

Г. В. ЗАДНЕПРОВСКАЯ

АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

*Допущено
Министерством образования Российской Федерации
в качестве учебного пособия
для студентов музыкально-педагогических
училищ и колледжей*

Минска
литная книга
А. С. Пушкин

Москва



2003



Издано совместно
с Фондом поддержки
российского учительства
<http://teacher.org.ru>

УДК 78.01(075.8)

ББК 85.31я73

3 15

Заднепровская Г.В.

3 15 Анализ музыкальных произведений: Учеб. пособие для студ. муз.-пед. училищ и колледжей. —М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 272 с.: ноты.

ISBN 5-691-01056-5.

Учебное пособие предназначено для среднего звена музыкального образования. Это первое пособие такого рода, в котором представлены основные формы европейской музыки, начиная от XVII в. вплоть до современности. В нем раскрываются фундаментальные понятия музыкальной формы в их связи с содержанием и художественным мировоззрением композиторов указанного периода. Изучение теории классико-романтических форм дает в дальнейшем свободу понимания различных музыкальных стилей и направлений, способствует глубинному постижению многогранного мира искусства. Представленное пособие целенаправленно связано с профессией «учитель музыки», поскольку в его основу положен музыкальный материал отечественных программ по музыке. Пособие может быть использовано и учащимися других специализированных музыкальных учебных учреждений.

УДК 78.01(075.8)

ББК 85.31я73

- © Заднепровская Г.В., 2003
- © ООО «Гуманитарный издательский центр «ВЛАДОС», 2003
- © Серия «Для средних специальных учебных заведений» и серийное оформление. ООО «Гуманитарный издательский центр «ВЛАДОС», 2003
- © Макет. ООО «Гуманитарный издательский центр «ВЛАДОС», 2003

ISBN 5-691-01056-5

ПРЕДИСЛОВИЕ

Курс «Анализ музыкальных произведений» играет важную роль в профессиональном музыкально-педагогическом образовании. Именно он, параллельно с изучением истории музыки, дает свободу понимания различных стилевых пластов, течений, индивидуальных авторских стилей, углубляет и расширяет диапазон знаний и, следовательно, способствует духовному, культурному и профессиональному росту будущих педагогов.

Анализ музыкальных произведений — одна из наиболее сложных дисциплин музыкально-теоретического цикла. Сложен сам предмет изучения анализа — музыкальная форма.

Как известно, музыкальное сочинение, подобно живому организму, может относиться к какому-либо определенному роду или виду и иметь сходные родовые или видовые признаки. Но, как деревья даже одной породы не могут в абсолютной точности повторять друг друга, так и в музыке существует только индивидуальная, неповторимая в деталях форма данного конкретного произведения, вместе с тем принадлежащая к определенному типу форм.

Понимание того, как строится форма и почему именно так, а не иначе, очень важно. Оно помогает познать логику художественного мышления композитора и через это знание ощутить дух той эпохи, когда сочинение было создано. Это обстоятельство требует от педагогов и учащихся нестандартного отношения к анализируемым в курсе музыкальным произведениям.

Предлагаемое учебное пособие по анализу музыкальных произведений предназначено для учащихся средних музыкальных учебных заведений — училищ и колледжей. В последние годы в нашей стране были изданы новые учебники и учебные пособия по данному курсу. Это «Анализ музыкальных произведений» М.Ш.Бонфельда, «Основы музыкального анализа» М.И.Ройтерштейна, учебники, предназначенные специально для студентов педагогических высших учебных заведений, «Музыкальная форма» В.В.Задерацкого, «Форма в музыке XVII–XX веков» Т.С.Кюрегян, «Классическая музыкальная форма» Е.А.Ручьевской, «Формы музыкальных произведений» В.Н.Холоповой. Перечисленные труды написаны с позиций

последних достижений музыкально-теоретической науки. Однако они рассчитаны, прежде всего, на высшие учебные заведения и для учащихся среднего звена музыкально-педагогического образования представляются сложными.

Целью данной книги было изложение теоретического материала курса в доступной учащимся форме. Для большей эффективности его усвоения пособие целенаправленно связано с профессией «учитель музыки». Для этого в каждый его раздел введены сочинения, составляющие музыкальный репертуар программ «Музыка» для общеобразовательных учебных учреждений. Он помещен в нотные примеры, анализируемые в тексте произведения, либо в домашние задания.

В процессе создания пособия автор обратился к музыкальному репертуару основных программ по музыке для общеобразовательной школы: программы, подготовленной под руководством Д. Б. Кабалевского (в обновленном варианте 1994 г. под ред. Э. Б. Абдуллина, Т. А. Бейдер и др.), а также программ Ю.Б. Алиева; Н.А. Терентьевой; Е.Д. Критской, Г.П. Сергеевой, Т.С. Шмагиной; Т.И. Науменко, В.В. Алеева и др.

Создавая пособие, автор опирался на труды, посвященные проблемам изучения музыкальных форм, зарубежных и отечественных исследователей, таких как А.Б. Маркс, Г. Риман, А. Шёнберг, Б. В. Асафьев, Л. А. Мазель, И. В. Способин, В. А. Цуккерман, В. П. Бобровский, В. В. Протопопов, В. В. Задерацкий, Т. С. Кюрегян, В. Н. Холопова, Ю. Н. Холопов, Е. И. Чигарева и др.

Пособие написано с позиций современной концепции музыкальной формы, сложившейся к настоящему времени в отечественной музыкально-теоретической науке. Основные положения этой концепции отразились в терминологии, методе анализа, выборе сочинений для домашних заданий, наконец, в самом подходе к изложению теоретического материала. Главными здесь оказываются такие методы анализа, которые позволяют изучать форму как объект, не сводимый исключительно к ряду типовых схем.

Предлагаемое пособие включает две части. Основу курса составляет изложение теории классико-романтических форм нового времени (2-й половины XVIII — XIX в.). Знание важнейших принципов формообразования классико-романтической музыки в дальнейшем дает возможность понять и старинные, и современные формы. Другой, не менее важный фактор, повлиявший на распределение акцентов в изучении материала, — исполнительская деятельность учащихся педагогичес-

ких колледжей, связанная прежде всего с классико-романтическим наследием. Опора в курсе анализа на классико-романтические формы позволяет изучать одни и те же произведения в разных музыкальных дисциплинах. Такой подход делает преподавание анализа музыкальных произведений системным, усиливает межпредметные связи.

Изложению теории форм Нового времени посвящена первая (основная) часть пособия. В ней даны фундаментальные понятия музыкальной формы, предложена классификация классико-романтических форм, сформулированы определения различных типов форм, приведена характеристика их структурных особенностей.

Автор придерживается позиции, принятой в некоторых современных научных методиках, согласно которой отдельные формы получают новое осмысление и иное название (в сравнении с традиционным подходом): период единого строения, или неделимый на предложения — большое предложение; сложная трехчастная форма с эпизодом — малое двухтемное рондо; рondo-соната с эпизодом — большое рондо с повторенными побочными темами.

В нотных примерах и заданиях этой части пособия представлены произведения не только из вышеуказанных программ по музыке, но и те, которые изучаются в курсах музыкальной литературы, специального инструмента, гармонии. Автор надеется, что это будет способствовать более эффективному освоению теоретического материала.

В первую часть специально введен раздел, посвященный вокальным формам. Знание их структурных особенностей может быть полезным в хоровой и вокальной деятельности учащихся.

Вторая часть пособия посвящена обзору основных музыкальных форм XVII — 1-й половины XVIII в., а также новейших форм XX в. В данном разделе рассмотрены наиболее распространенные в эти эпохи формы, связанные с именами И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, А. Скрябина, И. Стравинского, Б. Бартока, О. Мессиана, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Шнитке и др. Вторая часть по сути дополнительная (педагог свободен в выборе тем), но, по мнению автора, не менее важная, поскольку введение в курс такого теоретического материала позволяет расширить представления о старинной и современной музыке, с произведениями которой сталкивается учитель в своей профессиональной деятельности.

В пособии приведены нотные примеры и схемы. Они делают теоретический материал более доступным и наглядным.

Методической оснащенности способствует система заданий с указанием конкретного плана анализа определенного типа формы. Задания даются после прохождения темы.

Каждое задание намеренно включает развернутый список сочинений. Педагог может по своему желанию и исходя из возможностей студентов давать несколько произведений для домашнего анализа. Из этого же списка можно брать примеры для работы над анализом формы в классе.

В конце пособия помещено приложение, в котором представлены основные произведения музыкального репертуара школьных программ по музыке. Оно дает педагогу возможность выбирать на свое усмотрение дополнительные сочинения и анализировать их в ходе занятий или предлагать учащимся в качестве дополнительного материала для домашних заданий.

В пособии принятые некоторые сокращения и условные обозначения:

т. (тт.) — такт (такты)

тон. — тональность (тональности)

Р — рефрен

ЭП — эпизод

ГП — главная партия

СП — связующая партия

ПП — побочная партия

ЗП — заключительная партия

Т — тема

И — интермедиа

→ — ход

↓ — каденция

Тр — тоника параллельной тональности

Если в сонате не указан исполнительский состав, то она предназначена для фортепиано.

Автор надеется, что данная работа в доступной и в то же время объемной форме предоставит необходимую учащимся информацию в соответствии с уровнем их образования, знаний, возраста и других обстоятельств.

ПОНЯТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

Музыкальная форма (лат. *forma* — вид, образ, очертание, красота) — это *сложное многоуровневое понятие, применяющееся в разных значениях*. Основные его значения таковы:

- музыкальная форма вообще. В этом случае форма понимается широко, как категория, присутствующая в искусстве (в том числе и в музыке) всегда и вечно;
- средство воплощения содержания, реализуемое в целостной организации элементов музыки — мелодических мотивов, лада и гармонии, фактуры, тембров и др.;
- исторически сложившийся тип композиции, например канон, рондо, фуга, сюита, сонатная форма и т.д. В этом значении понятие формы сближается с понятием музыкального жанра;
- индивидуальная организация единичного произведения — неповторимый, не похожий на другой, единичный «организм» в музыке, например «Лунная соната» Бетховена.

Понятие формы связано с другими понятиями: форма и материал, форма и содержание и др. В первой паре рассматривается взаимодействие музыкального материала, из которого складывается целое, и результата его сложения — формы.

Важнейшее значение в искусстве, и в музыке в частности, имеет соотношение понятий формы и содержания. Содержание музыки — это внутренний духовный облик произведения, то, что она выражает. Язык музыки часто непереводим на язык слов, однако сочинение может сопровождаться развернутой программой, данной автором («Фантастическая симфония» Берлиоза). Возможна также скрытая программа, иногда заключенная в названии (симфония № 3 «Героическая» Бетховена, симфоническая увертюра Чайковского «Ромео и Джульетта», пьеса «Арлекин» из фортепианного цикла «Карнавал» Шумана и др.). В этом случае музыкальное содержание может быть передано словами. Многие произведения не имеют явной или скрытой программы. Однако в любом сочинении всегда есть

интонационная фабула — развитие и взаимодействие интонаций, образующее музыкально-интонационный сюжет.

В музыке центральными понятиями содержания являются музыкальная идея (чувственно воплощенная музыкальная мысль) и музыкальный образ (картина чувств и душевных состояний). Так, музыкальная идея непрограммной Пятой симфонии Шостаковича — плач по судьбам миллионов людей, погибших в XX в., наполненном чудовищными злодеяниями. Музыкальные образы, созданные композитором в этой симфонии, — безысходная трагедия в I части, картина quasi-ликования (по словам автора, «ликование из-под палки») в финале и др.

Форма и содержание неразрывно связаны. Все элементы формы отражают содержание, и все детали содержания отражаются в каком-либо элементе формы. В сложном взаимодействии формы и содержания последнее является ведущим.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ

Музыкальные жанры (франц. genre, от лат. genus — род, вид) — это *роды и виды музыкальных произведений, исторически сложившиеся в связи с различным жизненным назначением музыки, способом и условиями (местом) ее бытования, исполнения и восприятия, определенными типами ее содержания*.

Понятие музыкального жанра, так же как и понятие музыкальной формы, имеет много уровней и значений. Поэтому в теории музыкальных жанров нет единой системы классификации — разные ученые исходят в ее построении из различных факторов. Возможно следующее разделение жанров, проистекающее из определения:

- в связи с жизненным назначением музыки жанры делятся на *прикладные и автономные, духовные и светские*. Прикладные жанры отражают практику использования музыки в прикладных целях — различные обряды, бытовые и религиозные, музыка к спектаклям и кинофильмам и др. Автономная музыка предназначена для концертного исполнения. Духовная музыка — это вокальные или вокально-инструментальные произведения на тексты религиозного содержания, исполняемые во время церковной службы или в быту. Светская музыка — это произведения, не связанные с религиозной традицией;

- в связи с *условиями бытования* жанры делятся на *театральные, концертные, камерные, пленэрные* (музыка на открытом воздухе, например «Музыка на воде» Генделя¹), *бытовые*;
- в связи со *способом исполнения* жанры делятся на *вокальные и инструментальные, оркестровые, ансамблевые, сольные* и т. п.;
- в связи с *определенными типами содержания* жанры делятся на *лирические, эпические, драматические*.

В одном сочинении непременно пересекаются разные жанровые уровни. Приведем в качестве примера жанровую характеристику романса: романс — это светский, вокальный камерный жанр, часто (но не всегда) с лирическим содержанием (т. е. лирический).

Когда композитор обращается к любому жанру, он неизбежно сталкивается с воплощенной в нем вековой традицией трактовки. Эта традиция может быть полностью им воспринята или преодолена. Однако игнорировать ее композитор не может. Ведь у слушателя есть определенные ассоциации, связанные с каждым жанром, сложившиеся и передаваемые от эпохи к эпохе «установки на восприятие»², так называемая «память жанра». Так, вряд ли кто-то из авторов осмелится назвать траурный марш мазуркой.

В связи с установкой на восприятие название жанра часто дает общее представление о содержании сочинения. Так, название «валс» может вызвать в воображении картину праздника и кружящихся в танце пар. Однако произведения одного жанра могут резко отличаться друг от друга по содержанию. Например, прелюдии op. 28 Шопена, обозначенные одним жанром, наполнены разным содержанием. Среди них есть лирические, созерцательные, трагические и др.

Музыкальные жанры обладают *национальной* характерностью. Так, русская песня отличается от немецкой Lied (немецкой песни) по ряду признаков, хотя обе представляют один жанр.

¹ Оркестровая сюита «Музыка на воде» (ок. 1715–1717) Генделя была впервые исполнена на открытом воздухе во время праздничного катанья на лодках по Темзе (Англия).

² Сокор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: Сб. ст. — М., 1971. — С. 305–306.

Отличительные черты жанра зависят от эпохи и индивидуального стиля композитора. Сложность классификации жанров связана и с их эволюцией. Так, жанр сонаты вызывает определенные содержательные ассоциации, но сонаты венских классиков отличаются от сонат романтиков и по содержанию, и по форме. Все эти факторы требуют индивидуального подхода к определению и характеристике жанра каждого конкретного сочинения.

КАТЕГОРИЯ СТИЛЯ В МУЗЫКЕ

Музыкальный стиль — это понятие, которое характеризует систему средств выразительности, служащую для воплощения определенного содержания и свойственную конкретному историческому периоду, национальной культуре, отдельным направлениям и школам, индивидуальным особенностям композиторского письма. Эта система предполагает общность элементов музыкального языка (тип звуковысотной организации, круг интонаций, гармонические обороты, фактура и т. д.), принципов формообразования и др. Понятие стиля в музыке возникло в конце эпохи Возрождения (конец XVI в.) и прошло длительную эволюцию. В музикоискусстве принято различать понятия стиля музыкально-исторической эпохи (например, барокко, классицизм, романтизм и др.), национального музыкального стиля (австро-немецкий, русский и др.), стиля направления или «школы» (мангеймская школа, венская школа, «Могучая кучка», французская «Шестерка», новая венская школа и др.), индивидуального композиторского стиля (стиль Моцарта, Чайковского, Свиридова и т. д.).

Часть первая

**КЛАССИКО-РОМАНТИЧЕСКИЕ
ФОРМЫ**

Г л а в а 1

КЛАССИКО-РОМАНТИЧЕСКИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ФОРМЫ

История существования классических¹ форм в музыке охватывает период со 2-й половины XVIII вплоть до конца XIX в. Они зародились в недрах музыки барокко, предшествующей классической эпохе, и окончательно утвердились в творчестве венских классиков. В последующие эпохи классические формы, безусловно, видоизменялись, эволюционировали, но при этом сохранили свои важнейшие определяющие принципы и у романтиков, и у многих современных авторов.

Формирование и расцвет венского классического стиля связаны с Просвещением, рационалистической эпохой XVIII в. Ее центральной идеей была вера в человеческий разум, в человека-творца, в гармоничное, упорядоченное сосуществование человека и природы. Идея строгого порядка, соподчинения главного и второстепенного отразилась и в образно-содержательном, и в конструктивном плане сочинений композиторов венской школы. Гайдн, Моцарт, Бетховен и их современники создали универсальные, совершенные формы, функционирующие в музыке уже около трех столетий. В предшествующие классической эпохи музыкальная форма во многом определялась не только чисто музыкальными, но также и другими факторами (например, структурой словесного текста сочинения, церковными обрядами и др.). У венцев форма приобретает окончательную автономность и строится в соответствии с собственными внутренними законами. В ней действуют три основных чисто музыкальных фактора: *тематизм; метроритм, не связанный структурой словесного текста, собственно музыкальный; логика тональной функциональности*.

¹ Название «классические» здесь обозначает принадлежность к определенному стилю, а именно к стилю венских классиков.

В творчестве венских классиков сложились основные классические формы, начиная от простейшего периода и заканчивая венцом классических форм — сонатной формой.

ГОМОФОННО-ГАРМОНИЧЕСКИЙ СКЛАД. ФАКТУРА

В музыке венских классиков утвердился гомофонно-гармонический (гомофонный) склад¹, который принципиально отличался от господствующего в эпоху барокко полифонического склада. Гомофонный склад (от греч. гомофония — однозвучие, унисон) представляет тип многоголосия, в котором голоса разделяются на главный и сопровождающие, тогда как в полифонии все голоса равноправны.

Фактурой (лат. *factura* — букв. «сделанное», «произведенное» — обработка, строение) называется *строение музыкальной ткани, учитывающее характер и взаимодействие составляющих ее голосов*. В гомофонии голоса могут выполнять три основные функции: 1) мелодия (главный голос); 2) бас; 3) гармонические (побочные) голоса.

Мелодией называется музыкальная мысль, выраженная одноголосно. Это главный голос, в гомофонной музыке обычно помещенный в сопрано. Отличительной особенностью мелодии у венских классиков является ее неразрывная связь с гармонией: мелодия мыслится как свернутая гармоническая вертикаль и слышится вместе с гармонией.

Бас в гомофонии — второй по значимости голос фактуры (обычно нижний). Он определяет особенности гармонии.

Гармонические (побочные) голоса имеют подчиненную функцию. Они пополняют гармонию, обозначенную контуром крайних голосов. Их основные разновидности таковы: контрапункт, выдержаный или повторяющийся звук (педаль), дублировка.

- **Контрапункт — голос, полифонически противостоящий мелодии.** Он может быть мелодизированным, фигурационным, имитирующим:
 - **мелодизированный контрапункт — яркая мелодия, но подчиненная главному голосу:**

¹Склад — тип многоголосия.

① Allegretto

□ **фигурационный контрапункт** — фоновый голос, представляющий фигурацию. Фигурация (лат. *figuratio* — образ, форма, образное изложение, от *figuro* — образую, формирую, расцвечиваю) — это фактурный рисунок голосов¹. Различают три вида фигурации — гармоническую, мелодическую и ритмическую.

Гармоническая фигурация представляет собой движение голоса по звукам аккорда:

Ф. Шопен. Этюд оп. 10 № 1

② Allegro

Мелодическая фигурация основана на введении неаккордовых звуков (проходящих, вспомогательных, задержаний). Так, в первой вариации из вариаций «La Belle Françoise» KV 353 Моцарта мелодическая фигурация в теме построена на чередовании задержаний и аккордовых звуков:

¹Фигурация составляет основу вариационного метода развития.

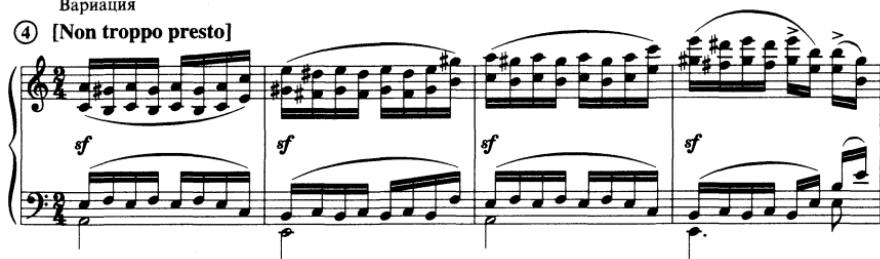
Тема
③ Andante quasi Allegretto



Ритмическая фигурация характеризуется остинатностью (неизменностью) ритмической формулы, заданной в начале:

И. Брамс. Вариации на тему Паганини

Вариация
④ [Non troppo presto]



Мелодическая и гармоническая фигурации могут образовывать смешанную мелодико-гармоническую фигурацию:

И.С. Бах. Органная хоральная прелюдия фа минор

⑤ Andante



Мелодико-гармоническая фигурация составляет основу фигурационного контрапункта, который строится на общих формах движения, представляющих гаммообразные ходы, ходы по звукам аккорда и т.д.:

М. Мусоргский. Хованщина. Рассвет на Москве-реке

[Andante tranquillo]

- имитирующий контрапункт — голос, повторяющий мелодию, но подчиненный ей:

С. Рахманинов. Музикальный момент оп. 16 № 4

[Presto]

- Выдержаный или повторяющийся звук называется **педалью**. Педаль в нижнем голосе — это органный пункт. В приведенном ниже примере при квинтовом двойном органном пункте выдержанный звук помещен в верхний голос сопровождения:

Г. Свиридов. Маленькая канцата. I ч. «Снег идет»

Commodo

Альты *pp* — *ten.*

Снег и - дет,
снег и - дет,

- Дублировка — удвоение (утроеение) мелодии голосом, движущимся параллельными с мелодией интервалами (или созвучиями) и повторяющим ее ритмическое движение:

Н. Римский-Корсаков. Садко. Шествие чуд морских из VI к.

⑨ a)
Allegro non troppo

pp

И. Стравинский. Петрушка. «Русская»

б)
Allegro guisto

f

Встречаются также другие виды гармонических голосов. **Подголосок** — это вариант основной мелодии, подчиненный ей. Так, в хоре поселян из IV действия оперы «Князь Игорь» Бородин воспроизводит приемы варианного многоголосия. Одновременно с основным голосом сопрано звучат подголоски в партии вторых сопрано и альтов:

(10) Moderato

[p]

C. I

- вал, на - ве - вал: хан

C. II

- вал, на - ве - вал: хан

A. I

- вал, на - ве - вал: хан, хан

A. II

Характеристический голос (пласт) — индивидуальный голос, часто связанный с программной изобразительностью. Например, изображение жужжания веретена в песне Шуберта «Маргарита за прялкой»:

(11) Nicht zu geschwind

Nicht zu geschwind

A musical score for two voices. The top staff is in treble clef, G major, and 8/8 time. It features a melodic line with lyrics 'Тяж - ка' and 'пе - чаль' written below the notes. The bottom staff is in bass clef, F major, and 8/8 time. It features a harmonic line with a dynamic marking 'pp' (pianissimo) above the first note. The two staves are connected by a brace.

Фактура выполняет важную формообразующую и выразительную функции в музыке. Сохранение единой фактуры способствует слитности формы, ее смена часто обозначает окончание одного раздела формы и начало другого. Так, более плотная фактура первой части сложной трехчастной формы

сменяется более прозрачным изложением в трио. Изменение фактуры вместе с другими приемами обозначает внутренние грани этой формы.

Не менее важна роль фактуры в становлении и развитии музыкальной формы в целом. Так, кульминации обычно достигаются в числе прочих и фактурными средствами: уплотнением (увеличением количества голосов) и динамизацией фактуры (насыщением ее внутренним движением голосов).

Фактура обладает большими выразительными и изобразительными возможностями. Фактурные изменения могут вести к значительной трансформации музыкального образа. В ноктюрне с-moll оп. 48 № 1 Шопена переход от возвышенно-скорбного образа первой части к взволнованно-смятенному в репризе во многом определяется фактурными изменениями. Неисчерпаемы изобразительные возможности фактуры: «кружева пены» и «медный зов колоколов» (Дебюсси. Песня «Оград бесконечный ряд» на сл. П. Верлена), шум леса (Лист. Этюд «Шум леса»), бурлящий весенний поток (Рахманинов. Романс «Весенние воды», пример 12), гроза (Бетховен. Симфония № 6. IV часть. «Гроза. Буря»), пение птиц (Мессиан. «Пробуждение птиц», пример 13) и т. д.:

С. Рахманинов. Весенние воды

(12) Allegro vivace

О. Мессиан. Пробуждение птиц

Très modéré

Torcol
(tuin, tuin) (вертишнейка)

Un peu vif

P-no solo

nasillard

dim.

pp

Chouette chevêche (сова)

1-er Von solo

f miculement féroce

Alouette lulu (жаворонок)
battre à la croche
(lu-, lu-)

Un peu vif

P-te Fl.

Bouscarle

Modéré
(battre les doubles croches)

P-te Clar.

Chouette chevêche

ff un peu irrite

1-er Von

f

pp cresc.
joli, poétique, et en
observant les liaisons

Bouscarle (battre les doubles croches)

ff

1-er Merle noir

p

Типы фактуры часто связаны с определенными жанрами. Так, например, фактура, в которой мелодия сопровождается аккомпанементом (бас + аккорд), характерна для танцев, маршей, песен, романсов. Строгая четырехголосная аккордовая фактура типична для хорала:

O. Мессиан. Хорал

(14) Lento e espressivo

C. A.

T. B.

Закр. ртом

Индивидуальный почерк композитора нередко определяется в числе прочих выразительных средств и особенностями фактуры. Отсюда — возможность многочисленных стилизаций в музыке, в основе которых лежат фактурные признаки. В пьесе «Шопен» из «Карнавала» Шуман воссоздал один из типов фактуры, характерный для творческой манеры великого польского композитора:



ТЕМА. ВИДЫ ТЕМАТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

Тема (греч. *thema* — то, что положено в основу) — *индивидуализированный музыкальный материал, выраждающий основную музыкальную мысль произведения*. В гомофонной музыке изложение темы часто связано с определенной формой — периодом, простой двухчастной или трехчастной.

В процессе становления формы тема развивается, проходя разные стадии. В зависимости от типа формы произведение может строиться на одной, двух или нескольких темах. В формах, базирующихся на принципе внутреннего роста, то есть изложения темы (тем) и ее дальнейшего развития, наблюдается такая зависимость: чем выше по рангу находится форма, тем больше в ней тем¹. Так, в простых песенных формах, находящихся на низших ступенях иерархической лестницы, преобладает однотемность, в сонатной форме, принадлежащей к высшим, число тем может доходить до шести. Темы в процессе становления формы излагаются, развиваются, взаимодействуют.

¹ Это замечание не касается формы попурри (фр. *pot-pourri*, букв. «смешанное блюдо, всякая всячина»), которая может включать большое количество тем. Попурри представляет инструментальную пьесу, составленную из популярных мотивов оперы, оперетты, балета, из народных песен, маршей, музыки к кинофильмам, из мелодий произведений определенного композитора и т.п. Мелодии попурри не развиваются, а следуют одна за другой.

Классификация видов тематического развития в классико-романтических формах такова¹:

- точное повторение;
- измененное повторение, которое основывается на вариационности, вариантности, трансформации, полифоническом развитии;
- мотивная разработка;
- производность тем;
- контрастное сопоставление.

Рассмотрим виды тематического развития подробнее.

- *Точное повторение* — простейший вид развития, характерный для простых и сложных песенных форм, куплетной формы, рондо французских клавесинистов.
- *Измененное повторение* включает вариационность, вариантность, трансформацию и полифоническое развитие:
 - *вариационность* — вид развития, основанный на фигурационных преобразованиях темы при сохранении ее структуры. Это главный способ тематического развития в форме фигурационных вариаций:

Л. Бетховен. Вариации на русскую тему

¹ Классификация была дана И. В. Способиным, а позже разработана В. Н. Холоповой. См.: Способин И. Музыкальная форма. — М., 1984. — С. 42–49; Холопова В. Музыкальный тематизм. — М., 1983. — С. 60–77.

- ❑ **вариантность** — вид развития, основанный на изменении мелодических оборотов темы, а также возможном сокращении или расширении ее структуры. Все проведения темы, включая первое, здесь называются **вариантами**:

Б. Тищенко. Ярославна. Сборы в поход

17 Вариант I
Poco più mosso

a b c a d
Clarinetto basso

Fagotti
Corni
Violoncelli div. in 2
Contrabbassi

 a b c e d c
Cl. b.
Fag.
Cor. LII a2 + + ++ +
V.c.
C.b.

Вариант II

a b c b c e

V.-c.

C.-b.

div.

d c c e c

Fag.

V.-c.

C.-b.

❑ *трансформация* — вид развития, основанный на жанровом преобразовании темы (со сменой фактуры, ритма, темпа, динамики темы) при сохранении ее структурной целостности. Это главный способ тематического развития в музыке.

тического развития в свободных и характерных вариациях, а также в некоторых сонатных формах, иногда отдельных пьесах, например в «Симфонических этюдах» Шумана, фортепианной сонате № 4 Скрябина, в «Мефисто-вальсе» Листа и др.:

Р. Шуман. Симфонические этюды

8) Тема
Andante

Вариация
Un poco più vivo

poco a poco cresc.

ritard.

- *полифоническое развитие* — вид развития, основанный на имитационном или контрапунктическом изложении темы. Он характерен для полифонических форм (фуга, канон и др.), но применяется и в гомофонной музыке. В I части Пятой симфонии Шостаковича тема-эпиграф проводится в конце разработки в контрапункте с главной темой, каждая тема излагается канонически — возникает канон на две темы (двойной канон):

19

Тема-эпиграф

8

Главная партия

volta

- **Мотивная разработка** — вид тематического развития, основанный на делении темы на составные части (мотивы, фразы), которые подвергаются развитию. Он характерен для форм, построенных на развертывании (период типа развертывания и другие барочные формы¹), развивающих частей гомофонных форм (середина, разработка, развернутая кода).
- **Производность тем** — вид развития, в котором на основе преобразования мотивов (см. с. 38–39) первой темы образуется новая тема. Этот вид часто встречается в сонатных формах, побочные темы которых образуются из главных путем производного контраста. Например, побочная партия из симфонической увертюры «Ромео и Джульетта» Чайковского, из I части сонаты № 2 b-moll для фортепиано Шопена и др.:

Ф. Шопен. Соната № 2, I ч.

(20) Главная партия
Agitato

Побочная партия
Sostenuto

- **Контрастное сопоставление** — вид развития, основанный на введении новой контрастной темы. Часто встречается в составной песенной, сквозной вокальной и контрастно-составных формах:

А. Бородин. Князь Игорь. Ария хана Кончака из III д.

(21) I часть
Allegro

¹ См. главу о формах XVII — 1-й половины XVIII в. — С. 214–239.

II часть

Andantino

Score for 'Andantino' in 2/4 time, bass clef, key signature of two sharps. The vocal line starts with a rest followed by eighth notes. The piano accompaniment consists of eighth-note chords. The vocal part continues with eighth notes, and the piano part provides harmonic support with eighth-note chords. The vocal line includes lyrics: 'О нет, нет, друг,'.

МЕТРОРИТМ

Основой классического метроритма является регулярно-акцентная ритмика, базирующаяся на тактовой системе со строго равномерным чередованием тяжелых и легких долей такта. Ритм в сочинениях венских классиков отличается разнообразием и богатой развитостью рисунка. При этом метрически опорные доли не вуалируются, как в музыке полифонического склада, а зачастую подчеркиваются другими средствами — сменой гармонии, мотивов. Такие приемы создают ощущение ритмической энергии, идеальной упорядоченности, организованности формы.

ФУНКЦИИ ЧАСТЕЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

Музыкальная форма складывается из частей, которые могут быть отделены друг от друга или связаны между собой. *Момент раздела частей называется цезурой*. Главные признаки цезуры — пауза, остановка на продолжительном звуке, повторность мелодико-ритмических фигур. *Часть формы, ограниченная цезурой, называется построением*. Части формы могут быть соединены (связаны между собой) ходом. *Ход — это неустойчивое с точки зрения гармонии и структуры связующее построение, соединяющее темы или разделы формы*.

Логика музыкальной формы обнаруживает связь с природой общей логики мышления, этапы которой таковы: изложение мысли, развитие мысли — ее «обсуждение» и следующий

из него «вывод»¹. В соответствии с логикой части музыкальной формы могут выполнять три основные функции: *экспозиционную* (изложение мысли = тема), *развивающую* (развитие мысли), *завершающую* (утверждение мысли) и три вспомогательные: *вступление* (предшествует изложению мысли), *переход* (связывает этапы становления мысли) и *заключение* (заключает мысль после ее утверждения). Таким образом, части музыкальной формы могут выполнять шесть общих логических функций:

- 1) вступление;
- 2) главная тема — изложение мысли;
- 3) переход либо связующая часть;
- 4) контртема либо разработка (также середина) — развитие мысли;
- 5) реприза — утверждение мысли;
- 6) кода (также дополнение) — заключение мысли.

В музыкальном сочинении не всегда представлены все названные функции. Так, в нем могут отсутствовать вступление, контратема, кода и др. Например, в пьесе «Утренняя молитва» из «Детского альбома» Чайковского есть только главная тема (тт. 1–16) и дополнение (тт. 17–24):

(22) Главная тема
Andante

Дополнение

Общим логическим функциям частей соответствует определенный тип изложения. Существует три основных типа изложения: экспозиционный, срединный и заключительный.

¹ Б. В. Асафьев назвал этот логический ряд триадой: *initium* — *motus* — *terminus* (сокр. *i*—*m*—*t*), что означает — начальный импульс, движение, завершение. См.: Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — Л., 1971. Функциональную теорию формы развил В. П. Бобровский в книге «Функциональные основы музыкальной формы» (М., 1978).

- *Экспозиционный тип* соответствует изложению темы. Экспонирование, или изложение темы, — это первоначальное ее проведение, характеризующееся устойчивостью. Структура и гармония в экспозиционном типе изложения отличаются устойчивостью. В структуре преобладают замкнутые кадансами квадратные (четырех- или восьмитактовые) построения. Для гармонии характерны доминирующее положение основной тональности и тоники, гармоническая устойчивость, активные смены гармонии.
- *Срединный тип* соответствует развивающим или связующим участкам формы — середине простой формы, разработке, переходу. Он характеризуется неустойчивостью структуры и гармонии. В структуре преобладают дробные разномасштабные построения, не завершенные устойчивыми каденциями. Для гармонии характерно избегание тоники, введение неустойчивых гармонических функций, отклонений, новых тональностей.
- *Заключительный тип* соответствует коде, дополнению. Он характеризуется подчеркнутой устойчивостью и остановкой развития. В структуре преобладают повторения мотивов, серия дополнений после ясно закончившейся основной части. Для гармонии характерна остановка движения, выраженная более редкими гармоническими сменами, введением органного пункта на тонике, плавальных отклонений, повторения устойчивых гармонических оборотов.

Определенные типы изложения характерны для вступления, репризы, предыдкта¹. Выявление типа изложения в этих частях требует индивидуального подхода в каждом конкретном сочинении.

КЛАССИФИКАЦИЯ КЛАССИКО-РОМАНТИЧЕСКИХ ФОРМ

Существует три основных *класса* форм: песенные формы, рондо, сонатная форма. Они включают следующие *типы* форм:

- 1. Простые песенные формы:**
— большое предложение;

¹ *Предыдкт* — это раздел формы, готовящий вступление темы. Обычно он находится в конце середины простых песенных форм, связующей темы, разработки в сонатной форме.

- период;
- простая двухчастная форма;
- простая трехчастная форма.

2. Вариационная форма.

3. Составные песенные формы:

- сложная трехчастная форма;
- сложная двухчастная форма;
- составная многочастная форма;
- концентрическая форма.

4. Рондо:

- малое рондо;
- большое рондо.

5. Сонатная форма.

6. Циклические формы:

- сонатная;
- сюитная;
- опера;
- балет.

7. Смешанные формы.

8. Свободные формы.

Задание по анализу.

Определить: а) функции голосов фактуры и найти примеры на основные разновидности гармонических голосов в произведениях, включенных в музыкальный репертуар школьных программ по музыке; б) виды тематического развития в следующих произведениях: русские народные песни «Пойду ль я, выйду ль я», «Как у наших у ворот»; I часть сонаты № 12 Л. Бетховена; песня «Овсень» из «Четырех подблюдных песен» И. Стравинского; первые части сонат № 1, 5, 8 Л. Бетховена; вариации оп. 19 для фортепиано П. Чайковского (тема и несколько вариаций по выбору); aria Руслана «О поле, поле» из II д. оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки; в) функции частей и типы изложения, охарактеризовав их отличительные особенности, в I части сонаты № 8 Л. Бетховена.

Г л а в а 2

ПРОСТЫЕ ПЕСЕННЫЕ ФОРМЫ

Простыми песенными формами называются период, большое предложение, простые двух- и трехчастная формы. Название «песенные» связано с происхождением этих форм. Первоначально они сложились в музыке со стихотворным текстом, в том числе и в песне, а позже были перенесены и в инструментальные жанры. В эпоху классико-романтической музыки они используются как в самостоятельных произведениях (вокальной и инструментальной миниатюре), так и в составе (частях) более крупных форм (сложной трехчастной, рондо, вариационной, сонатной). Происхождение песенных форм определило в дальнейшем их жанровую принадлежность и особенности образного и структурного содержания.

ПЕРИОД

Периодом (греч. περιόδος — обход, круговращение, определенный круг времени) называется наименьшая, простейшая форма, излагающая относительно законченную мысль. Типичная структура периода сложилась в музыке XVII—XVIII вв. Наибольшее распространение период получил в составе более крупного сочинения — как первая часть простой двух- и трехчастной форм, реже как форма тем вариаций, рондо и сонатной. Он встречается и как форма самостоятельного сочинения в инструментальной и вокальной миниатюре, особенно распространившейся в XIX в. Период (в отличие от периода типа развертывания или периода остинатного развертывания) типичен для музыки гомофонно-гармонического склада. Функция периода — экспозиция темы, которая в своем становлении проходит три этапа: 1) изложение; 2) развитие; 3) завершение. Реже он выполняет репризную, серединную, вступительную или заключительную функции.

СТРУКТУРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ПЕРИОДА: ПРЕДЛОЖЕНИЕ, ФРАЗА, МОТИВ

Период складывается из более мелких элементов: мотивов, фраз, предложений. Более мелкие элементы складываются в более крупные: мотивы — во фразы, фразы — в предложения, предложения образуют период.

Предложение в периоде — это наиболее крупная часть, заканчивающаяся каденцией. Нормативный период состоит из двух предложений. Предложение из 4 тактов называется *малым*, из 8 тактов — *большим*. В соответствии с этим период может быть:

- малым (2 предложения по 4 такта):

Ф. Шопен. Mazurka op. 68 № 2

(23) Lento

- большим (2 предложения по 8 тактов):

А. Скрябин. Этюд op. 8 № 12

(24) Patetico

A page of sheet music for piano, featuring five staves of musical notation. The music is in common time and consists of measures 1 through 10. The key signature is A major (no sharps or flats). The notation includes various note values (eighth and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *cresc.* (crescendo). Measure 10 concludes with a final dynamic marking of *f*.



- увеличенным (2 предложения по 16 тактов):

С. Прокофьев. Золушка. Вальс из II д.

②5 Allegro espressivo



- уменьшенным (2 предложения по 2 такта) — встречается реже:

Р. Шуман. Карнавал. Признание

(26) **Passionato**

Существуют также особые разновидности периода:

- период из трех предложений;
- сложный (двойной) период;
- трехчастный период.

Предложение может складываться из фраз или мотивов. **Фраза** представляет объединение нескольких мотивов, завершающихся остановкой — длинный звук, пауза, повтор:

Р. Шуман. Альбом для юношества. Май, милый май

(27) **Nicht schnell**

Мотивом называется звук или группа звуков, содержащая одну сильную долю:

Л. Бетховен. Соната № 20, II ч.

(28) *Tempo di Menuetto*



Определить границы мотива бывает не всегда просто. Поскольку в основе мотива лежит одна сильная доля, то формально он должен составлять один такт. Однако графический такт не всегда совпадает с метрическим. Так, например, в музыке оживленной реальные графические такты имеют тенденцию объединяться в более крупные:

Л. Бетховен. Соната № 17, III ч.

(29) *Allegretto*

1-й мотив

2-й мотив

Схема

Для определения границ необходимо сравнивать мотив с его дальнейшими (иногда видоизмененными) повторениями. В приведенном выше примере первоначальный мотив заканчивается в 4-м такте. Границу его окончания обозначает повторение мотива на новой высоте.

Другой ориентир завершения мотива — гармония. Мотив обычно заканчивается на аккордовом звуке, а не на неаккордовом (задержании, проходящем или вспомогательном):

П. Чайковский. Детский альбом. Нянина сказка



Мотив может состоять из более мелких мелодико-ритмических единиц, называемых субмотивами:

В.А. Моцарт. Маленькая ночная серенада KV 525, I ч.



Значение мотивов в структуре целого необычайно велико — это мельчайший конструктивный элемент, на основе которого складывается форма. Мотивы содержатся во всех ее разделах и развиваются в процессе ее становления.

Существуют разные способы преобразования мотива. Назовем основные: 1) повторение мотива на новой высоте; 2) мелодическое варьирование; 3) перегармонизация мотива; 4) сужение или расширение интервалов в мотиве; 5) обращение мотива; 6) увеличение мотива; 7) уменьшение мотива; 8) изменение протяженности мотива; 9) ракоход — движение от конца мотива к началу:

(32)

а) повторение мотива и его мелодическое варьирование:



б) расширение и перегармонизация мотива:

в) увеличение мотива:



Разные способы преобразования мотива могут комбинироваться. Так, во вступлении «Окиан-море синее» к опере «Садко» Римского-Корсакова преобразование начального мотива основано на уменьшении и ракоходе:

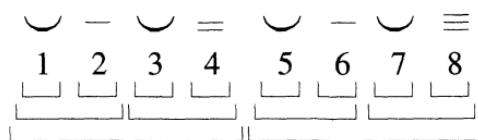
(33) Largo

Несколько мотивов могут объединяться в мотивную группу (см. с. 42–43).

МЕТРИЧЕСКИЙ ВОСЬМИТАКТ

По мнению многих ученых, основу периода в классико-романтической музыке составляет восьмитакт, в котором действуют определенные законы метра.

Метрический период — это восьмитакт, в котором каждый такт выполняет свою функцию, определяемую логикой классического метра и функциональной гармонии. Согласно этой логике он делится на двутакты, а двутакты в свою очередь на такты, первый из которых считается более легким, второй более тяжелым, метрически завершающим. Второй такт «отвечает» первому. Далее действует закон объединения тактов: второй двутакт (более тяжелый) «отвечает» на первый двутакт, второй четырехтакт (более тяжелый) отвечает на первый четырехтакт. Образуется определенный ритм неустоев и устоев: второй такт — относительный неустой, четвертый такт (срединная каденция) — относительный устой, шестой такт — максимальный неустой, восьмой такт (заключительная каденция) — полный устой. Схема метрического периода такова:



Метрический восьмитакт лежит в основе всех периодов в классико-романтической музыке (см. первый период в примерах 23, 35, 89). Изменение структуры периода происходит в том случае, если повторяется или пропускается какой-либо такт (или такты) метрического периода. Например, в пьесе «Баркарола» из фортепианного цикла «Времена года» Чайковского нарушение метрического периода происходит в результате повторения шестого такта (за счет секвенции). Соотношение тактов таково:

34 Andante cantabile



ОСНОВНОЙ ТИП КЛАССИЧЕСКОГО ПЕРИОДА

Основной тип классического периода представляет квадратный период из двух предложений. Рассмотрим особенности его строения.

Тематическое строение

Период — элементарная, но одна из самых совершенных форм изложения музыкальной мысли. Для того чтобы мысль запечатлелась, в периоде часто используется мелодико-тематическое единство предложений. Для классического периода характерно точное или видоизмененное повторение тематического материала первого предложения во втором. Сходны обычно начала предложений, каденции же различны. Период, в котором начала предложений сходны, называется *периодом повторного строения*:

Ф. Шопен. Прелюдия оп. 28 № 7

(35) Andantino

p dolce



Масштабно-тематические структуры¹ в предложении и периоде

Масштабно-тематические структуры — это масштабные соотношения тематических частей периода, выраженные в тактах. Это структуры, образующиеся в предложении, периоде или любом другом построении при повторении, слиянии мотивов в мотивную группу или разделении мотивной группы на части. Существует четыре основных вида масштабно-тематических структур:

- *периодичность* — это точная или видоизмененная повторность мотива или мотивной группы: а а а (1 1 1)² или ab ab (2 2):

Колыбельная. Русская народная песня. Обработка А. Лядова

(36) Не спеша

p

a b
a b

1. А ба - ю, ба - ю..., ба - ю... Ой, спи, ан - гел, по - чи - вай,

Частный случай периодичности — пара периодичностей, которая основана на парном повторе мотивов (или групп): а1 b1 (2 2 2 2) (см. примеры 167, 168). В приведенном примере повторяются трехтакты:

Во поле береза стояла. Русская народная песня

(37)

a a
b b

¹ В некоторых учебниках встречается название «мелодико-синтаксические структуры».

² Цифры, данные в скобках, обозначают количество тактов.

- *суммирование* образуется из повторения мотива и следующей за ним слитной группы, состоящей из разных мотивов: а а ab; а а bc; а а ba (все схемы со структурой 1 1 2):

Л. Бетховен. Соната № 5, III ч.

(38) **Prestissimo**

- *дробление* образуется из слитной мотивной группы и следующего за ней повторения мотива (взятого из нее или нового): ab a a; ab b b; ab c c (все схемы со структурой 2 1 1):

Ж. Бизе. Кармен. Куплеты Тореадора из II д.

[Allegro moderato]

(39)

To - pe - a - dor,
сме - ле - - е!
To - pe - a - dor!
To - pe - a - dor!

- *дробление с замыканием* образуется из последовательности описанных выше структур — периодичности, дробления и суммирования: ab ab a a ab; ab ab b b ab; ab ab c c cb (все схемы со структурой 2 2 1 1 2):

Л. Бетховен. Соната № 1, I ч.

(40) **Allegro**

В схемах масштабно-тематических структур допускается также двукратное увеличение количества тактов.

Тонально-гармоническое строение

Тонально-гармонические соотношения предложений в периоде имеют определенные закономерности. Каждое предложение заканчивается каденцией. *Каденция* (ит. *cadenza* — падаю, оканчиваюсь) — **заключительный гармонический оборот в конце музыкального построения, сообщающий ему завершенность**. По местоположению в форме каденции делятся так:

- *заключительная*, находящаяся в конце построения;
- *срединная*, находящаяся в середине построения, в частности в конце первого предложения;
- *дополнительная*, следующая после заключительной каденции и повторяющая заключительный каданс:

Л. Бетховен. Соната № 1, III ч.

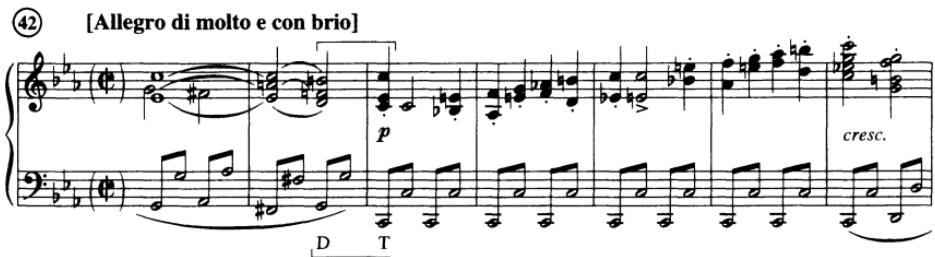
(41) Allegretto



- *вторгающаяся* — окончание каденции совпадает с началом следующего построения:

Л. Бетховен. Соната № 8, I ч.

(42) [Allegro di molto e con brio]



По гармоническому строению каденции делятся так:

- *полная*, заканчивающаяся на тонике. Если при этом в каденции соблюдаются условия, когда тоника берется а) в мелодическом положении примы, б) на тяжелой доле такта, в) после S или D, взятых в основном виде, то каденция называется *совершенной*:

С. Рахманинов. Прелюдия оп. 23 № 5

(43) [Alla marcia]

В других случаях каденция называется *несовершенной*. В зависимости от функционального состава каденция может быть полной *автентической* (D — Т или S — D — Т и др.) и полной *плагальной* (S — Т или D — S — Т и др.);

- *половинная*, заканчивающаяся на доминантовой, реже субдоминантовой гармонии:

П. Чайковский. Раздумье оп. 72 № 5

(44) Andante mosso

- *прерванная* — полная автентическая каденция, нарушенная подменой заключительной тоники какой-либо другой функцией, часто VI ступенью:

В.А. Моцарт. Концерт для фортепиано с оркестром № 23
KV 488, II ч.

(45) a) [Adagio]

6) [Andante moderato]



Если период состоит из двух предложений, то каденция первого предложения называется *срединной*. Срединная каденция чаще всего бывает половинной, то есть заканчивается на доминантовой гармонии. Иногда встречается срединная полная, чаще — несовершенная, реже — совершенная каденция. Полной совершенной каденцией заканчивается первое предложение пьесы «Баркарола» из «Времен года» Чайковского (см. пример 34).

Каденция второго предложения называется *заключительной*. Нормативно она полная совершенная. После нее может следовать дополнительная (дополнительные) каденция.

Поскольку период отличает экспозиционный тип изложения, для гармонии в целом характерна устойчивость с ясной подчиненностью всех функций центральному элементу — тонике и главенству основной тональности. В периоде могут встречаться отклонения. Наиболее характерно отклонение в субдоминантовом направлении:

Ф. Шопен. Ноctюри оп. 9 № 2

(p) espress. dolce

Es-dur D₇ II

Однако отклонения не влияют на общий устойчивый характер гармонии периода как формы экспозиционного типа изложения.

По тонально-гармоническим признакам завершения период делится на *однотональный* и *модулирующий*. Однотональный период заканчивается в основной тональности, модулирующий — в побочной¹. У венских классиков модуляция чаще всего происходит в доминантовом направлении — III, V, VII ступени. Типичны переходы из мажора в V, из минора — в III и V ступени (Бетховен. Соната № 1, III часть: в первом периоде происходит модуляция из f-moll в As-dur). Встречаются также модуляции в другие тональности, например в субдоминантовом направлении (марш из «Афинских развалин» Бетховена — D-dur — h-moll). В XIX в. круг тональностей модуляций в периоде расширился. Так, в пьесе «На тройке» из «Времен года» Чайковского первый период модулирует из E-dur в gis-moll:

The musical score shows two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. Both staves have a key signature of four sharps (F# major). Measure 47 begins with a half note followed by eighth-note pairs. The music continues with eighth-note pairs, some with grace notes. The bass staff has sustained notes throughout. The key signature changes at the end of the measure, indicated by a sharp sign over the bass clef, signifying the new key of Gis-moll.

Модуляция происходит в конце периода и не влияет на общую устойчивость изложения.

Метрическое строение

По метрическим признакам период может быть *квадратным* и *неквадратным*. В квадратном периоде количество тактов в предложении равно 4, 8, 16. Для классических периодов характерно преобладание квадратности. Неквадратный период

¹ Такая внутритемная модуляция (то есть кадансирование темы не на I ступени главной тональности, а на какой-либо другой) называется малой. Существует также понятие «большая модуляция». Это — модуляция межтемная, которая происходит при переходе от одной темы к другой, например модуляция в связующей теме сонатной формы, ведущая от главной тональности к тональности побочной партии. См. об этом: Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. — М., 1988. — С. 444–450.

состоит из иного количества тактов, например 3+3, 5+5, 6+6, 4+3, 7+4 и др. (см. пример 57).

Квадратность в периоде может нарушаться, когда период увеличивается или уменьшается. Существует два способа увеличения периода: расширение и дополнение.

- *Расширение* происходит за счет внутреннего изменения периода. Оно связано с увеличением одного из предложений, происходящим соответственно до срединной или заключительной каденции. Чаще встречается расширение второго предложения. Наиболее распространенные приемы:

- введение прерванной (чаще) или несовершенной (реже) каденции, за которой следует устойчивая заключительная. В романс Глинки «Я помню чудное мгновенье» расширение во втором предложении происходит за счет введения полной несовершенной каденции, за которой следует полная совершенная:

④ [Moderato]

48 [Moderato]

как ге - ний чи - стой кра - со - ты, как

как ге - ний чи - стой кра - со - ты.

D₇ — T

D₇ — T

- повторение мотива или мотивной группы точное, видоизмененное, секвентное. В немецкой народной песне «Музыканты» второе предложение расширено за счет секвентного повторения мотивной группы:

(49)

Пусть буд - дет вью - га, бу - ря иль гром,
но му - зы - кан - там, но му - зы - кан - там,
но му - зы - кан - там все ни - по - чем!

- Дополнение связано с внешним изменением периода: увеличение периода происходит после заключительной каденции. К завершившемуся периоду добавляется дополнение — построение заключительного характера, гармонически основанное на повторении заключительной каденции (см. пример 41) либо на вспомогательном обороте, например пьесы «Мама» из «Детского альбома» Чайковского (см. также пример 22).

Реже применяется уменьшение размеров периода — *сжатие* (пропуск такта), *усечение* (отсутствие каденции). В I части сонаты D-dur KV 311 Моцарта уменьшение периода в главной партии происходит за счет пропуска такта:

(50) Allegro con spirito

1 2 3
(f)
4 5 6 7 8

ОСОБЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ ПЕРИОДА

Период из трех предложений может образовываться путем повтора второго предложения с новой каденцией. Так, первая часть пьесы «Подснежник» из «Времен года» Чайковского представляет период из трех предложений с повторенным вторым предложением:

51 Allegretto con moto e un poco rubato

Musical score for piano, page 51, Allegretto con moto e un poco rubato. The score consists of six staves of music. The first staff shows a melodic line with dynamics *p* and *dolce*, followed by *poco cresc.*. The second staff shows harmonic support with eighth-note chords. The third staff begins with *mf* and *#* symbols, followed by *p*. The fourth staff features a melodic line with *marc. la melodia*, *poco cresc.*, and *più f*. The fifth staff continues the melodic line with *poco cresc.* and *più f*. The sixth staff concludes the section with a dynamic *p*.

Сложный (двойной) период образуется в результате повторения простого периода с измененным кадансом. В сложном периоде четыре предложения (обычно малых — по 4 такта, иногда больших — по 8 тактов). Сложный период часто имеет квадратную структуру. Начала четырех его предложений обычно сходны. Главная тема «Сентиментального вальса» Чайковского излагается в форме сложного периода. Он складывается из простого периода и его видоизмененного повторения. При повторении изменяется не только каденция, но и структура периода. Первый период — большой, из двух предложений повторного строения, неквадратный. Квадратность нарушается в результате расширения второго предложения. В нем повторяются 11–14-й такты. Во втором периоде расширение отсутствует. Сложный период в данном примере складывается из четырех больших предложений со сходными началами. Однако он имеет неквадратную структуру, так как второе предложение расширено:

П. Чайковский. Сентиментальный вальс оп. 51 № 6

52 *Tempo di valse*

espressivo

Трехчастный период — это форма, состоящая из трех построений со сходными началами. Первое предложение выполняет функцию изложения темы, второе — с развивающими свойствами середины, третье — с функцией репризы. Принадлежность этой формы к периоду определяют сходные начала предложений. В форме трехчастного периода излагается «Утро» из сюиты «Пер Гюнт» Грига. Начала предложений здесь сходны. Первое предложение излагает тему, второе развивает ее, третье выполняет функцию репризы. Схема формы такова:

a	a1	a2
тт.: 1–20	21–55	56–88

Другой пример трехчастного периода — «Сказочка» из фортепианного цикла «Детская музыка» Прокофьева.

БОЛЬШОЕ ПРЕДЛОЖЕНИЕ¹

Большое предложение заканчивается кадансом и выполняет функцию изложения темы. Для большого предложения типична структура дробления с замыканием: 2 2 1 1 2 (либо ее увеличение: 4 4 2 2 4) (см. также пример 40):

Р. Шуман. Фантастические пьесы. Порыв

В большом предложении также могут встречаться расширение, дополнение, сжатие, усечение.

Задание по анализу.

Определить: а) границы начального периода, предложений; б) тип периода; в) квадратность или неквадратность (соотнести с нарушением метрического восьмитакта); г) тематическое строение периода: мотивы, их преобразование, фразы, масштабно-тематические структуры; д) тонально-гармоническое строение периода.

1. Бетховен Л. Соната № 1, II и III части.
2. Бетховен Л. Соната № 5, II и III части.

¹ Названия большого предложения, встречающиеся в других учебниках: период единого строения, период, неделимый на предложения.

3. Бетховен Л. Соната № 6, III часть.
4. Бетховен Л. Соната № 7, II часть.
5. Бетховен Л. Соната № 8 , II часть.
6. Бетховен Л. Соната № 17, II часть.
7. Бетховен Л. Соната № 20, II часть.
8. Бетховен Л. Соната № 21, II часть.
9. Бетховен Л. Соната № 29, II часть.
10. Григ Э. «Пер Гюнт»: «Танец Анитры».
11. Моцарт В.А. Соната F-dur KV 280, I часть.
12. Моцарт В.А. Соната a-moll KV 310, I часть.
13. Прокофьев С. «Детская музыка»: «Утро», «Сказочка», «Марш», «Вечер».
14. Рахманинов С. Прелюдия op.3 № 2 cis-moll.
15. Рахманинов С. Прелюдии op. 32: № 5 G-dur, № 12 gis-moll.
16. Скрябин А. Прелюдия op. 11 № 14 es-moll.
17. Скрябин А. Этюд op. 2 № 1 cis-moll.
18. Скрябин А. Этюд op. 8 № 12 dis-moll.
19. Чайковский П. «Детский альбом»: № 1 «Утренняя молитва», № 2 «Зимнее утро», № 3 «Игра в лошадки», № 6 «Болезнь куклы», № 24 «В церкви».
20. Чайковский П. «Времена года»: № 4 «Апрель» («Подснежник»), № 10 «Октябрь» («Осеннняя песнь»).
21. Чайковский П. «Мелодия».
22. Шопен Ф. Вальс cis-moll op. 64 № 2.
23. Шопен Ф. Прелюдии op. 28: № 1 C-dur, № 4 e-moll, № 15 Des-dur.
24. Шуберт Ф. «Зимний путь»: № 2 «Флюгер», № 11 «Весенний сон».
25. Шуман Р. «Альбом для юношества» op. 68: № 6 «Бедный сиротка», № 12 «Дед Мороз», № 13 «Май, милый май», № 15 «Весенняя песня».

ПРОСТАЯ ДВУХЧАСТНАЯ ФОРМА

Простой двухчастной называется форма, состоящая из двух частей, первая из которых излагает тему (чаще всего в форме периода), а вторая развивает ее и затем завершает в основной тональности.

Классификация видов простой двухчастной формы связана с особенностями тематизма второй части. Определяющим здесь становится фактор репризного повторения материала первой части во второй. С этой точки зрения простая двухчастная форма делится на два основных вида: безрепризная и репризная.

Безрепризная простая двухчастная форма состоит из двух разных частей и не имеет репризного замыкания, то есть повторения тематического материала первой части в конце второй. Каждая из частей обычно не сложнее периода. Типовая схема ее такова:

1-я часть
период
а а

2-я часть
период
б б

Безрепризная простая двухчастная форма обнаруживает наибольшее сходство с прототипом. Ее структура сходна с формами народной музыки, в частности с песней, в которой есть запев и припев¹. Такая форма часто встречается в танцах — вальсе, мазурке и др., вокальных жанрах, в пьесах-миниатюрах, в рефрене рондо, реже в теме вариаций:

П. Чайковский. Детский альбом. Вальс

(54) Allegro assai

¹ На народные истоки простой двухчастной формы указывают многие исследователи. Так, В. А. Цуккерман в числе истоков называет запев и припев, два колена танца с различной музыкой или чередование двух типов танца (одиночный и общий, женский и мужской), песню и инструментальный отыгрыш или наигрыш, песню и танец. См.: Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. — М., 1980. — С. 122.

Репризная простая двухчастная форма также состоит из двух разных частей, однако в заключительном построении формы возвращается одно из предложений первой части, чаще первое — возникает реприза. Эта форма отличается большей симметричностью и завершенностью, нежели безрепризная. Она встречается в песнях (часто маршевого характера), пьесах-миниатюрах, в темах вариаций, рефрене рондо. Типовая схема ее такова:

1-я часть
период
а а

2-я часть
период
б а

В.А. Моцарт. Соната KV 331, I ч.

55 Andante grazioso

The musical score consists of four staves of music for piano, arranged in two systems. The key signature is A major (three sharps). The tempo is Andante grazioso.

System 1:

- Staff 1 (Treble): Measures 1-4. Dynamics: *p*, *p*.
- Staff 2 (Bass): Measures 1-4. Dynamics: *p*.
- Staff 3 (Treble): Measure 1, ending with a fermata over the first note of measure 2. Measure 2 starts with a dynamic *p*.
- Staff 4 (Bass): Measures 1-2. Dynamics: *p*.

System 2:

- Staff 1 (Treble): Measures 3-4. Dynamics: *sf*, *p*.
- Staff 2 (Bass): Measures 3-4. Dynamics: *p*.
- Staff 3 (Treble): Measures 3-4. Dynamics: *sf*, *sf*, *sf*, *p*.
- Staff 4 (Bass): Measures 3-4. Dynamics: *p*.

System 3:

- Staff 1 (Treble): Measures 5-6. Dynamics: *sf*, *p*.
- Staff 2 (Bass): Measures 5-6. Dynamics: *p*.
- Staff 3 (Treble): Measures 5-6. Dynamics: *f*.
- Staff 4 (Bass): Measures 5-6. Dynamics: *p*.

С точки зрения тематизма простая двухчастная форма делится на два основных типа: развивающая и контрастная. Критерием такого деления служит тематическое содержание начала второй части. В *развивающей* форме вслед за изложением главной мысли в первой части следует ее развитие во второй (см. примеры 54, 55). В *контрастной* форме во второй части вводится новая тема. Развивающий и контрастный типы простой двухчастной формы могут встречаться как в безрепризной, так и в репризной ее разновидностях. Однако контрастный тип больше распространен в безрепризной форме — песнях и танцах, основанных на противопоставлении двух частей. Такова, например, «Хабанера» из I действия оперы «Кармен» Бизе.

Особенности структуры, тематизма и тонально-гармонического содержания частей

Первая часть простой двухчастной формы обычно излагается в форме периода или большого предложения¹. Наиболее типичен квадратный период повторного строения:

Р. Шуман. Альбом для юношества. Первая утрата

(56) **Nicht schnell**

Иногда встречаются случаи нарушения квадратности. Так, в «Вариациях на русскую тему» Бетховен, стремясь передать национальный колорит русской темы, строит период из двух пятитактовых предложений:

(57) **Allegretto**

¹ Реже встречаются период из трех предложений и сложный период.

Для первой части характерны экспозиционный тип изложения, гармоническая устойчивость, доминирование основной тональности, простые, обозримые пропорции. Она может заканчиваться в основной тональности или модулировать в тональность, с которой начинается вторая часть. Модуляция чаще всего происходит в одну из тональностей доминантовой группы. В пьесе «Веселый крестьянин» из «Альбома для юношества» Шумана первая часть модулирует из F-dur в C-dur — тональность V ступени.

Вторая часть безрепризной двухчастной формы структурно чаще всего пропорциональна первой. Так, 8-тактовому или 16-тактовому периоду первой части обычно соответствует период такой же продолжительности во второй. В пьесе «Шарманщик поет» из «Детского альбома» Чайковского 16-тактовый период первой части соответствует 16-тактовому периоду второй. Встречаются нарушения пропорций — в сторону увеличения (чаще) или сокращения (реже) второй части. В «Итальянской песенке» из «Детского альбома» Чайковского вторая часть за счет повторения в два раза больше первой: первая часть — 16 тактов, вторая — 32. В «Утренней серенаде» Шуберта вторая часть в 4 раза больше первой. Сокращение встречается реже: в романсе «Островок» Рахманинова первая часть состоит из 12 тактов, вторая — из 8.

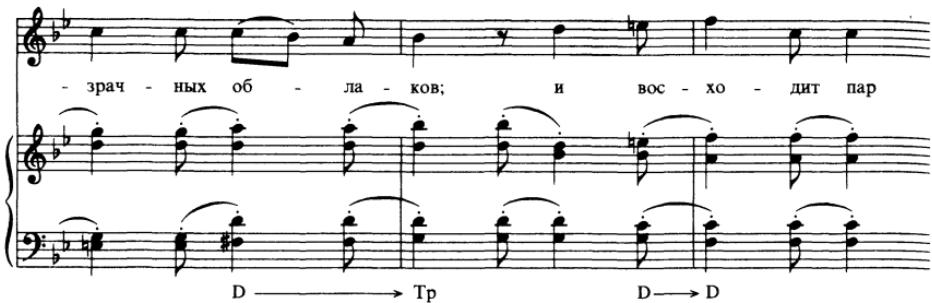
Форма второй части — обычно период или большое предложение. Однако гармоническое ее содержание порой вступает в противоречие с формой. Так, начало второй части может быть гармонически довольно неустойчивым, что нетипично для нормативного периода, в этом случае оно строится на доминанте основной тональности, включает отклонения или побочную тональность, секвенции:

М. Глинка. Венецианская ночь

58 [Andante quasi allegretto]

От - ра - жен вол - ной ог - ни - стой блеск про -

D → Tr



Иногда гармония второй части может быть весьма устойчивой или включать характерные для дополнения или заключения приемы: тонический органный пункт, многократное кадансирование. Так, вторая часть пьесы «Шарманщик поет» из «Детского альбома» Чайковского вся выдержанна на тоническом органном пункте:

(59) [Andante]

Тематически вторая часть может быть развивающей или контрастной. Развивающий тип встречается гораздо чаще, чем контрастный. Это связано с природой простой песенной формы, обычно однотемной¹. Поэтому вторая часть обычно строится на видоизмененных мотивах первой. Здесь используются все способы мотивного развития. Например, вторая часть темы

¹ Введение контрастной темы ведет к тому, что простая песенная форма приближается по смыслу к составным (сложным) песенным формам (см. с. 76–90).

финала сонаты № 16 Бетховена строится на преобразовании мотивов первой части — ракоходе и обращении:

1-я часть
60 Allegretto
a)
б)

2-я часть
б)
обращение
а)
ракоход

Вторая часть репризной двухчастной формы делится на два раздела — *середину* и *репризу*. Для репризной формы характерна середина развивающего типа. В ней используются гармонические приемы, присущие развивающему участку без репризной формы — дробление, отклонение, секвенции. Тематически она, так же как и безрепризная, может развивать материал первой части (см. пример 55) или строиться на контрастных мотивах:

В.А. Моцарт. Симфония № 40 g-moll, IV ч.

1-я часть
61 Allegro assai
p
f

2-я часть
ff
p
tr

В репризе может с разной степенью точности воспроизводиться тематический материал первой части. В некоторых случаях первое или второе предложение повторяется без изменений. Пример такого рода представляет «Старинная французская песенка» из «Детского альбома» Чайковского. В других случаях встречаются незначительные изменения: фактурные (введение дублировки, имитации), гармонические (часто связаны с изменением каденции), мелодические и ритмические.

В простой двухчастной форме могут быть *вступление и заключение*. Обычно они невелики по протяженности и связаны интонационно и фактурным рисунком с основной формой. Вступление и заключение чаще встречаются в самостоятельных произведениях, написанных в простой двухчастной форме. Особенны характерны они для романса, песни.

Части простой двухчастной формы могут *повторяться*. Типично повторение обеих частей или только второй части. Так, в «Итальянской песенке» из «Детского альбома» Чайковского вторая часть повторяется с небольшими изменениями. Схема ее такова:

части:	1-я	2-я	2-я
	а	б	б1
тт.:	16	16	16
тон.:	D-dur		

Задание по анализу.

Определить: а) границы частей; б) структуру и особенности частей по плану анализа периода; в) разновидность формы (безрепризная, репризная); г) тип середины: развивающая, контрастная.

1. Бетховен Л. Соната № 1, II часть. Тема.
2. Бетховен Л. Соната № 12, I часть. Тема.
3. Бетховен Л. Соната № 16. III часть. Тема.
4. Бетховен Л. «Вариации на русскую тему». Тема.
5. Лист Ф. Песня «Радость и горе».
6. Скрябин А. Прелюдии оп. 11: № 2 a-moll, № 24 d-moll.
7. Скрябин А. Прелюдии оп. 16: № 2 gis-moll, № 3 Ges-dur.
8. Чайковский П. «Детский альбом»: № 15 «Итальянская песенка», № 23 «Шарманщик поет».
9. Чайковский П. Вариации оп. 19 для фортепиано. Тема.
10. Шуберт Ф. «Ave Maria».
11. Шуман Р. «Альбом для юношества» оп 68: № 16 «Первая утра-та», № 38 «Зима» (пьеса № 1).

ПРОСТАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА

Простой трехчастной называется форма, состоящая из трех частей, каждая из которых обычно не сложнее периода. Сфера применения простой трехчастной формы в музыке

достаточно широка. Она встречается в вокальной и инструментальной музыке в самостоятельных произведениях (в частности, в инструментальной миниатюре — мазурках, вальсах, польках, прелюдиях, этюдах, ноктюрнах и др., в пьесах с программными названиями) и как часть более сложной формы (сложной трехчастной, рондо, вариационной, сонатной).

Каждая из частей простой трехчастной формы выполняет определенную функцию: в первой излагается тема, во второй — развивается тема первой или (реже) вводится новая, в третьей — возвращается основная тональность и почти всегда основная тема. Возникает движение от устойчивой первой части через нарушение устойчивости во второй к ее восстановлению в третьей. Вторая часть простой трехчастной формы называется серединой, третья — репризой. Типовая схема такова:

1-я часть	2-я часть	3-я часть
период	форма различна	период

В зависимости от типа середины простая трехчастная форма может быть развивающей или контрастной.

Особенности структуры, тематизма и тонально-гармонического содержания частей

Первая часть простой трехчастной формы во многом сходна с первой частью простой двухчастной формы. Ее отличает экспозиционный тип изложения. Форма части — период или большое предложение. Однако здесь, в отличие от простой двухчастной, чаще встречаются расширение и дополнение, усложняющие форму. Первая часть может заканчиваться в основной тональности полной или половинной каденцией или модулировать в тональность, с которой начинается середина. В качестве примера назовем пьесу «Прогулка» из «Детской музыки» Прокофьева, первая часть которой модулирует в тональность доминанты (C-dur — G-dur).

Вторая часть — середина. В трехчастной форме редко соблюдаются пропорции соотношения частей, характерные для двухчастной формы. Нередко середина превышает размеры первой части. В пьесе «Эстрелла» из «Карнавала» Шумана соотношение тактов в частях таково: 12+16+8. Иногда она может быть меньше первой: «Киарина» из «Карнавала» Шумана — 16+8+16.

Для середины характерен неустойчивый тип изложения, проявляющийся в структуре и гармонии. Типичны дробление, дробление с замыканием, отклонения, включение побочных тональностей, секвенции, органный пункт на доминанте и другие приемы развития. Завершается середина обычно на доминанте главной тональности либо на тонике доминантовой (см. пример 62).

Форма середины может представлять:

- *период*, большое или малое предложение, чаще встречающиеся в песенных и танцевальных жанрах. Так, в «Песне без слов» № 9 E-dur Мендельсона середина представляет малое предложение с дополнением:

(62) [Adagio non troppo]

- *ходообразное построение*, основанное на секвенции, дроблении или периодичности:

А. Скрябин. Этюд оп. 8 № 12

(63) [Patetico]

3—3041

- *чредование ходообразных* (подвижных, гармонически неустойчивых) и *пребывающих* (неподвижных, иногда выдержаных на одной гармонии или органном пункте) построений. Они могут по-разному комбинироваться. Распространенный случай — середина, в которой ходообразное построение сменяется предыдком на доминанте. В III части из сонаты № 3 Бетховена середина первой части складывается из двух участков: первый — ходообразный (тт. 17–29), строящийся с использованием вертикально-подвижного контрапункта и секвенций, второй — предыдок на доминанте, подчеркнутой аккордом DD (тт. 29–40):

(64) [Allegro]

The musical score consists of two staves. The top staff (treble clef) starts with a piano dynamic (p) and continues with eighth-note patterns. The bottom staff (bass clef) also has eighth-note patterns. Measure 29 marks the transition to section II, indicated by a forte dynamic (f). The bass staff shows a prominent double dominant chord (DD) preparation.

Для простой трехчастной формы характерен *развивающий* тип середины. В самом простом случае середина может представлять точную или варьированную транспозицию первой части в побочную тональность. Она может быть частичной или полной:

Ф. Шопен. Мазурка оп. 68 № 2

(65) [Lento]

The musical score consists of two staves. The top staff (treble clef) shows a melodic line with sustained notes and grace notes. The bottom staff (bass clef) provides harmonic support with sustained chords. Dynamic markings include 'mf' and 'rit.'

В других случаях из темы первой части вычленяются отдельные фразы либо мотивы, которые могут преобразовываться всеми возможными способами. Иногда в середину вводятся

полифонические приемы развития: канон, вертикально-подвижной контрапункт, имитация (см. пример 64) и др. Середина «Осенней песни» из «Времен года» Чайковского, написанной в простой трехчастной форме, построена на развитии и преобразовании мотивов первой части. Основные приемы развития — повторение мотива на новой высоте (секвенции), имитация:

[Andante doloroso e molto cantabile]

(66)

Если в середине появляется новый материал, то он носит неустойчивый характер и не оформляется в законченную тему:

Э. Григ. Вальс оп. 38 № 7

1-я часть

(67) Poco allegro

67



Экспозиционное изложение новой темы встречается редко.

В простой трехчастной форме иногда может встречаться *кон-трастная* середина, которая строится на новой теме. В этом случае тема середины изложена экспозиционно и имеет четкую оформленную структуру. Такая трехчастная форма двухтемна. Она характерна для танцев — мазурок, вальсов. Так, в мазурке C-dur op. 33 № 3 Шопена, написанной в трехчастной форме, части строятся на самостоятельных контрастных темах. Вторая часть изложена экспозиционно, устойчиво, в характере первой части. Первая часть мазурки, напротив, подобна середине, так как в ней преобладает доминантовая гармония из-за присутствия педали на V ступени с подчеркнутым кадансированием (гармоническая последовательность D — T в C-dur, a-moll, C-dur, G-dur):

1-я часть

(68) *Semplice*

2-я часть

Простая трехчастная форма с контрастной серединой по смыслу оказывается более близкой к составным (сложным) песенным формам, нежели к простым песенным (см. с. 76–90).

Третья часть простой трехчастной формы — реприза. Ее функция — восстановление равновесия, устоя, завершение формы. Реприза может повторять первую часть с разной степенью точности. Буквальное повторение встречается довольно часто. Однако возможны и изменения. Реприза может быть варьированной, динамической, переработанной.

- *Варьированная реприза* содержит:

- фактурные изменения — дублировку, введение контрапункта и др.:

С. Прокофьев. Детская музыка. Вальс

- тонально-гармонические изменения, часто связанные с транспозицией в репризе заключительной каденции первой части. Такая транспозиция обязательна в том случае, когда первая часть модулирует в побочную тональность:

Л. Бетховен. Соната № 1, III ч.

Гармонические изменения могут быть и более значительными. Так, в пьесе «Воспоминание» из «Альбома для юношества» Шумана в репризе возвращается мелодия первой части, однако ее гармонизация изменена (ср. начала частей):

1-я часть

Moderato e cantabile assai

(71)

Реприза

- ритмические (редко темповые) изменения:

C. Рахманинов. Баркарола оп. 10 № 3

1-я часть

Moderato

(72)

Реприза
Allegro moderato

- структурные изменения, связанные с расширением или сокращением репризы. Во II части сонаты № 15 Бетховена реприза первой части, написанной в простой трехчастной форме, сокращена с 8 до 6 тактов (I часть — период из 8 тактов, реприза — расширенное предложение из 6 тактов).

- *Динамическая реприза* содержит значительные динамические изменения, часто связанные с тем, что кульминация формы приходится на начало репризы. Реприза в этом случае звучит на другом динамическом уровне. В прелюдии b-moll оп.11 № 16 Скрябина первая часть звучит на *p*, реприза — на *ff*:

1-я часть

Misterioso

sotto voce

(73)

Реприза

- *Переработанная реприза* содержит существенные структурные преобразования, которые могут сочетаться с любым видом варьирования. Пример такой репризы представлен в ноктюрне c-moll оп. 48 № 1 Шопена. Реприза простой трехчастной формы здесь полностью переработана: отсутствует повторение четырехтактовых предложений, происходит мелодическое, гармоническое и ритмическое преобразование первой части:

1-я часть
Lento



Реприза



В простой трехчастной форме могут быть *вступление и кода*. Вступление в простой трехчастной форме подобно вступлению простой двухчастной формы. Кода может быть развернутой и строиться на преобразованных мотивах формы. Так, кода прелюдии d-moll op. 23 № 3 Рахманинова строится на преобразованных мотивах середины:

Середина
Tempo di menuetto

(75)

Кода

В простой трехчастной форме часто встречается *повторение частей*. Наиболее характерно повторение первой части, а затем второй и третьей вместе: ||: a :||: ba :|| (Шопен. Мазурка B-dur op. 7 № 1). Если повторяются только вторая и третья части, то образуется форма со схемой a b a b a, получившая название *простой трех-пятичастной*. В обоих случаях форма считается *простой трехчастной с повторенными частями*.

Если при повторении происходят значительные преобразования тонального плана или структуры частей (часто одновременно и того и другого), то такая форма называется *двойной простой трехчастной*. Схема ее такова: a b a1 b1 a2. Примером двойной трехчастной формы со структурным и тональным преобразованием повторяющихся частей может служить ноктюрн № 3 «Грезы любви» Листа:

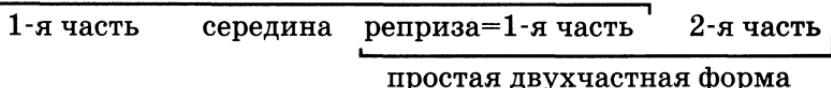
части:	a	b	a1	b1	a2	кода
тт.:	12	10	12	23	16	9
тон.:	As	As	H	C — As	As	As

В тройной трехчастной форме этот ряд может быть продлен: a b a1 b1 a2 b2.

Формы, производные от простой двух- и трехчастной формы

Формы, которые по внешним структурным признакам принадлежат к более сложным, но по средствам формообразования, смыслу и содержанию представляют собой простые песенные формы, являются производными. Одна из наиболее стабильных форм такого типа образуется способом наложения простой трехчастной и простой двухчастной форм. Схема ее такова:

простая трехчастная форма



Реприза простой трехчастной формы здесь одновременно является экспозиционной частью сцепленной с ней простой двухчастной. В такой форме четыре части. После простой трехчастной формы следует еще одна часть, которая представляет нормативную вторую часть простой двухчастной безрепризной формы.

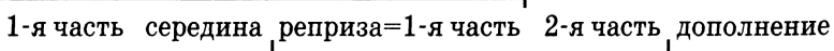
Подобную структуру имеет пьеса «Смерть Озе» из сюиты «Пер Гюнт» Грига. Ее первая часть — простая трехчастная форма, состоящая из изложения темы в h-moll (первая часть), ее транспозиции в fis-moll (середина) и возвращения темы в h-moll (реприза). Реприза здесь одновременно является первой частью простой двухчастной безрепризной формы. Затем следует вторая часть, выполняющая функцию второй части простой безрепризной формы. Она имеет интонационные связи с первой и вместе с ней составляет единое целое с точки зрения развития сюжета, который можно представить как обряд похорон:

1-я часть
⑥ Andante doloroso

2-я часть

Схема формы:

простая трехчастная простая двухчастная



части:	a	a1	a	: b :
тт.:	8	8	8	: 8 : 5
тон.:	h	fis	h	D — h h

Задание по анализу.

Анализировать разные виды простой трехчастной формы как формы самостоятельного произведения, а также определяя ее границы в составе других форм.

1. Бетховен Л. Соната № 1, III часть.
2. Бетховен Л. Соната № 2, II и III части.
3. Бетховен Л. Соната № 4, II часть.
4. Бетховен Л. Соната № 20, II часть.
5. Бородин А. «Князь Игорь»: хор «Улетай на крыльях ветра» из II д.
6. Брамс И. Интеремеццо оп. 119 № 1.
7. Даргомыжский А. «Мне грустно».
8. Григ Э. Вальс оп. 12 № 1 a-moll.
9. Григ Э. «Пер Гюнт»: «Танец Анитры».
10. Лист Ф. Концертный этюд Des-dur.
11. Лист Ф. Ноктюрн № 3 «Грезы любви».
12. Моцарт В.А. Симфония № 40 g-moll, III часть.
13. Мусоргский М. «Картинки с выставки»: «Старый замок».
14. Прокофьев С. «Детская музыка»: «Утро», «Прогулка», «Дождь и радуга», «Марш».
15. Рахманинов С. Прелюдии оп. 23: № 3 d-moll, № 10 Ges-dur.
16. Римский-Корсаков Н. «Редеет облаков летучая грязда».
17. Скрябин А. Этюд dis-moll оп. 8 № 12.
18. Скрябин А. Прелюдии Es-dur оп. 11 № 19.
19. Чайковский П. «Детский альбом»: № 3 «Игра в лошадки», № 5 «Марш деревянных солдатиков», № 7 «Похороны куклы», № 9 «Новая кукла», № 19 «Нянина сказка», № 20 «Баба-яга», № 22 «Песня жаворонка».
20. Чайковский П. «Мой садик».
21. Чайковский П. «Благословляю вас, леса».
22. Шопен Ф. Мазурка B-dur оп. 7 № 1.
23. Шопен Ф. Ноктюрн Es-dur оп. 9 № 2.
24. Шопен Ф. Ноктюрн c-moll оп. 48 № 1.
25. Шопен Ф. Ноктюрн Des-dur оп. 27 № 2.
26. Шуберт Ф. Экспромт Ges-dur оп. 90 № 3.
27. Шуман Р. «Карнавал» оп. 9: № 13 «Эстрелла».
28. Шуман Р. «Лесные сцены» оп. 82: «Вещая птица».
29. Шуман Р. «Альбом для юношества» оп. 68: № 6 «Бедный сиротка», № 8 «Дикий всадник», № 13 «Май, милый май», № 15 «Весенняя песня».

Г л а в а 3

СОСТАВНЫЕ (СЛОЖНЫЕ) ПЕСЕННЫЕ ФОРМЫ

Составными песенными называются формы, которые состоят из двух, трех и более частей, строящихся на самостоятельных темах. К ним относятся сложные двух- и трехчастная, а также многочастная формы. Существует несколько главных признаков, по которым можно определить составную песенную форму:

- форма составлена, «сложена» из самостоятельных, структурно оформленных тем, контрастирующих друг с другом и не связанных переходами (возможен небольшой ход от средней части к репризе сложной трехчастной формы);
- темы излагаются в одной из простых песенных форм — простой двух- или трехчастной, периода или большого предложения;
- в форме отсутствует непрерывное, однонаправленное развитие от начала к концу — каждая часть развивается сама по себе.

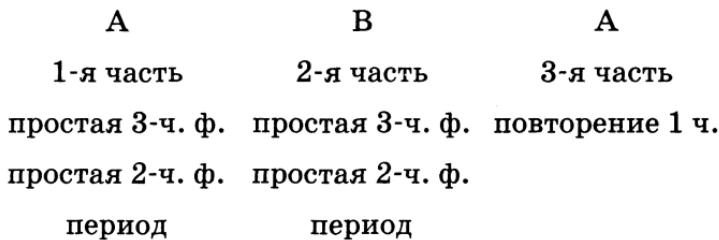
Составные песенные формы получили широкое распространение в музыке. Они применяются в самостоятельных произведениях (особенно распространены в танцевальной, песенной, маршевой музыке), а также как форма частей сонатно-симфонического цикла и сюиты.

СЛОЖНАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА

Сложной трехчастной называется форма, состоящая из трех частей, изложенных в простой песенной форме, краяние из которых построены на одной теме и контрастируют со средней частью.

Сложная трехчастная форма — самая распространенная из сложных песенных форм. Она применяется в самостоятельных произведениях и в частях сонатно-симфонического цикла. В инструментальной музыке эта форма встречается в маршах, прелюдиях, ноктюрнах, этюдах, экспромтах и др., в танцах — мазурках, вальсах, полонезах. В сонатно-симфоническом цикле в сложной трехчастной форме сочиняются менуэты, скерзо и (иногда) медленные части.

Схема ее такова:



Первая часть сложной трехчастной формы обычно написана в одной из простых песенных форм:

□ простой трехчастной:

Ф. Шопен. Вальс оп. 69 № 2

(77) **Moderato**



□ простой двухчастной (редко):

В.А. Моцарт. Маленькая ночная серенада KV 525, III ч.

(78) Allegretto

f

p *cresc.* *f* *Fine*

□ периода или большого предложения (реже):

М. Мусоргский. Картинки с выставки.
Балет невылупившихся птенцов

Scherzino
vivo, leggiero

79

una corda

pp

80 81 82 83 84

mf

cresc.

sf

В первой части сложной трехчастной формы сохраняются характерные особенности простых песенных форм, описанные выше. Заканчивается она полной каденцией в основной тональности.

Средняя часть сложной трехчастной формы называется *трио* (от ит. *trio* — три) — так обозначали ее венские классики, отчасти и композиторы XIX в. Трио классико-романтических форм ведет происхождение от средней части танцев и маршей XVIII в. В противоположность крайним частям, звучавшим у всего состава, трио поручалось трем исполнителям (например, три духовых инструмента или две скрипки и *basso continuo*), отсюда — камерность, прозрачность, изящество звучания трио, контрастирующие звуковой наполненности крайних частей. Существовали другие названия трио, также выписываемые в нотах — *Minore*, *Maggiore*, *Alternativo*, *Intermezzo*. Название *Minore* характерно для средних частей мажорных сочинений, *Maggiore* — для минорных. Позже композиторы могли вообще не давать никакого названия средней части. Однако существуют характерные черты, указывающие на среднюю часть типа трио:

- тема самостоятельная;
- тема контрастирует с темой крайних частей по принципу контрастного сопоставления. Соотношение образов может быть различным: активный и лирический, мрачный и светлый (Шопен. Соната b-moll № 2 для фортепиано, II часть), элегический и взволнованный (Скрябин. Ноктюрн оп. 5 № 1) и др. В III части симфонии № 5 Бетховена тема трио, звучащая в характере крестьянского танца, контрастно сопоставляется с мятежной темой первой части:

- форма части устойчивая — простая двух- или трехчастная (чаще). Так, в экспромте *As-dur* оп. 90 № 4 Шуберта трио написано в простой трехчастной форме. Реже встречается трио в форме периода, например в мазурке оп. 68 № 3 Шопена:

The image shows two staves of musical notation for a piano. The top staff begins with a dynamic of *p*. The bottom staff has a dynamic of *f* followed by *riten.* (ritenuntio). Both staves feature eighth-note patterns with various slurs and grace notes.

- характерен тональный контраст. Обычно трио пишется в новой тональности — часто одноименной (Бетховен. Соната № 1, III часть f-moll — F-dur) или одной из субдоминантовых, достаточно редко — в доминантовой (Чайковский. Симфония № 4, II часть b-moll — F-dur). Иногда трио звучит в главной тональности (Бетховен. Симфония № 3, III часть Es-dur — Es-dur);
 - начало трио не связывается с первой частью ходом и четко отделено от нее цезурой;
 - трио может быть замкнутым или разомкнутым. Замкнутое заканчивается полной каденцией в тональности трио, разомкнутое — на доминанте основной тональности либо ходом, ведущим к реprise:

Л. Бетховен. Соната № 3, III ч.

Scherzo D. C. e
poi la Coda

В сложной трехчастной форме иногда встречается последовательность двух, реже трех трио подряд. Они контрастируют друг с другом тематически, иногда и тонально. Известный

пример сложной трехчастной формы с двумя трио представляется III часть «Веселое собрище поселян» из симфонии № 6 Бетховена. Два трио встречаются в инструментальных пьесах танцевального жанра. В полонезе fis-moll op. 44 Шопена два трио, воплощающие полярные начала: первое — волевой энергичный образ батального характера, второе — более мягкий, женственный, в жанре мазурки:

Третья часть сложной трехчастной формы — реприза. В большинстве случаев она повторяет первую часть без изменений. Существовала традиция при точном повторении не выписывать репризу сложной трехчастной формы, а ставить обозначение *Da Capo*, что означает буквальное повторение первой части. Если в первой части были повторения разделов, то при повторении *Da Capo* они снимались, как, например, в III части сонаты № 1 Бетховена.

Реприза может содержать изменения — фактурные (наиболее часто), гармонические, структурные. *Гармонические изменения* могут быть связаны с несовпадением восстановления первой темы и главной тональности. В этом случае сначала включается тема первой части, но в другой тональности, позже она переходит в главную тональность. Так, в мазурке a-moll op. 59 № 1 Шопена тональность первой части — a-moll. В репризе первой части тема появляется сначала в gis-moll, а затем продолжается уже в главной тональности — a-moll:

1-я часть

84 Moderato



Реприза



Структурные изменения обычно касаются размеров ре-п-ризы. Часто в ней повторяется только начальный период пер-вой части. Так, в вальсе fis-moll op. 40 № 9 Чайковского, напи-санном в сложной трехчастной форме, первая часть предста-вляет простую трехчастную форму. В репризе она сокращена до периода.

Изредка встречается значительно трансформированная репри-за, которая называется динамизированной. Изменения могут про-исходить одновременно в фактуре, гармонии, ритме, динамике, либо затрагивать отдельные компоненты. Так, в пьесе «Скерцо» оп. 12 № 10 Прокофьева реприза динамизирована. Она возникает в результате введения сложной дублировки, приводящей к фак-турным и звуковысотным преобразованиям, а также переакцен-тировке в басу (противоречие мотива и такта), создающей эффект полиметрии (3/8 в верхнем голосе, 4/8 — в басу):

85 I часть
Vivacissimo



Вступление и кода встречаются в сложной трехчастной форме довольно часто. Они более типичны для самостоятельных пьес и редки для частей сонатно-симфонического цикла, написанных в сложной трехчастной форме. Вступление тематически может быть самостоятельно или связано с одной из тем формы. Полонез As-dur op. 53 Шопена открывается развернутым вступлением, построенным на самостоятельной теме, но внутри которой постепенно зарождается и далее утверждается (тт. 13–15) начальная интонация темы первой части:

86 Начало вступления
Maestoso

тт. 13 – 15



Кода обычно строится на темах первой части или трио. Иногда в ней используется материал и той и другой части. Это соответствует ее функции в форме как своего рода резюме. Чаще в коде используется тема первой части:

П. Чайковский. Времена года. Декабрь

1-я часть
Tempo di Valse

(87)

Кода

В коде применяются типичные приемы завершения — отклонения в субдоминантовом направлении, кадансирование, органные пункты:

Л. Бетховен. Соната № 18, III ч.

Кода

$\text{♩} = 100$

(88)

$\text{♩} = 88$

В сложной трехчастной форме, так же как и в простой, встречается *повторение частей*. При этом возможно:

- точное повторение частей. Если повторяются трио и реприза, то форма просто продлевается. Ее называют, по аналогии с простой, *сложной трех-пятичастной*. «Марш Черномора» из IV действия оперы «Руслан и Людмила» Глинки представляет сложную трехчастную форму с повторением частей — возникает последовательность из 7 частей: А В А В А В А;
- варьированное повторение частей, связанное чаще всего с изменением тонального плана, — какая-либо из частей, чаще всего трио, переносится при повторении в новую тональность. В этом случае возникает *двойная сложная трехчастная форма*. Встречается она довольно редко, например в пьесе «Allemanda» оп. 12 № 8 Прокофьева.

Форма, в которой крайние части написаны в форме периода, а средняя — в простой двух- либо трехчастной форме, получила название *промежуточной* между простой и сложной. Однако такая форма сохраняет все признаки сложной трехчастной. В пьесе «Балет невылупившихся птенцов» из фортепианного цикла «Картинки с выставки» Мусоргского крайние части написаны в форме периода, средняя, к которой композитор дает ремарку *Trio*, — в простой двухчастной форме.

СЛОЖНАЯ ДВУХЧАСТНАЯ ФОРМА

Сложной двухчастной называется форма, состоящая из двух контрастных частей, каждая из которых построена на самостоятельной теме и имеет песенную структуру. Встречается она довольно редко, преимущественно в вокальной музыке — в романсах и оперных номерах: ариях, ариозо, дуэтах. Это объясняется структурными особенностями сложной двухчастной формы: она развернута и в то же время не имеет репризы, создающей уравновешенность, симметрию. Собственно музыкальный скрепляющий фактор здесь отсутствует, и его функции берет на себя поэтический текст. Изредка она встречается и в инструментальной музыке, например в ноктюрне H-dur оп. 32 № 1 Шопена.

Характерные черты формы таковы:

- *тематический контраст частей*. Он может быть более или менее значительным. Ариозо Лизы («Откуда эти слезы») из I действия оперы «Пиковая дама» Чайковского

состоит из двух резко контрастирующих по характеру частей — взволнованно-смятенной и восторженной:

I часть
[Andante]

(89)

От - ку - да э - ти сле - зы, за - чем о - не?

II часть
Poco più ($\text{♩} = 76$)

(страстно, восторженно)
О,
слу - шай, ночь!

- тональный и темповый контраст частей. В романс «Мы сидели с тобой» Чайковского первая часть написана в тональности E-dur, в темпе Andante non troppo, вторая часть — в cis-moll, в более оживленном темпе (в нотном тексте есть указание Poco più (mosso)):

I часть
Andante non troppo

p

Мы си-де-ли с то- бой

II часть
Poco più mosso

f

И те - перь, в э-ти дни я, как преж-де, о - дин,

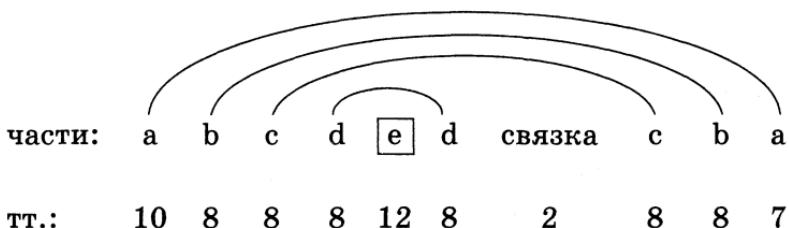
Возможна смена размера: в дуэттино Дон-Жуана и Церлины из I действия оперы «Дон-Жуан» Моцарта первая часть написана в размере 2/4, вторая — 6/8;

- *форма частей — песенная.* Возможно любое соотношение форм частей. Например, первая часть — простая двух- или трехчастная форма, вторая — период, и наоборот. В песне «Любопытство» из вокального цикла «Прекрасная мельничиха» Шуберта первая часть — период, вторая — простая трехчастная;
- *пропорции частей могут быть разными:* а) части равны; б) первая больше второй (вторая часть в этом случае может происходить от коды и напоминать припев); в) первая меньше второй (она может напоминать вступление);
- *тональности частей чаще одинаковы, но могут быть и разными, обычно одноименными или параллельными.* В ариозо Лизы «Откуда эти слезы» из I действия оперы «Пиковая дама» Чайковского первая часть написана в с-moll, вторая — в C-dur. В романс «Мы сидели с тобой» Чайковского — соответственно в E-dur и cis-moll (см. примеры 89, 90).

СОСТАВНЫЕ МНОГОЧАСТНЫЕ ФОРМЫ

Составные многочастные формы — это формы, состоящие из трех и более частей, тематически и структурно самостоятельных, но не регламентированных в порядке расположения. Возможная схема формы такова: a b c d e ... В составных многочастных формах отсутствуют скрепляющие форму факторы. Поэтому композиторы часто в конце сочинения дают повторение той или иной темы — возникает репризное завершение формы. Наиболее распространены составные многочастные формы со схемой:

- A B C D A (a b c d a) — сложная или простая многочастная с репризным замыканием;
- a b c b a (a b c d c b a) — симметрическая форма, получившая название концентрической. В концентрической форме написана ария Лебеди «Ты, царевич, мой спаситель» из II действия оперы «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова. Схема формы — a b c d e d c b a:



Задание по анализу.

Определить: а) вид составной формы; б) границы частей; в) дать характеристику частей.

1. Бетховен Л. «Весело. Грустно».
2. Бетховен Л. Сонаты №№ 1, 3, 4, 11, 14, 18, 20, III части.
3. Брамс И. Баллада D-dur op. 10 № 2.
4. Брамс И. Интермеццо a-moll op. 76 № 7.
5. Гайдн И. Квартет op. 76 № 2, III часть.
6. Гайдн И. Соната № 6 cis-moll, III часть.
7. Глинка М. «Давно ли роскошно ты розой цветла».
8. Глинка М. «Попутная песня».
9. Григ Э. «Шествие гномов».
10. Лист Ф. «Годы странствий»: «Женевские колокола».
11. Моцарт В.А. Соната A-dur KV 331, II часть.

12. Моцарт В.А. Симфония № 40 g-moll, III часть.
13. Моцарт В.А. Симфония № 41 C-dur «Юпитер», III часть.
14. Мусоргский М. «Картинки с выставки»: «Балет невылупившихся птенцов».
15. Прокофьев С. «Детская музыка»: «Вальс», «Вечер».
16. Прокофьев С. «Классическая симфония», III часть. Гавот.
17. Прокофьев С. Скерцо оп. 12 № 10.
18. Чайковский П. «Времена года»: № 11 «Ноябрь» («На тройке»), № 12 «Декабрь» («Святки»).
19. Чайковский П. «Мы сидели с тобой».
20. Чайковский П. Сентиментальный вальс оп. 51 № 6.
21. Чайковский П. Симфония № 4, II часть.
22. Чайковский П. «Спящая красавица»: «Вальс» из I д.
23. Чайковский П. «Щелкунчик»: «Марш» из I д.
24. Шопен Ф. Вальс h-moll оп. 69 № 2 (№ 10).
25. Шопен Ф. Вальс e-moll № 14.
26. Шопен Ф. Вальс a-moll оп. 34 № 2 (№ 3).
27. Шопен Ф. Мазурки: B-dur оп. 7 № 1 (№ 5); a-moll оп. 17 № 4 (№ 13); C-dur оп. 56 № 2 (№ 34); e-moll оп. 41 № 2 (№ 27); a-moll оп. 68 № 2 (№ 47); F-dur оп. 68 № 3 (№ 48).
28. Шопен Ф. Ноцтурн H-dur оп. 32 № 1.
29. Шопен Ф. Полонезы: A-dur оп. 40 № 1 (№ 3); c-moll оп. 40 № 2 (№ 4); As-dur оп. 53 (№ 6).
30. Шопен Ф. Прелюдия оп. 28 № 15 Des-dur.
31. Шуберт Ф. Музыкальный момент оп. 94 № 3 f-moll.
32. Шуберт Ф. Экспромт оп. 90 № 4 As-dur.
33. Шуман Р. «Альбом для юношества» оп. 68: № 11 «Дед Мороз».

Глава 4

ВАРИАЦИОННАЯ ФОРМА

Вариационная форма — это форма, складывающаяся из изложения темы и ее дальнейших видоизмененных повторений, называемых вариациями.

Слово «вариация» (лат. *variatio*) в переводе с латинского означает «изменение».

В музыкальной теории принято различать вариационный метод развития и вариационную форму. Вариационный метод заключается в видоизмененном повторении какого-либо тематического материала. Он может встречаться в любой (и не только вариационной) форме, в которой есть повторение или репризы. Однако в вариационной форме этот метод развития является основополагающим.

Схема формы такова: А А1 А2 А3...

Свое происхождение вариационная форма ведет от куплетной песни либо сходной с ней по строению инструментальной пляски. Здесь при повторении куплетов в них вносятся какие-либо изменения. Другие названия вариационной формы — вариации, тема с вариациями, вариации на тему, вариационный цикл (для развитой вариационной формы). Вариационная форма встречается и в сочинениях с иными названиями, например ария с вариациями, симфонические вариации, блестящие вариации, простые вариации. Иногда в заглавии вообще отсутствует указание на вариационную форму — дубль, партита, пассакалия, чакона. В форме вариаций написаны, например, «Болеро» Равеля, «Рапсодия на тему Паганини» Рахманинова и др.

Существуют также вариационные формы, в которых сначала излагаются вариации, а за ними, в конце сочинения, следует тема. Например, кантата Баха № 137, четыре части которой представляют вариации на хоральную тему, в пятой части завершается изложением самой темы хорала «*Lobe den Herren*» («Хвали Господа»). Другой пример, уже из музыки XX в., —

Третий фортепианный концерт Щедрина, написанный в форме вариаций и темы.

Вариации могут представлять самостоятельное произведение, но могут также являться частью более крупного сочинения, например симфонии, сонаты, канканы, оперы.

Суть вариационной формы заключается в реализации в процессе варьирования образных и структурных возможностей темы, порой скрытых при первом ее изложении.

В качестве темы автор обычно использует:

- тему собственную — *оригинальную*;
- тему *заимствованную*:
 - это может быть тема, принадлежащая другому автору. Во все времена это не считалось plagiatом, а было допустимым и даже поощряемым практикой. Таковы, например, «Тема и вариации на марш Дресслера» Бетховена, «Вариации на тему Паганини» Брамса, «Вариации на тему Корелли» Рахманинова и др.;
 - народная тема, взятая из музыки народов какой-либо страны. Таковы, например, «Вариации на русскую тему» Бетховена, вариации на тему французской народной песни «Ah, vous dirai-je, Maman» KV 265 Моцарта, вариации на темы русских народных песен «Среди долины ровныя» Глинки и «Вниз по матушке, по Волге» Даргомыжского, вариации на тему народной японской песни «Вишня» Кабалевского;
 - хоральная тема, взятая из хоралов, григорианских или протестантских, например 9 хоральных вариаций на тему «O Gott, du frommer Gott» («О, Боже, ты святый Боже») И.С. Баха.

Количество вариаций в цикле может составлять от двух (в музыке барокко) до нескольких десятков, иногда свыше шестидесяти (Гендель. Чакона G-dur из Сюиты для клавира — 62 вариации; Бетховен. «32 вариации»).

Критерием классификации вариаций служат различные признаки. Так, вариации различаются:

- по количеству варьируемых тем — *однотемные, двойные, тройные* (варьируются соответственно одна, две, три темы);
- по степени свободы варьирования темы — *строгие* (сохраняются структура темы, тональность, гармонический план) и *свободные* (возможны любые трансформации темы);

- по методу варьирования — *полифонические, фигурационные, фактурные, жанровые, тембровые*.

В процессе развития истории музыки сложились следующие типы вариационных форм:

- вариации на basso ostinato;
- фигурационные вариации;
- вариации на выдержанную мелодию;
- свободные вариации (характерные);
- вариантная форма.

Рассмотрим названные типы вариационных форм¹.

ФИГУРАЦИОННЫЕ ВАРИАЦИИ

Этот тип распространился в западноевропейской инструментальной музыке XVII–XVIII вв.

Фигурационные вариации — это форма, в которой изменения темы в вариациях основаны на различных видах фигурации: мелодической, гармонической, ритмической либо смешанной — мелодико-гармонической.

Существуют также другие названия фигурационных вариаций: *классические*, поскольку наибольшее распространение фигурационные вариации получили в XVIII в. в эпоху венских классиков; *орнаментальные* — по типу фигурации, так как фигурация мелодии называется также орнаментированием; *строгие* — по степени свободы варьирования темы, в фигурационных вариациях обычно сохраняются структура, гармонический план и тональность темы, в отличие от свободных, допускающих изменения в названных компонентах.

Фигурационные вариации имеют следующие отличительные особенности.

Тема может быть *оригинальной* или (чаще) *заимствованной*. Так, например, Моцарт, выбирая тему для вариаций, нередко обращался к сочинениям Сальери, Гретри, Глюка, Паизиелло и других композиторов, предшественников либо современников. Нередко в качестве темы использовалась народная мелодия. Тавковы, например, «Вариации на русскую тему» Бетховена, в основе которых лежит «Камаринская» (см. пример 57).

¹ Вариации на basso ostinato получили наибольшее распространение в XVI–XVII вв., а также в 1-й половине XVIII в. Этот тип вариаций рассматривается в разделе о формах XVII — 1-й половины XVIII в. (см. с. 225–228).

Характерная черта тем большинства фигурационных вариаций — простота изложения. Отсюда — гомофонно-гармонический склад, ясная диатоническая мелодия, аккордовое сопровождение, спокойный темп и несложный ритм, изложение в среднем регистре. Тема, таким образом, рассчитана на возможности дальнейшего варьирования.

Форма темы — песенная:

- простая двухчастная (часто):

Л. Бетховен. Соната № 23, II ч.

91 Andante con moto

- простая трехчастная (реже):

В.А. Моцарт. 12 вариаций на тему
«Ah, vous dirai-je, Maman» KV 265

92

большое предложение или период (редко):

Л. Бетховен. 32 вариации

Методы варьирования: для фигурационных вариаций характерен *метод прямого варьирования*. Под прямым варьированием подразумевается изменение любых элементов фактуры, в том числе и самой темы, в частности замена ее фигурацией. При этом в фигурационных вариациях тема всегда остается узнаваемой, поскольку в ней сохраняются опорные мелодико-гармонические точки.

В фигурационных вариациях применяются все виды фигураций:

- *мелодическая фигурация* — тема раскрашивается (колорируется или орнаментируется) различными неаккордовыми звуками, например задержаниями, проходящими, вспомогательными. При этом заданный в первом такте мелодический рисунок обычно сохраняется на протяжении всей вариации:

В.А. Моцарт. Вариации на тему французской песни «Lison Dormait» KV 264

A musical score for piano, page 16, system 94. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, 2/4 time, dynamic *dolce*, and has a tempo marking of 94. The bottom staff is in bass clef. The music features eighth-note patterns and sustained notes with grace notes.

Вариация 8
Adagio

- гармоническая фигурация — тема движется по звукам аккорда, чаще всего в виде арпеджио:

Л. Бетховен. Тема и вариации на марш Дресслера

95

Тема
Maestoso

Вариация 8

- смешанная фигурация, сочетающая приемы мелодической, гармонической и ритмической фигураций:

Л. Бетховен. Шесть вариаций на тему Паизиелло из оперы «Мельничики»

96

Тема
Andantino

Вариация 1

Другой метод варьирования — *диминурование* или *диминуция* (*diminutio*), что в переводе с латинского означает «уменьшение». Этот особый метод варьирования сложился в вариационной форме более ранней эпохи (XVI в.). Диминуция основывается на ритмическом дроблении, уменьшении длительностей в мелодии и других голосах фактуры, которое создает эффект возрастания ритмической плотности. Здесь выработалась целая система фактурной орнаментики, позже перенесенная в классические вариации. Она включает такие виды колорирования, как трель, tremolo, тирата, акценты, форшлаги, группетто, арпеджио и др.:

(97) трели (Моцарт)



тремоло (Моцарт)



тирата (Бетховен)



акценты (Моцарт)



форшлаги (Моцарт)



Наиболее распространенный прием в фигурационных вариациях, основанный на диминуции, — пропорциональное ускорение длительностей, охватывающее либо весь вариационный цикл (обычно от четвертей в теме до тридцать вторых в финальной вариации), либо группу вариаций. Так, во II части сонаты № 23 Бетховена, написанной в форме фигурационных вариаций, происходит последовательное уменьшение длительностей от движения восьмыми в первой вариации к тридцать вторым в последней.

Организация формы фигурационных вариаций в целом такова. Вариации — одна из наиболее сложных для построения целого форм. Из-за относительной самостоятельности вариаций

в ней весьма значительно фрагментарное начало. Эта форма тяготеет к незамкнутости, сквозному развитию. Существуют определенные способы объединения цикла. Один из них — *объединение вариаций в группы на основе какого-либо принципа — ритмического, тонального, фактурного*. Вариации могут выстраиваться попарно, например фигурация в верхнем голосе из первой вариации переходит в нижний во второй:

Л. Бетховен. 32 вариации

Вариация 10

98 [Allegretto] *sf*

sempre f

98 [Allegretto] *sf*

sempre f

Вариация 11

sempre

sf

Другой способ — *объединение вариаций в группы на основе диминуции* — после предельного ускорения композитор вводит более размеренные длительности, а потом вновь уменьшает их.

Обычно, если вариаций немного (часто 6, 9, 12), в центре цикла помещается вариация в одноименной тональности (т.е. со сменой лада). Если их больше (32, 33 и т.д.), то вариаций в одноименной тональности может быть несколько. Например, в «32 вариациях» Бетховена, написанных в тональности c-moll, таких вариаций пять: 12–16-я вариации звучат в C-dur. Завершающаяся форма может двумя различными способами. В первом случае тема повторяется в первоначальном или несколько измененном виде. Так, в вариациях на тему «Менута» Ж.П.Дюпора (старшего) KV 573 Моцарта после коды появляется тема в первоначальном темпе, но с укращениями и сокращенная:



Во втором случае финальная вариация обычно следует в быстром темпе с использованием самых мелких длительностей. Она выполняет функцию коды либо включает коду в свой состав:

Л. Бетховен. 6 легких вариаций

Вариация 6
[Andante, quasi Allegretto]
100 Coda

В вариациях может возникать форма второго плана¹ — это привнесение черт какой-либо другой формы в вариации. Чаще всего просматриваются признаки трехчастной формы либо формы рондо. Так, в finale концерта для фортепиано с оркестром № 24 с-moll KV 491 Моцарта возникает рондообразная композиция.

Задание по анализу.

Определить: а) тип вариационной формы; б) характерные особенности темы; в) методы варьирования, применяемые в каждой из

¹ Термин В. В. Протопопова.

вариаций; г) способы объединения вариаций (попарно, в группы: на основе диминуции, ритмического, ладового или фактурного единства); д) способ завершения формы; е) форму второго плана.

1. Бетховен Л. Вариации на русскую тему.
2. Бетховен Л. Вариации на тему марша из «Афинских развалин».
3. Бетховен Л. Соната № 12, I часть.
4. Бетховен Л. 32 вариации.
5. Глинка М. Вариации на тему русской народной песни «Среди долины ровныя».
6. Моцарт В.А. Вариации на французскую народную тему «Ah, vous dirai-je, Maman» KV 265.
7. Моцарт В.А. Соната A-dur KV 331, I часть.

ВАРИАЦИИ НА ВЫДЕРЖАННУЮ МЕЛОДИЮ

Вариации на выдержанную мелодию — это форма, в которой тема-мелодия сохраняется на протяжении всего цикла, а варьированию подвергаются другие голоса фактуры. Другие названия формы: вариации на неизменную мелодию, вариации на сoprano-остиинато; в вокально-хоровой музыке она носит название куплетно-вариационной.

Вариации на выдержанную мелодию сложились и распространялись в музыке XIX в. Большая заслуга в развитии формы принадлежит композиторам русской школы, в частности Глинке, в честь которого такого рода вариации получили также название «глинкинских». Другое их название — «русские». В XIX в. они использовались преимущественно в вокально-хоровой музыке, в сольных номерах и хоровых эпизодах русской классической оперы. Это отчасти объясняется тем, что прототипом вариаций на выдержанную мелодию была куплетная песня. Песню же композиторы использовали для характеристики персонажей оперы. Многочисленные примеры таких вариаций встречаются в операх Римского-Корсакова и Мусоргского. Позже, в XX в., эта форма была перенесена и в инструментальную музыку. Таковы, например, «Болеро» Равеля и эпизод «Нашествия» из I части Седьмой симфонии Шостаковича.

Тема вариаций на выдержанную мелодию может быть *оригинальной или заимствованной*. Один из примеров заимствованной темы — тема песни Марфы «Исходила младешенька» из оперы «Хованщина» Мусоргского. Эта народная тема была

записана композитором от известного писателя и актера И.Ф.Горбунова (в 1873 г.), а позже опубликована в сборнике «100 русских народных песен» Римского-Корсакова:

(101) **Moderato**

Is - xo - di - la mla - den' - ka все лу - га и бо - ло - ta,
все лу - га и бо - ло - ta, a и все сен - ны - е по - ko - сы.

Еще один пример подобного заимствования — тема былины Рябинина «Жил Святослав девяносто лет», положенная в основу песни Варлаама и Мисаила «Солнце, луна померкнули» в Сцене под Кромами из IV действия оперы «Борис Годунов» Мусоргского.

Форма темы — песенная:

большое предложение или период:

**Н. Римский-Корсаков. Садко.
Песня Садко «Ой ты, темная дубравушка» из II к.**

(102) **Adagio**

Oй ты, тем - - на - я дуб - ра - вуш - ка! _____
Agra *p*

Рас - сту - пись, дай мне до - ро - жень - ку. _____

Сквозь ту - ман, сле - зу го - рю - чу - ю,

я не ви - жу све - та бе - ло - го.

Viol. Ob

простая двухчастная безрепризная (типа запев-
припев):

**Н. Римский-Корсаков. Снегурочка.
Третья песня Леля из III д.**

103

mf Più lento, maestoso

Ту - ча со гро - мом сго - ва - ри - ва - лась: ты гре -

ff < *pp* < *mf* > *pp*

Timp.

poco rit.

- ми, гром, а я дождь ра - зо - лью, вспрыс - нем зем - лю ве -

pizz.

ppp

pp

Tempo I

- сен - ним дож - дем. То - то цве - ти - ки воз - ра - ду - ют -

pp

- ся, вый - дут де - ви - цы за я - го - да - ми, вслед им

Fag.

poco rit.

a tempo

мо-лод - цы у - вя - жут - ся. Лель мой, Лель мой, лё - ли, лё - ли, Лель!

□ простая двухчастная репризная:

М. Глинка. Руслан и Людмила.
Персидский хор из III д.

104

Andantino

Хор дев

The musical score consists of six staves of music for a choir of girls. The key signature is A major (three sharps). The time signature is common time. The vocal parts are divided into three groups: soprano (top), alto (middle), and bass (bottom). The lyrics are written below the notes. The first section of the chorus begins with the soprano part, followed by the alto and bass parts. The lyrics are: "Ло - жит - ся в по - ле мрак ноч - ной," "от волн под - нял - ся ве - тер хлад - ный; уж", "позд - но, пут - ник мо - ло - дой!", "у - крой - ся в те - рем наш от - рад - ный!". The piano accompaniment is indicated with the instruction "Archi" and includes dynamic markings like piano (p) and forte (f).

У - крой - ся в те - рем наш от - рад - ный!

простая трехчастная (редко):

Э. Григ. Пер Гюнт. В пещере горного короля

Alla marcia e molto marcato

Musical score for orchestra, page 105, section 8ba. The score consists of two staves. The top staff is in 2/4 time, F major, dynamic pp, and includes markings *sempre staccato* and *pp*. The bottom staff is in 2/4 time, A major, dynamic *p*, and includes a repeat sign and a bass clef. The music features eighth-note patterns.

A musical score for piano, page 10, system 1. The top staff is for the treble clef (G-clef) and the bottom staff is for the bass clef (F-clef). The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (indicated by 'C'). The top staff has a melodic line with eighth-note patterns and dynamic markings (>). The bottom staff shows harmonic bass notes. The page number '10' is at the top right, and '8ba' is at the bottom left.

Методы варьирования определяются некоторыми специфическими особенностями формы вариаций на неизменную мелодию. Одна из важнейших отличительных ее черт — неизменность темы. Это означает, что в данном типе вариаций используется косвенное варьирование. *Косвенным называется варьирование, при котором сохраняется неизменная мелодия (ostinato) в сопрано или в басу, а остальные голоса варьируются: могут вводиться дополнительные контрапункты, меняться гармония, ритм, тип аккомпанемента.*

Неизменность темы ведет к сохранению ее структуры во всех вариациях. Следовательно, форма вариаций также неизменна, и это определяет их принадлежность к строгим вариациям¹. Поэтому методы фигурационного варьирования, описанные выше,

¹ Реже встречаются свободные вариации на выдержанную мелодию, в которых меняется структура темы. Такой тип вариаций применен в хоре «Лель таинственный» из I действия оперы «Руслан и Людмила» Глинки: во второй вариации тема сокращается, дробится, транспонируется.

встречаются и в вариациях на выдержанную мелодию. Однако правила сохранения неизменного гармонического плана и тональности, характерные для строгих вариаций, здесь выдерживаются не всегда.

Другой отличительной чертой вариаций на выдержанную мелодию является иллюстративный характер. Поскольку эта форма часто применяется в оперных номерах, вариации могут следовать за развитием сюжетного ряда. Так, например, в песне Марфы «Исходила младешенька» из III действия оперы «Хованщина» Мусоргского оркестровая партия иллюстрирует текст песни: контрапункт в первой вариации изображает «хождение», аккорды *pizzicato* у струнных во второй — «подкралась младешенька», tremolo и трели в четвертой и пятой — трепещущее пламя свечи¹. В Третьей песне Леля из III действия оперы «Снегурочка» Римского-Корсакова оркестровая партия, сопровождающая тему, воспроизводит раскаты грома, иллюстрируя словесный текст «...ты греми, гром...» (см. пример 103).

Неизменность мелодии, косвенное варьирование, стремление к изобразительности отразились на выборе определенных методов варьирования, характерных для вариаций на выдержанную мелодию. Эти методы таковы:

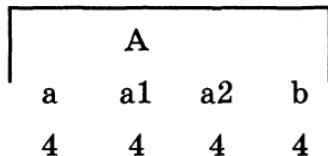
- *полифоническое* варьирование связано с введением дополнительных контрапунктов и подголосков, имитации. Яркий пример — хор поселян из IV действия оперы «Князь Игорь» Бородина, воссоздающий традиции подголосочного народного многоголосия (см. пример 10);
- *фактурно-тембровое* варьирование связано со сменой фактурного рисунка голосов, составляющих музыкальную ткань, переоркестровкой, сменой регистра. Такой тип варьирования представлен в хоре «Высота ли, высота» из IV картины оперы «Садко» Римского-Корсакова;
- *гармоническое* варьирование означает изменение гармонизации темы — например, в «Камаринской» Глинки; смену тональности — в хоре «Высота ли, высота» из IV картины оперы «Садко» (A-dur — F-dur — A-dur); смену лада (иногда совмещенную с перегармонизацией) — в «Персидском хоре» из III действия оперы «Руслан и Людмила» Глинки (E-dur — cis-moll).

Рассмотрим «Колыбельную песню Волховы» из VII картины оперы «Садко». Песня написана в форме строгих вариаций

¹ См. об этом: Протопопов Вл. Вариации в русской классической опере. — М., 1957. — С. 73.

на выдержанную мелодию. Она состоит из проведения темы и двух вариаций, которые соответствуют форме куплета. Тема — простая двухчастная форма по типу запев-припев, вместе составляющих структуру куплета. Запев представлен в виде периода из трех предложений, далее следует краткий (4 такта) припев:

I куплет



106

Andante

Мор. царевна

Сон по береж - ку хо - дил, дре - ма по лу - гу.

Viol.
pp

А и сон ис - кал дре - му, дре - му спра - ши - вал:
V-le
V-c.

А и где же спит Сад - ко, ку - пав доб - рый мо - ло - дец?
Viol. Ob.
p

Ba - ю - бай, ба - ю - бай, ба - ю - бай; ба - ю - бай.

Clar.

V-le Fag.

Fl. Clar.

p

V-c. C-b.

В двух последующих вариациях мелодия темы остается неизменной. Основной метод варьирования связан с фактурно-тембровыми изменениями. Так, в первой вариации оркестровое сопровождение поручено струнным, во второй — арфе и деревянным духовым. Преображается не только оркестровка, но и фактурное изложение: триольные фоновые фигуры скрипок сменяются контрапунктом флейты и арфы во второй вариации. В последнем проведении припева трепещущие тремоло струнных рисуют картину превращения Морской царевны в утренний туман.

Задание по анализу.

Определить: а) тип вариаций; б) методы варьирования, применяемые в каждой из вариаций; в) способы организации формы.

1. Бородин А. «Князь Игорь»: хор поселян из IV д.
2. Глинка М. «Руслан и Людмила»: хор «Лель таинственный» из финала (№3) I д.; № 10 «Рассказ Головы» из II д.; № 12 «Персидский хор» из III д.; хор «Ах ты, свет Людмила» из финала (№ 27) V д.
3. Григ Э. «Пер Гюнт»: «В пещере горного короля».

4. Мусоргский М. «Борис Годунов»: песни Варлаама «Как во городе было во Казани» и «Как едет ён» из I д.
5. Мусоргский М. «Борис Годунов»: песня Варлаама и Мисаила «Солнце, луна померкнули» из IV д.
6. Мусоргский М. «Борис Годунов»: хор «Не сокол летит по поднебесью» из IV д.
7. Мусоргский М. «Хованщина»: хор «Плынет, плывет лебедушка» из IV д.
8. Римский-Корсаков Н. «Снегурочка»: Третья песня Леля из III д.
9. Римский-Корсаков Н. «Садко»: протяжная песня Садко «Ой ты, темная дубравушка» из II к.
10. Римский-Корсаков Н. «Сказка о царе Салтане»: хор «Что так рано солнце красно» из IV д.
11. Чайковский П. «Пиковая дама»: хор «Ну-ка, светик Машенька» из I д.

ХАРАКТЕРНЫЕ И СВОБОДНЫЕ ВАРИАЦИИ

Характерные вариации — это вариации, каждая из которых имеет неповторимый индивидуальный характер, отражающийся во всем комплексе выразительных средств. Характерные вариации встречаются в разных стилях. Так, сочинение для клавесина «Французские безрассудства, или Маски домино» Куперена представляет образец характерных вариаций музыки барокко. Каждой вариации автор дал название, отражающее ее индивидуальный характер: «Невинность в домино цвета незримого», «Стыдливость в розовом домино», «Пылкость в алом домино» и т. д. Однако наибольшее распространение форма характерных вариаций получила в музыке романтиков в XIX — начале XX в.

Частный случай характерных вариаций, наиболее распространенный в художественной практике, — *жанрово-характерные вариации*. В этой форме индивидуальный характер вариаций создается в результате варьированного повторения темы в различных жанрах (жанрового преобразования темы): марша, вальса, мазурки, фуги, менуэта и др. Ареал исторического распространения жанрово-характерных вариаций достаточно широк. Они встречаются в вариационных сюитах XVI—XVII вв., у венских классиков, романтиков, в русской музыке XIX в., в музыке XX в. Жанрово-характерные вариации могут сочетаться со *строгими* (фигурационными) или *свободными* вариациями. Пример сочетания жанрово-характерных и строгих ва-

риаций представляют вариационные циклы Брамса на темы Генделя, Гайдна, Паганини.

В начале XIX в., в частности в творчестве Бетховена, сложилась форма, сочетающая признаки жанрово-характерных и свободных вариаций. В дальнейшем она получила большое распространение в музыке романтиков. Отличительная особенность свободных вариаций — почти исключительное применение этой формы в самостоятельных произведениях, не входящих в состав более крупной композиции.

Свободными называются вариации, в которых в процессе варьирования могут происходить следующие изменения:

- формы — меняется структура последующих вариаций;
- гармонии (введение новых аккордов или аккордовых последований), тонального плана (выход за пределы одноголосной либо родственных тональностей);
- мелодии — значительная трансформация, вплоть до полного нарушения связи с начальным вариантом темы;
- смена темпа и метра;
- введение связок, предыктов, импровизационных эпизодов.

Методы варьирования и способы организации формы в свободных и характерных вариациях индивидуальны для каждого отдельного сочинения.

Блестящий образец сочетания жанрово-характерных и свободных вариаций — «Вариации на тему рококо» для виолончели с оркестром оп. 33 Чайковского. Этот вариационный цикл состоит из оркестрового вступления, изложения темы и семи вариаций, последняя из которых является кодой сочинения¹. Тема скерцозного характера, написана в простой двухчастной репризной форме с повторенными частями (||: a :|| : b a :||):

1-я часть	2-я часть
период	период
: a + a :	: b + a :
: 4 + 4 :	: 4 + 4 :

¹ В авторской редакции — 8 вариаций, расположенных в другом порядке. В данном анализе цикл рассматривается по редакции первого исполнителя «Вариаций» В. Фитценгагена, традиционно используемой в концертной практике. Фитценгаген поменял вариации местами и исключил одну из них.

107

Тема

Moderato semplice

V-cello



Развитие в вариациях выстроено по линии нарастания свободы. Здесь есть методы варьирования, характерные для всех без исключения вариаций, — это фактурно-тембровое и ритмическое варьирование. В первой вариации развиваются черты жанра скерцо, заданного темой. В ней сохраняются форма темы, тональность, гармонический план, метр и темп, а также 8-тактовый оркестровый ход, ведущий к следующей вариации. Во второй вариации изменены форма и окончание хода. В третьей вариации меняются жанр (лирическое балетное Adagio), форма, тональность (C-dur), гармония. Четвертая вариация напоминает изящный гавот, прерываемый виртуозными гаммообразными пассажами виолончели. В ней изменены форма и темп. Пятая вариация — «полетное» скерцо, в котором предельно развито импровизационное начало. В эту вариацию помещена сольная каденция виолончели. Изменены форма и темп. Шестая вариация относится к линии медленных, в которых тема значительно преобразуется. По жанру она приближается к песне-романсу, в ней меняются темп, форма, тональность, гармония. Седьмая, заключительная, вариация является финалом-апофеозом скерцозного начала. Здесь меняются форма, темп, гармония. Приемы объединения в данном сочинении таковы — две скерцозные вариации (первая и вторая, четвертая и пятая) прерываются медленной лирической (третья и шестая), образуя две симметричные группы; завершает развитие блестящий финал. Есть также форма второго плана — многократные повторения оркестрового хода-проигрыша придают форме вариаций черты рондо.

Задание по анализу.

Определить: а) тип вариаций; б) изменения, которые происходят в каждой вариации; в) методы варьирования; г) способы организации формы.

1. *Брамс И.* Вариации на тему Паганини.
2. *Чайковский П.* Вариации для фортепиано оп. 19.
3. *Шуман Р.* «Симфонические этюды» оп. 13.

МНОГОТЕМНЫЕ ВАРИАЦИИ

Форма многотемных вариаций используется в художественной практике сравнительно редко. Из многотемных чаще встречаются вариации на две темы («Камаринская» Глинки, «Исламей» Балакирева), реже на три («Увертюра на темы трех русских песен» Балакирева, «Рапсодия на тему Паганини» Рахманинова), еще реже — на большее количество тем (в «Паскалии» для большого симфонического оркестра Шнитке таких тем семь).

Существует два основных типа организации многотемных вариаций:

- «гайдновский» (другое его название — *альтернативный*). Такой тип вариаций встречается у Гайдна, отчего и получил свое название. В нем темы излагаются и варьируются поочередно — сначала первая тема, затем вторая, далее следует вариация на первую тему, вариация на вторую и т.д. Так строится II часть симфонии № 103 Es-dur Гайдна;
- *тип пластов*¹ — в нем за изложением первой темы следует группа вариаций, далее идет вторая тема с группой вариаций, затем чередуются группы вариаций на каждую тему. Подобный тип вариаций представлен в «Камаринской» Глинки.

Существуют также другие способы организации формы многотемных вариаций, однако они индивидуальны для каждого сочинения. Так, «Рапсодия на тему Паганини» Рахманинова представляет вариации на три темы. Вторая тема, интонационно связанная со средневековой секвенцией «Dies irae» («День

¹ Определение В. А. Цуккермана.

гнева»), присоединяется к первой теме в процессе ее варьирования как контрапункт:

Тема
L'istesso tempo

(108)

I *marcato*

II *p*

Вариация 10

I *mf marcato*

II *p*

I *f*

II *pp* *poco a poco cresc.*

ВАРИАНТНАЯ ФОРМА

Вариантность представляет особый вид тематического развития, основанный на совмещении свободы интонационного и структурного преобразований темы и сохранения ее целостности (см. с. 23).

Вариантной называется форма, складывающаяся из нескольких тематических вариантов. Ее прототипом стала русская народная песня, в частности протяжная, и потому вариантная форма встречается преимущественно в вокальной музыке (см. с. 205–208).

Первое проведение темы считается первым вариантом. Остальные варианты образуются в результате интонационного и ритмического изменения мелодических оборотов первого варианта, а также за счет применения мотивной комбинаторики. *Мотивная комбинаторика — это способ преобразования темы, основанный на перестановке составляющих ее мотивов или субмотивов.* Он заимствован из древних пластов музыкальной культуры — народной и профессиональной (см. пример 17).

В инструментальной музыке вариантная форма встречается значительно реже, чем в вокальной. Неповторимым образом вариантной формы в симфонической музыке является вступление «Рассвет на Москве-реке» к опере «Хованщина» Мусоргского. Вступление складывается из 10 вариантов темы, образующих трехчастную форму с кодой в качестве формы второго плана. Два первых варианта представляют экспозицию (звучат до поднятия занавеса). Четыре следующих выполняют функцию середины, четыре последних — репризы (два) и коды (два). Число тактов в вариантах растет от четырех в первом до двенадцати в последнем, что, безусловно, связано с программным замыслом вступления — картиной ширящегося рассвета.

Приведем в качестве примера начала двух вариантов:

1-й вариант
Andante tranquillo
Viol. Ob.
109

The musical score for the first variant begins at measure 109. It is in 2/4 time, with a key signature of four sharps. The instrumentation is violin obbligato (Viol. Ob.). The dynamic is *p*. The melody consists of eighth-note patterns, some with grace notes. The vocal part enters in measure 113 with the word 'Агра' (Agra) over a sustained note. The score includes a large rehearsal mark '109' and a circled '1-й вариант' (1st variant) above the staff.

2-й вариант
Viol. e Cl.

The musical score for the second variant begins immediately after the first. It continues in 2/4 time with a key signature of four sharps. The instrumentation changes to violin and clarinet (Viol. e Cl.). The melody is more complex, featuring sixteenth-note patterns and slurs. The vocal part continues from the previous measure, maintaining the 'Agra' melody.

Глава 5

ФОРМЫ РОНДО

Рондо называется форма, в которой неоднократные про-ведения главной темы (рефrena) чередуются с несколькими побочными темами (эпизодами). В переводе с французского означает круг, хоровод, хороводная песня, куплеты с припевом (рефреном). В истории музыки форма рондо имела три разновидности: французское рондо XIV–XV вв. (фр. «rondeau» — рондо с ударением на последнем слоге); рондо французских клавесинистов XVII — 1-й половины XVIII в. (также «rondeau»); рондо венских классиков — рондо 2-й половины XVIII в., встречающееся также в музыке XIX и XX вв. (ит. «rondo»).

Каждая из трех исторически сложившихся разновидностей рондо основывается на коренном принципе формы, данном в определении, и вместе с тем отличается особыми характерными чертами.

Первая разновидность рондо имеет также другие названия: *стиховое, средневековое, старофранцузское, строчное* рондо. В стиховом рондо повторяются строки текста и музыкальные фразы, при этом повтор музыки и текста может быть разновременным.

Вторая разновидность — *куплетное рондо*, или *рондо французских клавесинистов* (барочное или классицистское рондо), распространившееся в музыке XVII — 1-й половины XVIII в., во многом определяется стилевыми особенностями эпохи (см. с. 228–231).

Третья разновидность — *рондо венских классиков* — составляет группу форм, в музыкальной теории XIX в. получившую название «формы рондо». В нее вошли формы, темы которых связываются модуляционными ходами.

Классификация форм классического рондо была разработана немецким музыковедом А. Б. Марксом в «Учении о музыкальной композиции» (1837–1847). Он выделяет пять форм:

- первая форма — однотемное рондо со схемой: тема →¹ тема;
- вторая форма — двухтемное рондо со схемой: главная тема → побочная тема → главная тема;
- третья форма — многотемное рондо со схемой: главная тема → 1-я побочная тема → главная тема → 2-я побочная тема → главная тема;
- четвертая форма — многотемное рондо с повторением побочных тем со схемой: главная тема → 1-я побочная тема → главная тема → 2-я побочная тема → главная тема → 1-я побочная тема → главная тема;
- пятая форма — многотемное рондо со схемой: главная тема → 1-я побочная тема → 2-я побочная тема → главная тема → 1-я побочная тема.

Первая и вторая формы образуют группу малых форм рондо. Остальные три — многотемны и объединяются в группу больших форм рондо.

Рассмотрим наиболее распространенные формы.

МАЛОЕ ДВУХТЕМНОЕ РОНДО (ВТОРАЯ ФОРМА)

Малое двухтемное рондо — это форма, которая основана на чередовании главной и побочной тем, связанных ходами. Схема ее такова:

главная тема → побочная тема → главная тема

Двухтемное рондо имеет несколько разновидностей. Одна из них — *форма Adagio*. Эта форма применяется в медленных частях сонатно-симфонических циклов, а также в самостоятельных медленных лирических пьесах — отсюда ее название. В форме *Adagio* написаны медленные части сонат Бетховена, медленные части некоторых концертов Моцарта, ноктюрны (Шопена), медленные пьесы с разными названиями («Раздумье» оп. 72 № 5 Чайковского), медленные этюды (этюд b-moll *Andante cantabile* оп. 8 № 11 Скрябина и др.).

В форме *Adagio* изложена II часть концерта для фортепиано с оркестром № 23 A-dur KV 488 Моцарта. Главная и побочная темы написаны в простой двухчастной форме, темы соединяются ходами. Схема формы такова:

¹Стрелка означает ход.

главная тема	→	побочная тема	→	главная тема кода
пр. 2-ч. ф.		пр. 2-ч. ф.		пр. 2-ч. ф.
a b		a b		a b
тт.: 4+8 8	14	4+4 8	2	4+12 8+8 4+4+7
тон.: fis fis fis (A)		A	A-fis	fis fis fis

Другая область применения двухтемного рондо — моторная музыка: этюды, пьесы с названием «рондо», финалы сонатно-симфонического цикла. По внешним признакам (количество тем и частей, формы тем) двухтемное рондо напоминает сложную трехчастную форму¹, однако по существу отличается от нее. Главные признаки отличия таковы:

- соединение главной и побочной тем ходами;
- иной, более значительный в сравнении со сложной трехчастной, характер контраста между темами;
- разомкнутость побочной темы: она заканчивается ходом, ведущим к доминанте главной тональности.

Особенности структуры, тематизма и тонально-гармонического содержания формы

Главная тема двухтемного рондо отличается устойчивостью, для нее характерен экспозиционный тип изложения.

Форма главной темы:

- одна из простых песенных:
- простая двухчастная:

B. A. Моцарт. Концерт № 23 KV 488, II ч.

¹ Это привело к тому, что в некоторых учениях о форме она рассматривается в одной группе со сложной трехчастной формой и называется «сложной трехчастной формой с эпизодом».

Musical score for two pianos (I and II) in G major (two sharps). The music consists of two staves. Staff I starts with eighth-note patterns, followed by a sustained note with grace notes, and then eighth-note pairs. Staff II starts with eighth-note pairs.

Musical score for two pianos (I and II) in G major (two sharps). The music consists of two staves. Staff I features eighth-note patterns and sixteenth-note figures. Staff II remains silent throughout the measure.

Musical score for two pianos (I and II) in G major (two sharps). The music consists of two staves. Staff I has sustained notes with grace notes. Staff II has sustained notes with grace notes.

Musical score for two pianos (I and II) in G major (two sharps). The music consists of two staves. Staff I has sustained notes with grace notes. Staff II starts with eighth-note pairs at dynamic *p*, followed by sustained notes with grace notes.

Musical score for two pianos (I and II) in G major (two sharps). The music consists of two staves. Staff I has sustained notes with grace notes. Staff II has sustained notes with grace notes.

Musical score for two pianos (I and II) in G major (two sharps). The music consists of two staves. Staff I has sustained notes with grace notes. Staff II has sustained notes with grace notes.

Musical score for two staves (I and II) in G major, 2/4 time. Staff I starts with a dynamic *f*. Staff II enters with a dynamic *f*. Both staves feature eighth-note patterns with grace notes and slurs.

Continuation of the musical score for two staves (I and II) in G major, 2/4 time. Both staves continue with eighth-note patterns and slurs.

простая трехчастная:

П. Чайковский. Времена года. Баркарола

111 Andante cantabile

Musical score for piano in E major, 2/4 time. The dynamic is *p*. The score includes measures with eighth-note patterns and slurs.

Piano sheet music consisting of five staves. The music is in common time and uses a treble clef for the top staff and a bass clef for the bottom staff.

The first staff begins with a dynamic p . The second staff begins with a dynamic p , followed by *poco più* and f . The third staff consists entirely of eighth-note chords. The fourth staff begins with *dim.* and p . The fifth staff concludes with a dynamic p .

□ период:

Ф. Шопен. Ноктюрн оп. 37 № 2

112
Andantino
(p) dolce

- реже встречаются другие формы, в частности вариационная. Так, главная тема II части симфонии № 7 Бетховена, представляющей двухтемное рондо, написана в форме вариаций на выдержанную мелодию. Сначала излагается тема в простой двухчастной репризной форме с повторенной второй частью. Далее следуют три вариации, основанные на фактурно-тембровом варьировании (введение мелодизированного и фигурационного контрапункта, переоркестровка, смена регистра):

главная тема

вст.	тема	1-я вар.	2-я вар.	3-я вар.
	a b a b a			
тт.:	2 8 4 4 4 4			
тон.:	a a - C C - a C - a			

Главная тема обычно заканчивается каденцией в основной тональности (см. примеры 110, 111), иногда, если она изложена в форме периода, модулирует в побочную тональность.

Побочная тема чаще всего строится на самостоятельном материале и контрастирует главной. Однако этот контраст принципиально отличается от контраста в сложной трехчастной

форме, в которой происходит внешнее сопоставление крайних частей и трио, не зависимых друг от друга. В двухтемном rondо контраст построен на сложном внутреннем взаимодействии тем, которые существенно отличаются характером изложения и движения. Соотношение главной и побочной тем носит подчиненный характер: побочная тема драматургически и образно подчиняется главной.

Другое отличие побочной темы от трио — ее незавершенность: она плавно перерастает в ход, ведущий к возвращению главной темы.

Форма побочной темы может быть различной:

- одна из простых песенных:
 - простая двух- или трехчастная. В сонате № 19 Бетховена побочная тема II части написана в простой двухчастной форме:

(113) Allegro

- период или большое предложение. В форме периода излагается побочная тема марша и хора мальчиков из I действия оперы «Кармен» Бизе:

(114)

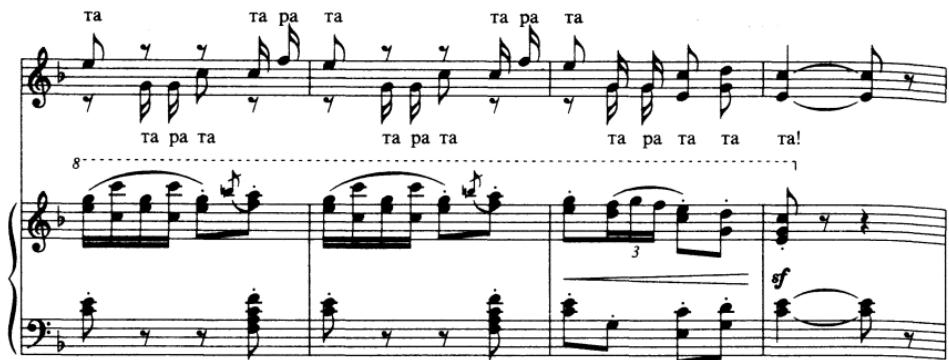
mf

ta pa

Ta pa ta ta pa ta ta!
Ta pa ta ta pa ta ta ta

8

p



та ра

та

Форма может быть *неустойчивой* и представлять *ходообразное построение*. По структуре такое построение может быть подобно периоду. Однако в нем применяются приемы срединного типа изложения: дробление, секвенцирование и т.д. Иногда побочная тема состоит из сцепления нескольких построений. Так, в «Баркароле» из «Времен года» Чайковского побочная тема начинается с пребывающего 8-тактового построения, выдержанного на тоническом органном пункте. Оно плавно переходит в ходообразное построение, основанное на секвенциях:

115 [Andante cantabile]
poco più mosso



Allegro giocoso



Тонально-гармоническое строение побочной темы таково. Тональность может быть любой — одна из тональностей доминантовой или субдоминантовой группы, VI или II низкой, параллельной, одноименной. Во II части сонаты № 4 Бетховена ходообразная побочная тема начинается в тональности VI низкой ступени (C-dur — As-dur, f-moll, Des-dur...). Изредка побочная тема излагается в основной тональности, например во II части концерта для фортепиано с оркестром Грига.

В гармоническом отношении побочная тема может быть как устойчивой, так и неустойчивой. В обоих случаях применяются соответствующие приемы гармонического развития.

Ходы: главное назначение хода — связать основные темы рондо. Ход, ведущий от главной темы к побочной, принято называть *уводящим*. Ход, ведущий от побочной темы к главной, называется *возвратным*.

Тематически ходы могут быть связаны с главной или побочной темой, но могут строиться и на самостоятельном материале. Гармоническое строение ходов характеризуется неустойчивостью. Протяженность их различна — от одного-двух до нескольких десятков тактов. При большой протяженности ход включает несколько разделов, обычно их три. Характерно

следующее строение. Уводящий ход: основная тональность — модуляция — подготовка тональности побочной темы (предыкт); возвратный ход: тональность побочной темы — модуляция — подготовка основной тональности (предыкт). В небольшом ходе может быть всего один раздел.

Возможен пропуск одного из ходов, чаще уводящего. Например, во II части концерта для фортепиано с оркестром Грига побочная тема следует непосредственно после главной:

The musical score consists of two systems of music. The top system, labeled 'Побочная тема' (Secondary Theme), begins with a piano dynamic and features a melodic line in the upper voices. The bottom system, labeled 'Окончание главной темы' (Conclusion of the Main Theme), shows the piano's role in supporting the vocal line. Measure numbers 3 and 5 are indicated above the piano staff.

Когда встречается в двухтемном рондо довольно часто. Для него характерен заключительный тип изложения. Тематически она часто строится на материале побочной темы:

Ф. Шопен. Ноктюрн оп. 37 № 2

Побочная тема
[Andantino]

117

Кoda

pp

Повторение тем в двухтемном рондо: в двухтемном рондо после основной части встречается дополнительное проведение побочной и главной тем, чаще всего измененное. Темы могут варьироваться, сокращаться, транспонироваться. В ноктюрне G-dur op. 37 № 2 Шопена есть дополнительное повторение тем. Главная тема при повторениях видоизменяется, побочная — повторяется точно, но транспонируется. Первое ее проведение звучит в G-dur, второе — в E-dur.

Задание по анализу.

Определить: а) тип формы; б) границы тем и ходов; в) форму тем с характеристикой по плану анализа песенных форм; г) структуру и особенности строения ходов.

1. Бетховен Л. Соната № 4, II часть.
2. Бетховен Л. Соната № 5, II часть.
3. Бетховен Л. Соната № 19, II часть.
4. Бетховен Л. Симфония № 7, II часть.
5. Григ Э. Концерт для фортепиано с оркестром, II часть.
6. Моцарт В.А. Концерт для фортепиано с оркестром № 23 A-dur KV 488, II часть.
7. Чайковский П. «Раздумье» оп. 72 № 5.
8. Шопен Ф. Ноктюрн f-moll op. 5 № 1.
9. Шопен Ф. Ноктюрн G-dur op. 37 № 2.
10. Шопен Ф. Этюд c-moll op. 10 № 12.
11. Шуберт Ф. Экспромт G-dur op. 90 № 3.
12. Скрябин А. Поэма Des-dur op. 32 № 1.
13. Скрябин А. Этюд b-moll op. 8 № 11.

БОЛЬШОЕ РОНДО (ТРЕТЬЯ ФОРМА). БОЛЬШОЕ РОНДО ВЕНСКИХ КЛАССИКОВ

Большое рондо — это форма, которая основана на чередовании главной и двух (реже трех) побочных тем, связанных ходами. В классификации форм рондо А.Б. Маркса это третья форма рондо¹. Рондо может быть *регулярным* и *нерегулярным*. В большом регулярном рондо главная тема возвращается после побочных тем последовательно. В нерегулярном — чередование тем может быть свободным: возможен пропуск главной или одной из побочных тем.

Форма большого рондо широко распространена в музыке венских классиков. Чаще здесь встречается форма большого регулярного рондо, областью применения которого стали финалы и медленные части сонатно-симфонических циклов, номера из опер, а также самостоятельные произведения, иногда под названием «Рондо», например «Рондо» a-moll Моцарта.

Большое регулярное рондо у венских классиков характеризуется следующими отличительными чертами:

- темы обычно песенно-танцевального характера;
- количество частей в большинстве случаев равно пяти (редко семи) со схемой: A → B → A → C → A;
- темы связаны ходами;
- для формы характерны связность, непрерывность развития, постепенное увеличение размеров эпизодов;
- форма может завершаться кодой.

В третьей форме рондо главная тема называется также *рефреном*, побочные темы — *эпизодами*, ходы — *связками*.

Рассмотрим характерные особенности этой формы.

Форма рефrena — одна из песенных:

простая двухчастная:

Л. Бетховен. Соната № 25, III ч.

¹ В некоторых учебниках музыкальной формы большое рондо венских классиков называется *простым*.

The image shows three staves of musical notation for piano. The top staff uses a treble clef, the middle staff a bass clef, and the bottom staff a bass clef. The music consists of eighth and sixteenth note patterns. Measure 1 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure 2 starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure 3 starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure 4 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure 5 starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure 6 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure 7 starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure 8 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure 9 starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure 10 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure 11 starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure 12 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure 13 starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure 14 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure 15 starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure 16 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure 17 starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure 18 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure 19 starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure 20 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature.

□ простая трехчастная:

В.А. Моцарт. Рондо a-moll KV 511

(119) Andante

The image shows a musical score for piano, labeled (119) Andante. The score consists of five staves of musical notation. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The second staff starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The third staff starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The fourth staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The fifth staff starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The music includes various dynamics such as *p*, *f*, *tr*, *ten.*, and *ff*. The notation includes eighth and sixteenth notes, as well as rests.



□ период (редко):

В.А. Моцарт. Соната C-dur KV 545, III ч.

Рефрен при дальнейших возвращениях может сокращаться, варьироваться (часто фактурно), разрабатываться. Яркий пример рондо, в котором рефрен разрабатывается, представляет рондо «Ярость по поводу потерянного гроша» Бетховена.

Эпизоды строятся на самостоятельной теме, излагаются в новой тональности и контрастны по отношению к рефрену. Однако степень образного контраста различна.

Первый эпизод обычно мало контрастен, структурно неустойчив — подобен середине простой формы. Его форма:

□ большое предложение с ходом или период:

Л. Бетховен. Соната № 25, III ч.

(121) [Vivace]

non troppo legato

f

f dimin.

□ простая двухчастная или простая трехчастная (реже):

И. Гайдн. Соната № 7 D-dur, III ч.

(122) [Presto ma non troppo]

Второй эпизод более контрастен, структурно оформлен — подобен трио сложной трехчастной формы. Его форма — простая двухчастная или простая трехчастная:

Л. Бетховен. Соната № 10, III ч.

123 [Allegro assai]

Связки (ходы) в большом рондо служат созданию непрерывности, текучести формы, а также естественным тональным переходам от темы к теме. Характерные особенности ходов большого и малого рондо во многом совпадают. Здесь также есть уводящий и возвратный ходы разной продолжительности и строения. Возможен пропуск одного из ходов. Чаще пропускается уводящий ход. В этом случае темы рондо контрастно сопоставляются, как, например, в III части сонаты № 7 D-dur Гайдна, где между проведением рефрена и первого эпизода пропущен уводящий ход.

Тональный план большого рондо связан с идеей обхода тонального круга (формула T — D — S — T). В соответствии с нею первый эпизод излагается в тональностях доминантовой группы, второй — в тональностях субдоминантовой группы.

Задание по анализу.

Определить: а) границы тем и ходов; б) форму и особенности строения тем и ходов; в) тональный план; г) особенности строения формы в целом.

1. Бетховен Л. Соната № 10, III часть.
2. Бетховен Л. Соната № 20, II часть.
3. Бетховен Л. Соната № 21, III часть.
4. Бетховен Л. Соната № 25, III часть.
5. Гайдн И. Соната № 7 D-dur, III часть.
6. Моцарт В.А. Маленькая ночная серенада KV 525, II часть.

БОЛЬШОЕ РОНДО В МУЗЫКЕ XIX–XX ВВ.

В XIX и XX вв. область применения большого рондо значительно расширилась. Данная форма используется не только в финалах сонат, концертов, но также часто в самостоятельных произведениях разных жанров. В инструментальной музыке большое рондо встречается в сочинениях Шумана, Шопена, Глинки, Чайковского, Прокофьева, Шостаковича, Кабалевского.

В области вокальной музыки особое развитие эта форма получила у русских композиторов XIX–XX вв. Начиная с Глинки композиторы русской школы, такие, как Даргомыжский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский, Прокофьев, писали романсы, оперные номера и целые оперные сцены в форме рондо. Таковы, например, романсы «Ночной зефир» и «Свадьба» Даргомыжского, «Спящая княжна» и баллада «Море» Бородина, песня «Болтунья» Прокофьева, рондо Антониды из оперы «Жизнь за царя» Глинки, сцена «Три чуда» из оперы «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова и другие.

Выход рондо из узких рамок жанрового финала сонатно-симфонического цикла обогатил содержание формы. Здесь лирические образы «Вальса-фантазии» Глинки и трагическое повествование в балладе «Море» Бородина, комический портрет в рондо Фарлафа из оперы «Руслан и Людмила» Глинки и события из школьной жизни одной девочки в песне «Болтунья» Прокофьева, суровый, грозный «Танец рыцарей» из балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева и иронически-торжественное шествие в марше из оперы «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева.

Строение послеклассического рондо более свободно, нежели классического. Число частей увеличивается до 7–9 (Прокофьев.

«Болтунья» — 9 частей). Возможно значительное варьирование рефrena и его транспозиция в другие тональности в дальнейших проведениях. Контраст между рефреном и эпизодами усиливается. Подчеркивается тональное противостояние разделов формы: эпизоды помещаются в далекие (неродственные) тональности. Иногда вводится и темповый контраст, ведущий к резкому противопоставлению образов (Бородин. «Спящая княжна»).

Изменения касаются и принципа расположения тем, отражающего более свободный подход композиторов к форме: допускается следование двух эпизодов подряд, эпизод может повторяться, иногда в других тональностях. В послеклассическом рондо снижается роль ходов: они могут пропускаться. Форма рондо в значительной степени приближается к составной форме.

Иллюстрацией изменений, которые произошли в форме большого рондо, может служить номер «Джульетта-девочка» из I действия балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева. Особенности его строения таковы: рефрен проводится в разных тональностях, пропускаются проведения рефrena и ходов, повторяются эпизоды. Схема формы:

	P	ЭП1	P	ЭП2	P	ЭП3	ЭП2	P	(кода)
части:	A	B	A	C	A	D	C1	A	A
тт.:	8	10	8	8	8	21	8	8	10
тон.:	C	C	E	As	A	C	F	C	C

Задание по анализу.

Определить: а) границы тем и ходов; б) форму и особенности строения тем и ходов; в) тональный план; г) особенности строения формы в сравнении с большим рондо венских классиков.

1. Бородин А. «Спящая княжна».
2. Бородин А. «Море».
3. Глинка М. «Руслан и Людмила»: рондо Фарлафа из II д.
4. Глинка М. Вальс-фантазия.
5. Кабалевский Д. Рондо-марш.
6. Прокофьев С. «Болтунья».
7. Прокофьев С. «Ромео и Джульетта»: «Танец рыцарей».
8. Прокофьев С. Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам» в переложении для фортепиано.
9. Римский-Корсаков Н. «Сказка о царе Салтане»: «Три чуда» из IV действия.

БОЛЬШОЕ РОНДО С ПОВТОРЕНИЕМ ПОБОЧНЫХ ТЕМ (ЧЕТВЕРТАЯ ФОРМА)

Большое рондо с повторением побочных тем — это форма рондо, в котором главная тема чередуется с тремя (четырьмя) побочными, при этом последняя побочная тема повторяет первую в другой (реже в той же) тональности.

Большое рондо с повторением тем относится к высшим формам рондо (см. схему на с. 118). У венских классиков сфера его применения была довольно жестко регламентирована: это, главным образом, финалы сонатно-симфонических циклов. Случаи применения формы в других частях или самостоятельных пьесах у них довольно редки. Один из примеров подобного исключения — «Рондо» G-dur op. 51 № 2 для фортепиано Бетховена.

Форма большого рондо идеально подходила для финала сонатно-симфонического цикла как заключительной части крупного сочинения. Она предоставляла композитору возможность изложить несколько песенно-танцевальных тем, идущих в оживленном темпе, в развернутой и вместе с тем лишенной настоящих конфликтов форме. Однако там, где целостный замысел требовал более «серьезного» финала, чаще применялась форма сонатного allegro.

Особенности структуры, тематизма и тонально-гармонического содержания формы

Главная тема песенно-танцевального характера отличается гармоничностью, завершенностью. Форма главной темы — одна из песенных:

- простая двухчастная репризная либо безрепризная:

Л. Бетховен. Соната № 4, IV ч.

Poco allegretto e grazioso

124

The image displays three staves of musical notation for piano, likely from a sonata movement. The top staff shows a treble clef, two flats (B-flat and D-flat), and a dynamic marking *dolce*. The middle staff shows a treble clef, two flats, and dynamic markings *sf* and *p*, with a performance instruction *non lunga*. The bottom staff shows a treble clef, two flats, and a dynamic marking *rinf.*

□ период:

В.А. Моцарт. Соната F-dur KV 533/494, III ч.

125 Andante (Allegretto)

A musical score for piano, starting at measure 125. The key signature is C major (one sharp). The first measure begins with a dynamic *(p)*. The music consists of two staves: the upper staff for the right hand and the lower staff for the left hand. The right hand plays eighth-note patterns, while the left hand provides harmonic support with sustained notes and chords.



При повторениях главная тема может сокращаться либо варьироваться.

Первая побочная тема проводится два раза:

- при первом проведении — в тональности доминанты либо параллельной (реже в других побочных тональностях). Так, в III части сонаты № 8 Бетховена главная тема проходит в тональности с-moll, первая побочная при первом проведении — es-moll — Es-dur;
- при втором проведении — в главной тональности (реже в другой побочной тональности или в тональности первого проведения).

Первая побочная тема незначительно отличается по характеру от главной. Форма темы, как правило, — *период* (иногда с дополнениями). Она может заканчиваться каденцией или быть разомкнутой. После следует возвратный ход или сразу вступает второе проведение главной темы.

Проведения главной, первой побочной и повторение главной тем образуют экспозиционный раздел формы.

Вторая побочная тема более контрастна и самостоятельна. Для того чтобы усилить контраст главной и второй побочной темы, композиторы часто пропускают уводящий ход, и вторая побочная тема вступает сразу после второго проведения главной.

Форма второй побочной темы обычно развернута: *простая двух- или трехчастная* (например, Бетховен. Соната № 2, IV часть), *вариационная*.

Выбор тональностей для второй побочной темы более свободен и своеобразен: параллельная, одноименная, тональность субдоминанты, тональность мажорной доминанты при главной минорной тональности или минорной субдоминанты при главной мажорной.

После проведения второй побочной темы следует повторение тем экспозиционного раздела в новых тональных соотношениях, чаще всего подчиненных главной тональности.

В XIX в. форма большого рондо с повторением тем отразила характерные для романтической эпохи явления. Она стала чаще применяться в отдельных произведениях. Таковы, например, «Блестящее рондо» оп. 62 для фортепиано Вебера, «Порыв» из «Фантастических пьес» Шумана. Большая свобода проявляется в тональном плане формы и в повторении тем: главная тема может проводиться не только в основной, но и в других тональностях, первая побочная тема при повторном проведении может преобразовываться.

Задание по анализу.

Определить: а) границы тем и ходов; б) форму тем; в) тональный план; г) строение формы в целом.

1. Бетховен Л. Соната № 4, IV часть.
2. Бетховен Л. Соната № 8, III часть.
3. Бетховен Л. Соната № 9, III часть.
4. Моцарт В.А. Соната F-dur KV 533/494, III часть.
5. Шуман Р. «Фантастические пьесы» оп. 12: № 2 «Порыв».

Г л а в а 6

СОНАТНАЯ ФОРМА

Сонатной называется форма, состоящая из трех разделов, первый из которых (экспозиция) основан на противопоставлении главной и побочной тем, второй (разработка) — на их развитии, третий (реприза) — на возвращении тем в новом тональном соотношении (иногда сопровождающемся и другими изменениями).

В иерархии форм сонатная форма занимает одно из высших мест. Это форма емкая, динамичная, способная воплотить различные характеры и образы в их противопоставлении, столкновении, контрастном сопоставлении, взаимодополнении и других соотношениях. История формы насчитывает несколько столетий, на протяжении которых она эволюционировала, видоизменяясь, сохраняя, однако, свои существенные видовые черты.

В эпоху венских классиков сонатная форма встречается преимущественно в сонатно-симфоническом цикле. Чаще всего в первом сонатном allegro, в finale, иногда в медленной части, крайне редко — в скерцо, а также в оперной увертюре (например, увертюра к опере «Дон Жуан» Моцарта и др.). Позже она применяется и в самостоятельных произведениях — балладах, фантазиях, поэмах и других.

Сонатная форма, как ни одна другая типовая форма, обладает тенденцией к общестилевой и персональной индивидуализации. Специфические черты ей придают части, в которых она встречается.

Существуют три основные разновидности сонатной формы:

- сонатная форма первого allegro в сонатно-симфоническом цикле;
- сонатная форма с двойной экспозицией;
- сонатина (или сонатная форма без разработки).

СОНАТНАЯ ФОРМА ПЕРВОГО ALLEGRO У ВЕНСКИХ КЛАССИКОВ

Эта форма, утвердившаяся в творчестве венских классиков, состоит из трех крупных разделов: экспозиции, разработки и репризы. Экспозицией называется начальный раздел сонатной формы. Он делится на участки, называемые *партиями*. Партий обычно четыре: главная, связующая, побочная и заключительная. Понятие партии в сонатном allegro шире, чем понятие темы. Партия может излагать тему или строиться на общих формах движения, может включать несколько тем.

В экспозиции излагаются противопоставляемые партии: главная — в главной тональности, модулирующая связующая партия, побочная — в побочной тональности и заключительная партия, примыкающая к ней в побочной тональности (реже иной, но не главной). Иногда от побочной партии к заключительной ведет ход.

В *главной партии* заключен импульс дальнейшего развития всей формы, определено содержание части. Из элементов главной партии, повторенных или преобразованных, вырастают все темы сонатного allegro.

Тематизму главной партии свойствен мотивно-составной характер. Отличительные особенности тематизма таковы:

- однородность или контрастность мотивов или мотивных групп, из которых состоит тема. В классических сонатах главная партия, строящаяся на контрастных мотивах, встречается чаще. В контрастной теме активные, энергичные элементы обычно противопоставляются лирическим или скерцозным¹:

В.А. Моцарт. Соната D-dur KV 284, I ч.

126 Allegro

(f)

(staccato)

¹ Типизированный контраст выработался в симфонизме композиторов мангеймской школы — это противопоставление «фанфар» и «вздохов». Он сохранился и у венских классиков, но у Бетховена постепенно модифицировался, например в I части сонаты № 5.



Однородная главная партия встречается реже. Такой тип темы представлен в I части сонаты № 8 Бетховена:

(127) *Allegro di molto e con brio*

- четкость деления мотивов или мотивных групп. Мотивы легко отделяются друг от друга, что позволяет в дальнейшем строить развитие формы на делении или слиянии мотивов. В I части сонаты № 5 С-dur Гайдна разработка строится на мотивах главной партии. Они следуют здесь в ином порядке в сравнении с экспозиционным изложением главной темы:

И. Гайдн. Соната № 5 С-dur, I ч.

Главная партия
128 Allegro con brio

Разработка

- содержательная значимость каждого элемента темы, поскольку вся форма сонаты выводится из главной партии.

Тонально-гармоническое строение таково. Главная партия утверждает главную тональность в незыблом, «твердом» варианте. Отличительная особенность ее гармонического строения — простота, господство тоники, использование оборотов, включающих преимущественно Т и Д. Так строится главная партия I части сонаты № 1 Бетховена (см. пример 40). Субдоминанта появляется обычно в каденционных оборотах. Если есть отклонения, то они сделаны так, чтобы подтвердить господство главной тональности. Главная партия всегда заканчивается каденцией в основной тональности: полной — на Т или половинной — на Д (см. пример 127).

Форма главной партии обычно простая песенная:

- период. В этой форме написаны многие главные партии, например в сонатах Бетховена (№ 2, 4, 7, 8, 11, 16, 17, 18, 20, 25, 26, 29, 31). В сонатах Гайдна достаточно часто встречается период квадратного строения (соната № 7 D-dur). У Моцарта и Бетховена в периоде происходят нарушения квадратности;
- большое или малое предложение (Бетховен. Сонаты № 1, 3, 5, 9, 10, 19, 23, 24; 21, 28, 30); также Моцарт. Соната F-dur KV 332, I ч.:

(129) Allegro

- простая двух- и трехчастная формы встречаются редко. Пример простой двухчастной формы представляет главная партия I части сонаты № 15 Бетховена:

(130) Allegro



A musical score page showing two staves. The top staff has dynamics 'cresc.', 'sf', 'p', 'sf', 'sf'. The bottom staff has a dynamic 'p'. The music features eighth and sixteenth notes with slurs and grace notes.

A musical score page showing two staves. The top staff has dynamics 'cresc.', 'sf', 'p'. The bottom staff has a dynamic 'p'. The music includes eighth and sixteenth notes with slurs and grace notes.

A musical score page showing two staves. The top staff has dynamics 'sf', 'sf', 'cresc.', 'sf', 'sf'. The bottom staff has a dynamic 'p'. The music consists of eighth and sixteenth note patterns with slurs and grace notes.

Связующая партия выполняет функцию перехода от главной темы к побочной. Отсюда особенности ее строения: неустойчивость гармонии, рыхлость, дробность структуры.

Тематически связующая партия может строиться:

- на материале главной партии:

Л. Бетховен. Соната № 17, I ч.

Главная партия

131 Largo

Allegro

Связующая партия

f

(molto) p

marc.

- на самостоятельном материале. В этом случае часто применяются общие формы движения — гаммы, арпеджио, репетиции:

Л. Бетховен. Соната № 10, I ч.

132 [Allegro]

- иногда в связующей партии появляется новая тема, которая называется *промежуточной*. По типу образности и структуры она могла бы выполнять функцию побочной темы. Однако после ее проведения следует модуляционный раздел, приводящий к побочной теме. Введение промежуточной темы чаще встречается в сонатах Моцарта:

В.А. Моцарт. Соната B-dur KV 570, I ч.

(133) [Allegro]

Форма и гармоническое строение связующей партии таковы. Связующая партия обычно не имеет законченной определенной формы. Ее структуру определяет логика тонально-гармонического развития. В соответствии с ней связующая партия может состоять из трех разделов:

- пребывание в главной тональности. Это устойчивый в тонально-гармоническом отношении раздел, представляющий дополнение или ряд дополнений;
- модуляционный переход в тональность побочной темы. Он может проходить через ряд тональностей, ведущих в конечном счете к тональности побочной партии, в классической сонате — доминантовой;

- подготовка тональности побочной партии — предыкт на доминанте побочной тональности или повторение каданса.

Так строится связующая партия I части сонаты № 8 Бетховена:

[Allegro di molto e con brio]

1-й раздел

2-й раздел

3-й раздел

Связующая партия может включать только два, иногда и один раздел. В первом случае пропускается начальный раздел и связующая тема начинается сразу со второго раздела — модуляции. Если в связующей партии один раздел, то он выбирает в себя функции всех трех разделов в сжатом виде.

Побочная партия в тональном и образном отношении противостоит главной, но выполняет подчиненную функцию. При этом тональный контраст в классической сонате присутствует обязательно, а тематический есть не всегда. Так, например, некоторые сонаты Гайдна однотемны. В классической сонате побочная партия часто имеет напевный характер. Контраст звучания побочной партии создается также средствами фактуры, ритма, динамики.

Побочная партия обладает большей, в сравнении с главной темой, свободой и протяженностью строения. Однако тематически она всегда связана с главной и производится из нее.

В основе тематического соотношения главной и побочной партий лежит принцип *производного контраста*. Независимо от степени контраста побочная партия вырастает из главной и строится на ее преобразованных мотивах. Существует два основных типа побочных партий:

- побочная партия, представляющая полную или частичную транспозицию главной в доминантовую тональность. Такие побочные партии встречаются преимущественно в сонатных формах Гайдна:

И. Гайдн. Соната № 6 cis-moll, I ч.

Главная партия
135 Moderato

Побочная партия
тт. 12 – 13

тт. 17 – 18 (продолжение)

- побочная партия, основанная на различных преобразованиях мотивов главной:

Л. Бетховен. Соната № 5, I ч.

Главная партия

Molto allegro e con brio

(136)

Побочная партия

Л. Бетховен. Соната № 21, I ч.

Главная партия

(137) Allegro con brio

Побочная партия (в увеличении)

Побочных партий может быть несколько. Они создают зону побочной партии. Характерно подчинение всех тем первой теме. Так, в I части симфонии № 3 Бетховена три темы побочной партии:

1-я тема
[Allegro con brio]

2-я тема

3-я тема

Тонально-гармоническое строение побочной партии таково. Побочная партия обычно пишется в одной из тональностей доминантовой группы. В мажорных сонатах побочные партии излагаются в тональности доминанты. В минорных — в тональности параллельного мажора или натуральной (реже гармонической) доминанты. Встречаются и другие тональности. Так, у Бетховена возможно проведение побочной партии в тональности мажорной медианты (III ст.), а также субмедианты (VI ст.). Приведем некоторые примеры. В I части сонаты № 21 Бетховена главная партия в C-dur, побочная — в E-dur. Такое же тональное соотношение в I части сонаты № 16: G-dur — H-dur. В I части симфонии № 9 Бетховена главная партия в d-moll, побочная — в B-dur. В побочную партию могут включаться отклонения. Заканчивается она полной совершенной каденцией, которая отделяет ее от заключительной партии или хода, ведущего к заключительной партии. Именно полная совершенная каденция служит признаком окончания побочной темы.

Форма побочной партии может быть разной. Здесь встречаются большое предложение, период, простая двухчастная

форма. Наиболее характерная форма — период с большим расширением.

Однако структура побочной партии определяется не формой, лежащей в основе, а следованием определенных логических этапов становления темы. Они таковы: а) изложение темы; б) ее развитие; в) перелом в развитии, в некоторых случаях сопровождающийся «прорывом» мотивов главной партии; г) заключительный каданс. Одним из важнейших моментов в изложении темы является перелом в развитии. Он означает неожиданную смену характера звучания, часто перекликающуюся с характером главной партии. В I части сонаты № 5 Бетховена перелом в развитии побочной партии связан с введением мотивов главной темы:

Л. Бетховен. Соната № 5, I ч.

(139) [Molto allegro con brio]

Заключительная партия завершает экспозицию, поэтому для нее характерны приемы заключительного типа изложения.

В тематическом отношении заключительная партия может строиться на мотивах:

- главной партии;

В.А. Моцарт. Симфония № 40, I ч.

(140) Главная партия
Allegro molto

Заключительная партия

Musical score for Beethoven's Sonata No. 2, I ch., ending section. The score consists of two staves. The top staff is in common time (C) and has a key signature of one flat. The bottom staff is in common time (C) and has a key signature of one flat. The music features eighth-note patterns and grace notes.

- связующей партии:

Л. Бетховен. Соната № 2, I ч.

[Allegro vivace]

Связующая партия

(141)

Musical score for Beethoven's Sonata No. 2, I ch., section 141. The score consists of two staves. The top staff is in common time (C) and has a key signature of one sharp. The bottom staff is in common time (C) and has a key signature of one sharp. The music features eighth-note patterns and grace notes.

Заключительная партия

Musical score for Beethoven's Sonata No. 2, I ch., ending section. The score consists of two staves. The top staff is in common time (C) and has a key signature of one sharp. The bottom staff is in common time (C) and has a key signature of one sharp. The music features eighth-note patterns and grace notes.

- включать мотивы разных тем, например побочной и главной:

В.А. Моцарт. Соната с-moll KV 457

Главная партия

Molto allegro

(142)

Musical score for Mozart's Sonata KV 457, main section. The score consists of two staves. The top staff is in common time (C) and has a key signature of one flat. The bottom staff is in common time (C) and has a key signature of one flat. The music features eighth-note patterns and dynamic markings like f and p.

Побочная партия

Musical score for Mozart's Sonata KV 457, secondary section. The score consists of two staves. The top staff is in common time (C) and has a key signature of one flat. The bottom staff is in common time (C) and has a key signature of one flat. The music features eighth-note patterns and grace notes.

Заключительная партия

тт. 1 – 2

Musical score for Mozart's Sonata KV 457, ending section. The score consists of two staves. The top staff is in common time (C) and has a key signature of one flat. The bottom staff is in common time (C) and has a key signature of one flat. The music features eighth-note patterns and grace notes.

тт. 13 – 16

- на новом материале, основанном на значительном преобразовании мотивов разных тем:

Л. Бетховен. Соната № 14, III ч.

(143) [Presto agitato]

Может быть несколько заключительных тем, образующих зону заключительной партии (Бетховен. Соната № 8, I ч., симфония № 5, I ч.; см. также пример 142).

Тонально-гармоническое строение заключительной партии связано с закреплением тональности, в которой заканчивается экспозиция. В классической сонате чаще всего это тональность побочной партии. (Иногда возможна смена лада, например в I части сонаты № 23 Бетховена главная тональность — f-moll, побочная партия звучит в As-dur, заключительная завершает экспозицию в as-moll.) В гармоническом плане характерно многократное повторение каденционного оборота:

Л. Бетховен. Соната № 16, I ч.

(144) [Allegro vivace]

Возможно введение отклонений, направленное на укрепление новой тональности.

Форма заключительной партии может представлять:

- ряд коротких дополнений:

И. Гайдн. Соната № 7 D-dur, I ч.

(145)

- период, иногда с последующим дополнением (дополнениями). Заключительная партия в I части сонаты № 23 Бетховена написана в форме периода с расширением и дополнением:

(146) [Allegro assai]

Musical score for piano, page 10, measures 1-10. The score consists of two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 1: Treble staff has eighth-note pairs (ff); Bass staff has eighth-note pairs (bb). Measure 2: Treble staff has sixteenth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs (sf). Measure 3: Treble staff has sixteenth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs. Measure 4: Treble staff has sixteenth-note pairs (ff); Bass staff has eighth-note pairs. Measure 5: Treble staff has sixteenth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs (sf). Measure 6: Treble staff has sixteenth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs. Measure 7: Treble staff has sixteenth-note pairs (sf); Bass staff has eighth-note pairs. Measure 8: Treble staff has sixteenth-note pairs (ff); Bass staff has eighth-note pairs. Measure 9: Treble staff has sixteenth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs (sf). Measure 10: Treble staff has sixteenth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs (sf). Measure 11: Treble staff has sixteenth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs (sf). Measure 12: Treble staff has sixteenth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs (sf). Measure 13: Treble staff has sixteenth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs (sf). Measure 14: Treble staff has sixteenth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs (sf). Measure 15: Treble staff has sixteenth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs (sf). Measure 16: Treble staff has sixteenth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs (sf). Measure 17: Treble staff has sixteenth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs (sf). Measure 18: Treble staff has sixteenth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs (sf). Measure 19: Treble staff has sixteenth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs (sf). Measure 20: Treble staff has sixteenth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs (sf).

Заключительная партия может не иметь определенной формы. В этом случае она содержит три раздела, соотносящихся так: устойчивость, нарушение устойчивости введением отклонений, восстановление устойчивости.

Разработка — раздел сонатной формы, который основан на мотивной разработке и тонально-гармоническом развитии тем

экспозиции. Разработка менее жестко регламентирована в тематическом, тонально-гармоническом и структурном отношении, нежели экспозиция и реприза. Она продолжает развивать тональное противостояние, намеченное в экспозиции.

Тематическое строение разработки основано на развитии тем экспозиции. Здесь не существует определенных правил последовательности тем. Наиболее стабильным в отношении тематизма является начало разработки. Оно часто строится на проведении главной или заключительной партии, измененном или сокращенном.

Разработка может целиком основана на материале главной партии, с самого начала рассчитанной на разработочное изложение. Так, разработка I части симфонии № 40 g-moll Моцарта построена исключительно на материале главной партии.

Мотивно-составной характер тематизма связующей и заключительной партий также позволяет включать их в разработку. Гораздо реже встречается здесь побочная партия, поскольку ее отличительное качество — песенность, кантиленность. Если она и включается в разработку, то сохраняется в целостности, как это происходит, например, в разработке I части сонаты № 1 Бетховена.

В разработку может быть введена новая тема, которая носит название *эпизодической*. Такая тема появляется в разработке I части сонаты № 9 Бетховена:

The image displays three staves of musical notation for piano, arranged vertically. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is A major (three sharps). The music consists of eighth-note patterns. In the first measure of each staff, there are six eighth notes per measure. In the second measure, the bass staff has six eighth notes, while the treble staves have five. The third measure shows a change in bass clef for the bass staff, which now has four eighth notes. The fourth measure returns to the original bass clef, with six eighth notes. Measure 5 begins with a dynamic 'p' (piano) and a bass note, followed by six eighth notes. Measure 6 concludes with a dynamic 'cresc.' (crescendo) and a bass note, followed by six eighth notes. Measures 7 and 8 show a continuation of the pattern with six eighth notes per measure.

Иногда порядок тем в разработке соответствует экспозиционному. В этом случае разработку называют *разработанной экспозицией*¹.

Развитие в разработке основано на проведении отдельных элементов, мотивов тем. Характерны вычленение мотивов, различные способы их преобразования, дробление, секвенцирование, применение полифонических приемов (имитация, вертикальная перестановка, контрапунктическое соединение разных мотивов). Так строится, например, разработка в I части симфонии № 40 g-moll Моцарта.

Тонально-гармоническое строение разработки связано с выполнением функции неустойчивого раздела со срединным типом изложения. Поэтому для нее характерны избегание главной и доминантовой тональностей (тональностей экспозиции), частое модулирование, преобладание тональностей субдомinantовой группы.

¹ Определение С. И. Танеева.

Тональный план может быть разным, но в целом характеризуется движением к главной тональности. Начинаться разработка может:

- в тональности окончания экспозиции (Гайдн. Соната № 7 D-dur, I ч.: заключительная тема — A-dur, разработка — A-dur);
- в главной тональности (Бетховен. Соната № 16, I ч.: главная тональность — G-dur, разработка — G-dur);
- в одноименной тональности по отношению к главной или побочной тональности (Бетховен. Соната № 5, I ч.: главная тональность — c-moll, разработка — C-dur; Моцарт. Соната C-dur KV 545: главная тональность — C-dur, разработка — g-moll);
- в новой тональности (Бетховен. Соната № 23, I ч.: главная тональность — f-moll, разработка — E-dur).

В разработке может выдерживаться принцип движения тональностей: по квинтовому кругу (Моцарт. Симфония № 40, I ч.: fis — h — e — a — d — g — F — B — g); по терциям или секундам (тональности ближайшего родства — Бетховен. Соната № 1, I ч.: As — b — с — b — As...).

Тональный план разработки может быть и более свободным. Однако для окончания типичны тональности субдоминантового направления.

Заканчивается разработка предыктом на гармонии доминанты основной либо параллельной тональности:

В.А. Моцарт. Соната C-dur KV 330, I ч.

148 [Allegro moderato]

(p)

cresc.

f



Разработка не образует определенной формы, а состоит из нескольких структурно неустойчивых разделов, которые выполняют следующие функции:

- вступительный раздел, обычно непродолжительный;
- собственно разработочный (иногда бывает два или несколько таких разделов) — основной, более продолжительный;
- предыкт — раздел, подготавливающий вступление репризы.

Приведем пример небольшой разработки, включающей три раздела, в I части сонаты с-moll KV 457 Моцарта:

[Allegro]

149

Вступительный раздел

(c)

f

Собственно разработочный раздел

p

Предыкт

p

pp

Реприза — третий, последний раздел сонатной формы. Партии экспозиции излагаются здесь в ином тональном соотношении, направленном на разрешение тонального противостояния экспозиции и неустойчивости разработки.

Функция репризы — уравновешивание формы. Все партии в ней проводятся в главной тональности. Иногда это правило нарушается: а) главная партия проводится в субдоминантовой тональности. Возникает так называемая *субдоминансовая*

реприза (Моцарт. Соната C-dur KV 545, I ч.); б) побочная партия проводится не в главной, но в более близкой (в сравнении с экспозицией) тональности. Главная тональность устанавливается и утверждается в заключительной партии (Бетховен. Соната № 8, I ч.).

Существует два типа реприз:

- реприза точно повторяет экспозицию с указанными изменениями в тонально-гармоническом плане;
- реприза содержит изменения. Изменения могут касаться любой темы.

Главная партия может: а) расширяться или сокращаться. Так, в репризе I части сонаты № 17 Бетховена расширение в главной партии происходит за счет введения речитатива; б) разрабатываться (Бетховен. Симфония № 1, I ч.); в) сливаться со связующей партией. В этом случае заключительный каданс главной партии отсутствует:

Л. Бетховен. Соната № 8, I ч.

(150) (Allegro di molto e con brio)

p

cresc.

p

Musical score for three staves (Treble, Bass, and Alto) in 2/4 time, B-flat major (two flats). The score consists of seven measures. Measure 1: Treble staff has a whole note followed by a half note. Bass staff has eighth-note pairs. Alto staff has eighth-note pairs. Measure 2: Treble staff has a whole note followed by a half note. Bass staff has eighth-note pairs. Alto staff has eighth-note pairs. Measure 3: Treble staff has a whole note followed by a half note. Bass staff has eighth-note pairs. Alto staff has eighth-note pairs. Measure 4: Treble staff has a whole note followed by a half note. Bass staff has eighth-note pairs. Alto staff has eighth-note pairs. Measure 5: Treble staff has a whole note followed by a half note. Bass staff has eighth-note pairs. Alto staff has eighth-note pairs. Measure 6: Treble staff has a whole note followed by a half note. Bass staff has eighth-note pairs. Alto staff has eighth-note pairs. Measure 7: Treble staff has a whole note followed by a half note. Bass staff has eighth-note pairs. Alto staff has eighth-note pairs.

Связующая партия значительно перерабатывается и тонально-гармонически, и структурно. Это связано, в первую очередь, с тем, что обычно побочная партия проводится в репризе в главной тональности. Поэтому в связующей партии отсутствует модуляция.

В побочной партии изменения связаны с тональным планом.
В репризе побочная партия может излагаться:

- в основной тональности с сохранением или изменением лада;
 - в одноименной тональности. Так, в репризе I части сонаты № 23 Бетховена главная партия излагается в f-moll, побочная — в F-dur;
 - начинаться в другой тональности, а затем модулировать в основную. Например, в репризе I части сонаты № 21 Бетховена побочная партия начинается в A-dur, а затем модулирует в главную тональность — C-dur:

151 [Allegro con brio]

Заключительная партия может переноситься в основную или одноименную тональность. В остальном она чаще всего не меняется.

Изменяться могут не только сами темы партий, но и их расположение в репризе. В результате возникают такие виды репризы:

- неполная реприза, образующаяся при пропуске одной из основных партий экспозиции — обычно главной (I часть сонаты № 2 e-moll Гайдна);
- зеркальная реприза, образующаяся в результате перестановки главной и побочной партий. В этом случае реприза начинается с побочной партии. Такова реприза в I части сонаты D-dur KV 311 Моцарта:

экспозиция				реприза			
ГП	СП	ПП	ЗП	ПП	ЗП	ГП	
тт.	1–7	7–16	17–24	24–39	79–86	87–99	99–112

Вступление и кода встречаются в сонатной форме довольно часто.

Существует три разных типа вступлений:

- контрастное вступление — тема вступления противостоит темам экспозиции. Часто тематический контраст сопровождается темповым, ладовым, тональным. Таково контрастное вступление в I части симфонии № 103 Es-dur Гайдна:

152

Вступление
Adagio

I часть
Allegro con spirito

- вступление, подготавливающее темы сонатного allegro. В нем зарождаются мотивы тем экспозиции:

Л. Бетховен. Соната № 8, I ч.

153

Grave

fp

- вступление, строящееся на самостоятельной теме, которая проводится неоднократно, причем не только в I части, но и в других частях сонатно-симфонического цикла. Такое вступление подобно оперному лейтмотиву. В качестве примера можно привести симфонию № 4 Чайковского, в которой тема вступления из I части проводится затем в финале.

Вступление чаще всего не имеет определенной формы, но содержит три раздела: тема — ход — предыкт.

Кода может строиться на любой теме, одной или нескольких. Здесь используются темы вступления или экспозиции либо вводится новая тема.

В зависимости от тематического состава и масштабов различают несколько типов коды:

- кода-обрамление. В ней используются мотивы главной партии или вступления. Таким образом, создается тематическая арка между началом и завершением формы. Так, кода I части сонаты № 15 Бетховена строится на мотивах главной партии.
- кода-заключение — небольшое по протяженности построение заключительного характера:

Л. Бетховен. Соната № 28, I ч.

(154) [Allegro ma non troppo]

- кода-разработка. Такой тип коды сформировался в творчестве Бетховена. Она играет большую роль в форме, заменяя повторение разработки и репризы, которое у Бетховена часто отсутствует. Строение коды-разработки

таково: один или несколько неустойчивых разделов разработочного характера со срединным типом изложения, далее — устойчивый раздел (или несколько разделов) в характере коды с заключительным типом изложения. В подобной коде могут повторяться этапы разработки. Кодой-разработкой заканчивается I часть сонаты № 21 Бетховена. Кода повторяет начало разработки, но в других тональностях: проводится заключительная партия (4 т.), затем следует разработка главной партии, состоящая из двух разделов (36 т.). Это неустойчивые разделы коды. Далее следуют два устойчивых раздела. Первый строится на теме побочной партии (12 т.), второй — на теме главной (8 т.).

Задание по анализу.

Определить: а) границы партий экспозиции; б) тонально-гармоническое, тематическое строение и форму партий; в) границы разделов разработки; г) тональный план, тематический состав, приемы тематического развития разработки; д) строение репризы в ее сходстве или отличии от экспозиции; е) строение вступления и коды (если они есть).

1. *Бетховен Л.* Сонаты №№ 1, 5, 8, 9, 16, 17, 21, 23, 27, первые части.
2. *Гайдн И.* Сонаты № 2 e-moll, № 5 C-dur, № 6 cis-moll, № 7 D-dur, первые части.
3. *Моцарт В.А.* Сонаты G-dur KV 283, a-moll KV 310, F-dur KV 332, c-moll KV 457, C-dur KV 545, первые части.

СОНАТНАЯ ФОРМА ПЕРВОГО ALLEGRO В МУЗЫКЕ XIX В.

Сонатная форма в XIX в. развивается в двух направлениях романтической музыки: беспрограммной (Шуберт, Брамс, Шопен) и программной (Берлиоз, Лист, Бородин, Чайковский).

В сонатах, связанных с программным замыслом, изменения обозначились резче. Они касаются как самого материала, так и строения сонатного allegro и сонатного цикла в целом. Здесь появляются индивидуально трактованные и смешанные формы, например одночастная соната в творчестве Листа, включающая качества всех частей сонатно-симфонического цикла.

Беспрограммная соната в большей мере сохранила типовые признаки классического сонатного allegro: изменения затронули не столько внешнюю структуру, сколько внутреннее ее наполнение.

Особенности формы таковы:

- изменяется характер тематизма. Главная партия часто утрачивает характерные черты классической темы. В первую очередь это связано с расширением образной и жанровой сфер, «допустимых» в главной партии классического сонатного allegro. В тему главной партии вводится новый круг интонаций: песенных, хоральных, скерцозных, балладных и т. д. Главная партия может быть песенно-танцевальной (Шуберт), патетически-торжественной, в характере торжественного марша (Чайковский. Большая соната G-dur для фортепиано), взволнованно-смятенной (Шопен. Соната № 2 b-moll для фортепиано) и т. д.

Побочная партия в целом сохраняет лирический характер, но наполняется большими оттенками. Интонационно побочная партия может быть производной от главной (см. пример 19) либо самостоятельной. Принцип производного контраста, характерный для классического сонатного allegro, в XIX в. утрачивает свою ведущую роль;

- изменяется драматургическое соотношение партий, индивидуально преломляющееся у разных композиторов¹. Одно из частных его проявлений — утрата главной партией доминирующего положения в форме. Так, в сонатных формах Шопена экспозиция основана на функциональном равноправии главной и побочной партий;
- изменяются форма и протяженность тем. В экспозиции форма главной и побочной партий может представлять период или большое предложение, но может и укрупняться. Так, главная партия часто пишется в простой трехчастной (реже двухчастной) форме (Чайковский. Симфония № 4, I часть. Главная партия написана в двойной простой трехчастной форме). Связующая партия может быть весьма протяженной. Например, связующая партия I части симфонии № 6 Чайковского достигает значительных размеров — 58 тактов — по сравнению с 10-тактовой главной партией. В другом случае связую-

¹ См. об этом: Холопова В. Формы музыкальных произведений. — СПб., 1999. — С. 338–347.

щая партия может быть очень короткой, например модулирующая связка в I части «Неоконченной симфонии» Шуберта, состоящая из трех аккордов. Форма побочной партии может также быть простой трехчастной, иногда вариационной или малым рондо;

- возникают разные варианты построения экспозиции:
 - связующая партия может примыкать к главной, а заключительная к побочной. В этом случае экспозиция распадается на две сферы — главной и побочной партий (сонатные формы Чайковского);
 - связующая партия может отсутствовать. Так, в сонате № 2 для скрипки и фортепиано Грига связующей партии нет, побочная появляется вслед за главной;
 - начало связующей партии может выглядеть как начало репризы главной партии и лишь позже обнаруживать признаки связующей (Чайковский. Симфония № 1, I часть);
 - в форме может быть 2 или 3 побочные темы. Так, в I части симфонии № 4 Чайковского 2 побочные темы:

1-я тема

Moderato assai, quasi andante

Cl.

2-я тема

pp

Timp. pp

- между побочной и заключительной партиями часто бывает ход, разделяющий их проведения. Отличить ход от расширения побочной партии позволяет ясная каденция в конце побочной темы. Тематически ход строится на мотивах других партий;
- заключительная партия может входить в состав побочной. Если она самостоятельна, то строится на мотивах главной или побочной тем;

- тональный план лишается жесткого регламентирования, характерного для классической сонаты. Он становится более свободным во всех разделах формы:
 - тональность побочной партии в экспозиции выводится за круг доминантовых тональностей и может быть любой. Вот некоторые примеры: Чайковский. Симфония № 4, I часть. Главная тональность f-moll, 1-я побочная тема в as-moll, 2-я побочная в H-dur; Чайковский. Симфония № 5, I часть. Главная тональность e-moll, 1-я побочная тема в h-moll, 2 и 3-я побочные в D-dur; Шуман. Соната № 1 для фортепиано, I часть. Главная тональность fis-moll, побочная партия в es-moll;
 - тональность заключительной партии может не утверждать тональность побочной, а быть самостоятельной. В этом случае экспозиция оказывается трехтональной. Так, в I части симфонии № 9 C-dur Шуберта главная партия излагается в C-dur, побочная в e-moll, заключительная в G-dur. Возникает трехтональная экспозиция (C — e — G);
 - сложным тональным планом отличается разработка. Здесь используются любые далекие тональности;
 - реприза может начинаться не в главной тональности. Часто встречается субдоминантовая реприза: главная партия сначала звучит в субдоминантовой тональности, а затем модулирует в основную. Тональность побочной партии в репризе может быть любой. При этом правило тонального сближения тем, обязательное для классического сонатного allegro, соблюдается не всегда. Например, в I части симфонии № 2 Бородина главная тональность h-moll, тональность побочной партии в экспозиции D-dur, в репризе Es-dur — H-dur. Главная тональность может устанавливаться только в коде;
- в разработке применяются характерные для классической сонатной формы приемы развития — дробление, секвенцирование и т.д. Однако вследствие изменения типа тематизма (особенно с песенной основой) темы могут проводиться более крупными блоками, не дробясь. Форма разработки часто представляет чередование тем и ходов;
- реприза бывает точной (Шуберт, Брамс) или трансформированной (Чайковский, Шопен). В первом случае реприза сохраняет классическую функцию уравновешива-

вающего, создающего симметрию раздела, во втором — приобретает роль нового этапа развития формы. Главная партия в репризе может значительно изменяться:

- ❑ сокращаться (Чайковский. Симфония № 4, I часть — в экспозиции 76 тактов, в репризе — 11);
 - ❑ варьироваться фактурно, ладово, ритмически, полифонически. Так, в репризе I части симфонии № 2 Бородина происходит двукратное увеличение длительностей главной партии:

А. Бородин. Симфония № 2, I ч.

156 Экспозиция
Главная партия

Реприза
Главная партия

Allegro

Побочная партия также может сокращаться или варьироваться. Так, в репризе I части симфонии № 6 Чайковского дается неполное проведение побочной партии (72 такта в экспозиции, 31 такт в репризе).

Если в репризе отсутствует главная партия, то она называется *неполной* (Шопен. Сонаты № 1 и № 2 для фортепиано, репризы первых частей).

Задание по анализу.

Анализировать сонатную форму, сравнивая ее с классической.

1. Бородин А. Симфония № 2, I часть.
 2. Григ Э. Соната для фортепиано, I часть.

РАЗНОВИДНОСТИ СОНАТНОЙ ФОРМЫ

Основные разновидности сонатной формы — сонатина и сонатная форма с двойной экспозицией.

Сонатиной называется сонатная форма без разработки, то есть состоящая из экспозиции и репризы. Иногда место разработки занимает небольшой ход. Наибольшее распространение сонатина получила в медленных частях сонатно-симфонического цикла, увертиюрах к операм и балетам (Моцарт,

Увертюра к опере «Свадьба Фигаро»), в самостоятельных произведениях. Встречается такая форма также в сюите, серенаде.

Сонатная форма с двойной экспозицией используется в концертах для солиста с оркестром. Экспозиция здесь повторяется дважды: первый раз — в оркестре, второй раз — у солиста с оркестром. Эта форма несет специфические черты концертного жанра. Принцип соревнования солиста и оркестра (solo и tutti) отразился:

- в двойной экспозиции;
- в завершении второй экспозиции и репризы tutti;
- в каденции солиста — разделе виртуозного характера, построенном на темах концерта и обычно помещаемом перед кодой.

В целом сонатная форма с двойной экспозицией строится по законам сонатного allegro. Однако в первой экспозиции побочная партия проводится в главной тональности либо начинается в побочной, но заканчивается в главной. В этом заключается одно из ее отличий от экспозиции в сонате.

Задание по анализу.

1. Бетховен Л. Соната № 5, II часть.
2. Бетховен Л. Соната № 17, II часть.
3. Моцарт В.А. «Свадьба Фигаро»: Увертюра.
4. Римский-Корсаков Н. Симфоническая сюита «Шехеразада», I часть.
5. Моцарт В.А. Концерт № 23 A-dur KV 488, I часть.

Г л а в а 7

РОНДО-СОНАТА. СОНАТНАЯ ФОРМА С ЭПИЗОДОМ

РОНДО-СОНАТА

Рондо-соната принадлежит к формам смешанного типа, так как соединяет качества двух типовых форм — рондо и сонатной.

Рондо-сонатой называется форма, в экспозиции и репризе которой темы излагаются по принципу чередования тем большого рондо с повторением побочных тем, а вторая побочная тема заменяется развивающей частью, подобной разработке сонатной формы.

Типовая, наиболее распространенная схема формы такова:



Часть формы до разработки, включающая проведение главной, побочной и повторенное проведение главной темы, составляет экспозицию, далее следуют разработка и реприза.

От рондо берется:

- неоднократное повторение одной темы — главной;
- введение ходов, связывающих темы.

От сонатной формы:

- введение разработки;
- транспонированное повторение в репризе побочной темы в тональном соотношении, характерном для сонатной формы. В экспозиции побочная тема излагается в одной из тональностей доминантовой группы, в репризе — в главной либо в более близкой тональности. Вместе с главной и побочной темами транспонируются и ходы,

и это делает их подобными связующей и заключительной партиям;

- основной принцип становления формы — интенсивное развитие, характерное для сонатной формы, а не изложение, типичное для рондо.

Черты сонатной формы могут вносить тематизм, более характерный для сонатной формы, нежели для рондо (отсутствие песенно-танцевальных формул, неквадратность структуры и т.д.) и принцип производного контраста (выведение побочной темы из главной).

По внешним признакам форма рондо-сонаты подобна большому рондо с повторением побочных тем¹. Применяется рондо-соната в тех же частях, что и большое рондо с повторением побочных тем: чаще всего в финалах, реже в других частях сонатно-симфонического цикла. Отличить эти формы позволяют некоторые особые признаки рондо-сонаты:

- введение разработки на месте второй побочной темы;
- характер тематизма, более близкий к сонатному;
- производный контраст — выведение побочной темы из главной, а не контрастное их сопоставление;
- интенсивное развитие, захватывающее всю форму.

Так, в IV части сонаты № 7 Бетховена введение разработки и сонатный характер тематизма (сложная в структурном отношении, лишенная песенно-танцевальной основы главная тема) говорят о принадлежности этой формы к рондо-сонате. В III части сонаты № 8 Бетховена песенно-танцевальный характер тем и вторая побочная тема (но не разработка) свидетельствуют о форме большого рондо с повторением побочных тем:

157 Главная тема
Allegro

¹Это внешнее подобие привело к тому, что в некоторых учебниках музыкальной формы большое рондо с повторением побочных тем относят к разновидностям рондо-сонаты, трактуя его как рондо-сонату с эпизодом.



В каждом конкретном случае в рондо-сонате могут преобладать качества либо сонатной формы, либо рондо. Проявление одного или нескольких указанных выше признаков позволяет отличить рондо-сонату от большого рондо с повторением побочных тем. Так, во II части сонаты № 27 Бетховена характер главной темы — песенно-танцевальный, соответствующий жанру рондо. Однако здесь есть разработка, по форме и методам развития сходная с разработкой сонатного allegro. Поэтому форма этой части рассматривается как рондо-соната.

Помимо типовой формы существуют иные варианты рондо-сонаты¹:

- однотемная рондо-соната. В ней побочная тема представляет транспонированную в побочную тональность главную тему, а разработка строится на материале главной. Такой тип рондо-сонаты утвердился в творчестве Гайдна;
- формы с пропуском либо одного из проведений главной темы при повторении (третьего или четвертого), либо побочной темы. В «Капричио» № 1 из «Фантазий» оп. 116 Брамса, написанном в форме рондо-сонаты, пропущено третье проведение главной темы. Схема формы такова:

ГП	ход	ПП	ход	ГП	ход	разр.	ход	ПП	ГП	
тт.:	1-17	18-37	38-55	56-58	59-66	67-82	83-132	132-148	149-175	176-208
тон.:	d		F		d		cis		B	d

Вступление в рондо-сонате встречается сравнительно редко. *Кода*, напротив, бывает довольно часто. Иногда последнее проведение главной темы сливаются с кодой. Об этом говорят типичная для коды структура и гармонические обороты. Если кода содержит несколько разделов (как правило, три), то в нее может включаться материал побочных тем, иногда даже про-

¹ Другие более сложные и редкие модификации основного типа рондо-сонаты здесь не рассматриваются. См. об этом: Кюргян Т. Форма в музыке XVII–XIX веков. — М., 1998. — С. 118–119.

ведение какой-либо побочной темы целиком. Пример такой коды представлен в III части концерта для фортепиано с оркестром Грига.

Задание по анализу.

Определить: а) границы и формы тем; б) тональный план формы; б) проявление признаков формы рондо и сонатной.

1. Гайдн И. Соната C-dur № 23 (48), финал.
2. Брамс И. «Фантазии» оп. 116: № 1 «Каприччио».
3. Моцарт В.А. Соната B-dur KV 333, III часть.
4. Моцарт В.А. Соната D-dur KV 576, III часть.
5. Григ Э. Концерт для фортепиано с оркестром, III часть.

СОНАТНАЯ ФОРМА С ЭПИЗОДОМ

Сонатная форма с эпизодом — это форма, в которой сохраняются характерные особенности экспозиции и репризы первого сонатного allegro, но вместо разработки вводится эпизод, строящийся на новой теме и выполняющий функцию разработки. Здесь действуют и смешиваются принципы формообразования сонатного allegro и рондо. Поэтому данная форма, так же как и рондо-соната, принадлежит к типу смешанных форм. В классификации форм рондо А. Б. Маркса она считается высшей (пятой) формой.

Сонатная форма с эпизодом получила наибольшее распространение в сонатно-симфоническом цикле, в частности в первой его части, а также в медленной части и finale. Реже она встречается в отдельных пьесах.

Схема формы такова:

экспозиция				эпизод	реприза			
ГП	СП	ПП	ЗП	(на новой теме)	ГП	СП	ПП	ЗП
T		D	не T	не T	T	T	T	T

В зависимости от трактовки композитора могут преобладать специфические черты либо сонатной формы, либо рондо. Они проявляются в характере, развитии и соотношении тем, степени контрастности эпизода, его неустойчивости и разработочности.

Если форма используется в первой части, то преобладают черты сонатной формы, в этом случае эпизод мало контрастирует с другими темами и носит разработочный характер. При использовании в других частях — в медленной или в финале — преобладают черты рондо: темы развернуты, эпизод контрастирует с экспозицией.

Иллюстрацией применения сонатной формы с эпизодом вместо разработки может стать II часть сонаты № 7 Бетховена. Схема ее такова:

ГП	СП	ПП	ЗП	эпизод	ГП	СП	ПП	кода
тт.: 1–9	9–17	17–26	27–29	30–43	44–52	53–56	56–65	65–87
тон.: d	d–C	a	a	F–g–A	d	g–B	d	d

Задание по анализу.

Анализировать сонатную форму с эпизодом.

1. *Бетховен Л.* Соната № 1, IV часть.
2. *Моцарт В.А.* Соната C-dur KV 330, III часть.

Г л а в а 8

СМЕШАННЫЕ И СВОБОДНЫЕ ФОРМЫ В МУЗЫКЕ XIX В.

В музыке XIX в., помимо типовых классических форм, появляются смешанные и свободные (индивидуальные) формы. Их возникновение связано с отходом от норм жестко регламентированного классического мышления. Этот отход был обусловлен новым художественным мировоззрением эпохи романтизма.

Шуман, Лист, Берлиоз и другие композиторы XIX в. отставали неограниченную свободу формы, стремились обогатить ее, сделать более гибкой. По мнению многих композиторов-романтиков, одной из главных задач художника-творца было «создавать для новых идей новые формы» (Лист). Большое влияние на развитие форм XIX в. оказала идея синтеза искусств, в частности влияние на музыку таких жанров романтической литературы, как баллада, поэма и др. Не менее важным было обращение к программности, вызвавшее стремление композиторов индивидуализировать форму.

Смешанными называются формы, в которых соединяются признаки двух или нескольких типовых форм. Существуют разнообразные варианты смешения. Основными в XIX в. стали:

- сонатно-вариационная форма — соединение сонатной формы с вариационной. Пример такого рода — Восточная фантазия «Исламей» Балакирева. В этом сочинении сонатная форма, включающая три раздела — экспозицию, разработку и репризу, соединяется с формой многостенных (двойных) вариаций. Другой пример сонатно-вариационной формы — симфоническая увертюра «Арагонская хота» Глинки;
- сонатно-концентрическая форма — смешение сонатной и концентрической форм. Темы сонатной формы выстраиваются здесь в соответствии со структурой концент-

рической формы (см. с. 89). По внешним признакам сонатно-концентрическая форма подобна сонатной форме с зеркальной репризой. Отличие состоит в том, что в центре сонатно-концентрической формы расположен эпизод, а в сонатной форме с зеркальной репризой — разработка. В сонатно-концентрической форме написана ария князя Игоря из III действия оперы «Князь Игорь» Бородина;

- сонатно-циклическая форма — соединение сонатной формы и сонатного цикла. Четыре части сонатно-симфонического цикла объединяются здесь в одну. Сонатно-циклическая форма может образовываться двумя способами: путем сжатия цикла в одночастную форму или путем разрастания сонатного allegro в цикличность.

Структура сонатно-циклической формы обычно такова. В начале формы может быть вступление, в котором зарождаются все темы. Функцию первого сонатного allegro выполняют главная и связующая партии, функцию медленной части — побочная партия или медленный эпизод в разработке, функцию скерцо — разработка или еще один эпизод в разработке, роль финала поручена репризе сонатной формы (часто неполной).

Основоположником сонатно-циклической формы стал Лист, многие сочинения которого написаны в сонатно-циклической форме. Таковы концерты № 1 и № 2 для фортепиано с оркестром, симфоническая поэма «Прелюды», фортепианская соната h-moll. Сонатно-циклическая форма встречается и у других композиторов. Это, например, фортепианные концерты Римского-Корсакова, Глазунова (№ 2), Прокофьева (№ 1), концерт для фортепиано и струнных Шнитке и др.;

- контрастно-составная форма представляет смешанную форму, в которой части составлены по принципу контраста, но контраст между ними находится на уровне циклического (т.е. не только тематический и тональный контраст, но и темповый и жанровый).

Наиболее часто эта форма встречается в вокальной музыке. В частности, в оперных ариях применяется контрастно-составная двухчастная форма, в которой первая часть медленная, вторая — быстрая. Так строится ария Руслана из II действия оперы Глинки «Руслан и Людмила». Формы частей контрастно-составной формы — простые песенные, вариационная, сонатная.

Контрастно-составная форма может состоять из большего количества частей (3, 4, 5). Например, в арии хана Кончака

из III действия оперы «Князь Игорь» Бородина три части: первая — быстрая (Allegro), вторая — медленная (Andantino), третья — умеренно-быстрая (Allegro moderato); ария Марфы из I действия «Царской невесты» Римского-Корсакова включает пять частей.

Встречаются контрастно-составные формы и в инструментальной музыке — часто в сочинениях с названиями «рапсодия», «фантазия». Так, Венгерская рапсодия № 6 Листа представляет контрастно-составную форму, состоящую из четырех контрастирующих частей. Схема формы:

части:	A	B	C	D	coda
тт.:	1–41	42–73	74–93	94–196	197–223
тон.:	Des	Cis	b	B	B
	Tempo giusto	Presto	Andante	Allegro	Presto

Существует большое количество форм с самыми разнообразными вариантами смешения. Например, в симфонической увертюре «Ночь в Мадриде» Глинки соединяются черты сюитной, сонатной, концентрической и вариационной форм.

Свободными (индивидуальными) называются формы, которые строятся по индивидуальному плану, связанному с особым замыслом. Признаки типовых форм, обычно присутствующие в форме, не определяют ее принадлежности к какому-либо типу. Свободная форма состоит из тех же разделов, что и типовая: тема, развитие, разработка, ход. Однако они комбинируются в неповторимых индивидуальных сочетаниях. Часто строение индивидуальной формы определяется программным замыслом. Такова симфоническая картина «Сеча при Керженце» из III действия оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Римского-Корсакова. Форма ее свободна, хотя в ней есть черты сонатной формы. Структура целого определяется сюжетом, рисующим картину ожесточенной битвы русских и татарских воинов и поражения русского войска.

Глава 9

ЦИКЛИЧЕСКИЕ ФОРМЫ

Циклической называется форма, состоящая из нескольких отдельных контрастирующих частей, самостоятельных по форме, но связанных единым художественным замыслом. Циклические формы бывают вокальными, инструментальными и сценическими.

Вокальные (вокально-инструментальные) циклы делятся на *каннатно-ораториальные и камерные вокальные*. К каннатно-ораториальным относятся кантата, оратория, месса, реквием, пассионы (страсти). Камерные вокальные циклы представляют ряд отдельных песен или романсов для голоса с сопровождением или без сопровождения, которые объединены сюжетом либо одной тематикой, связанной со словесным текстом. Таковы вокально-инструментальные циклы Шуберта («Прекрасная мельничиха», «Зимний путь»), Шумана («Любовь поэта», «Любовь и жизнь женщины»), Прокофьева («Гадкий утенок»), Свиридова («9 песен на слова Р. Бернса»), Слонимского («Шесть стихотворений Анны Ахматовой») и многие другие.

К сценическим циклам относятся *опера и балет*.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ

В инструментальной музыке сложились два основных типа циклических форм: сюита и сонатно-симфонический цикл.

Самостоятельность частей цикла определяется тем, что они могут исполняться отдельно. Исполняются, например, некоторые танцы из сюит, иногда части сонаты или симфонии. Это отчасти объясняется концертной традицией. Так, в XIX в. симфонии могли исполняться частями в одном концерте, но не подряд, при этом между ними могли звучать сочинения других

композиторов. Иногда исполнение одной симфонии вообще распределялось на несколько вечеров. Однако исполнение по частям не соответствует природе самого цикла, поскольку циклическое произведение предполагает развертывание художественной идеи в противопоставлении и столкновении образов контрастных частей.

Сюита

Сюита (фр.suite — ряд, последовательность) *представляет циклическое произведение, состоящее из самостоятельных, контрастирующих по характеру и темпу частей танцевального или жанрового характера.* В отличие от сонатного цикла, чередование частей в сюите не имеет строгого порядка, а их количество не регламентировано. Они более самостоятельны, часто пишутся в одной тональности. Сюита имеет несколько исторически закрепленных типов. *Старинная* (барочная) сюита окончательно сформировалась к середине XVII в. Ее основу составляли танцы — аллеманда, куранта, сарабанда и жига (см. с. 239). Многочисленные примеры старинной сюиты встречаются во 2-й половине XVII — 1-й половине XVIII в. в творчестве композиторов разных национальных школ: Фробергера, И. С. Баха, Генделя, Корелли, Куперена, Рамо и др.

В эпоху венских классиков старинная сюита утрачивает свои позиции одного из ведущих жанров. На смену ей приходят соната и симфония. Свойства сюиты, но в обновленном виде, встречаются в сочинениях венских классиков под названиями *дивертисмент, серенада, кассация*. Однако это сюиты совершенно иного рода, испытавшие воздействие сонатно-симфонического цикла. Так, в них значительно снижена роль танцевальных жанров, уменьшено количество частей по сравнению со старинной сюитой, не сохраняется единая тональность, часто вводится сонатное *allegro*. Примеры сюиты XVIII в. — многочисленные дивертисменты для оркестра Моцарта. В дивертисменте B-dur KV 287 6 частей: 1. Аллегро. 2. Тема с вариациями. 3. Менуэт. 4. Адажио. 5. Менуэт. 6. Анданте-Аллегро (*Allegro molto*).

Сюита XIX–XX вв. также значительно отличается от старинной сюиты. В ней оказывается воздействие программного симфонизма, появившегося и развившегося в XIX в. Рождается новый жанр программной симфонической сюиты, широко распространившийся в музыке, в том числе и в русской. Таковы

«Шехеразада» Римского-Корсакова, «Итальянское каприччио» и 4 оркестровые сюиты Чайковского и др.

Сюита в XIX в. утрачивает свою исключительно танцевальную сущность. Части могут иметь программные названия, вводятся новые танцы, главная тональность сохраняется только в крайних частях (а иногда не сохраняется вообще), остальные части могут излагаться в иных тональностях. Так, например, в «Маленькой сюите» для фортепиано Бородина 7 частей: 1. «В монастыре» cis-moll. 2. Интермеццо F-dur. 3. Мазурка C-dur. 4. Мазурка Des-dur. 5. «Грезы» Des-dur. 6. Серенада Des-dur. 7. Ноктюрн Ges-dur.

Существуют также сочинения, в названии которых нет указания на сюиту, но по существу они сюитны. Это циклы инструментальных миниатюр. Таковы «Карнавал», «Детские сцены», «Фантастические пьесы» Шумана, «Картинки с выставки» Мусоргского и др.

Разновидностью инструментальной сюиты являются также произведения, составленные из музыки к операм («Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова), театральным постановкам (музыка Грига к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт»), балетам («Петрушка» Стравинского, «Ромео и Джульетта» Прокофьева).

Сонатно-симфонический цикл

Сонатно-симфонический цикл — это форма, состоящая из нескольких контрастных по содержанию, темпу и жанру частей (от двух до пяти), одна из которых написана в сонатной форме (обычно первая).

Классический сонатно-симфонический цикл начал складываться в середине XVIII в. у композиторов мангеймской школы Я. Стамица, Ф. К. Рихтера и др. и окончательно сформировался в творчестве венских классиков — Гайдна, Моцарта, Бетховена и их современников. Эта форма применяется в симфонии, сонате, камерных ансамблях (трио, квартете, квинтете, секстете, септете, октете), инструментальном концерте.

Строение сонатно-симфонического цикла в целом таково. Классический сонатно-симфонический цикл включает, как правило, четыре (иногда три или две) части. Для симфонии и камерных ансамблей типична четырехчастная структура, в сонатах обычно три (Гайдн, Моцарт) или четыре части (Бетховен), для концерта характерна трехчастность.

Четырехчастный сонатно-симфонический цикл в обобщенном виде отражает четыре важнейших аспекта человеческой деятельности: действие, медитацию, игру, единение с социумом. Они реализуются в цикле так: первая часть — быстрая, активная, вторая — медленная, лирически-созерцательная, третья — менуэт или скерцо, танцевально-игровая, четвертая — подвижный финал, обобщенно-жанровый или эпический.

В *трехчастном цикле* первая часть и финал обычно выполняют ту же функцию, что и в четырехчастном. Средняя часть может быть медленной (Моцарт. Соната a-moll KV 310, Бетховен. Соната № 8), менуэтом (Гайдн. Соната № 15 D-dur) или скерцо (Бетховен. Соната № 6).

И в трехчастном, и в четырехчастном циклах встречаются другие соотношения темпов, а следовательно и жанров частей. Так, первая часть или финал могут следовать в медленном или умеренном темпе. Например, в сонате Es-dur KV 282 Моцарта первая часть написана в темпе *Adagio*.

В *двухчастном цикле* части излагаются в любом темповом соотношении: быстро — медленно, медленно — быстро, быстро — быстро, медленно — медленно. Так, в сонате № 19 Бетховена первая часть следует в медленном темпе, а вторая в быстром. Пятичастный цикл образуется за счет прибавления к основному четырехчастному циклу дополнительной части — чаще всего медленной либо менуэта или скерцо. Существуют также сонатно-симфонические циклы, в которых отсутствует часть, написанная в сонатной форме. Таковы соната A-dur KV 331 Моцарта и соната № 12 Бетховена.

Тональное соотношение частей в циклах венских классиков определяет главенство основной тональности. Первая часть всегда звучит в главной тональности, медленная — чаще всего в субдоминантовой, реже в одноименной или доминантовой тональностях. Менуэт или скерцо сохраняют главную тональность, финал же преимущественно пишется в главной либо в одноименной тональности (Бетховен. Симфония № 5, главная тональность — c-moll, IV часть финал — в C-dur). Существует большое количество сонатно-симфонических циклов со всевозможными отступлениями от традиционного тонального плана. Они встречаются уже у венских классиков, но особенно характерны для последующих эпох.

Формы частей в циклах венских классиков обычно таковы: первая часть пишется в сонатной форме, менуэт и скерцо — в сложной трехчастной форме. Эти части отличаются большей стабильностью в отношении выбора форм. Во второй (медлен-

ной) части и в финале цикла встречаются самые разнообразные формы: в медленной части — малое и большое рондо, вариации, сонатная форма, сложная трехчастная (редко), в финале — большое рондо, большое рондо с повторением побочных тем, рондо-соната, вариации, сонатная форма, иногда фуга, сложная трехчастная форма (редко).

Задание по анализу.

Анализировать строение сонатно-симфонического цикла и формы частей.

1. Бетховен Л. Симфония № 5.
2. Бетховен Л. Сонаты № 8, 27.
3. Моцарт В.А. Симфония № 40 g-moll.
4. Моцарт В.А. Соната A-dur KV 331.

СЦЕНИЧЕСКИЕ ЦИКЛЫ

Опера

Опера — это синтетический музыкально-сценический жанр, объединяющий слово, музыкальные формы и сценическое действие.

Под «словом» подразумевается литературный первоисточник — художественное произведение, положенное в основу сюжета. Сценическое действие включает игру актеров, костюмы и декорации.

Опера имеет много жанровых разновидностей: *dramma per musica* («драма через музыку» — жанр ранней итальянской оперы), итальянские опера *seria* и опера *buffa*, немецкая комическая опера «*singspiel*» с разговорными диалогами, «большая парижская опера», французская комическая опера, народная музыкальная драма, камерная опера, опера-балет и др.

Оперный спектакль складывается из крупных построений, называемых действиями или актами. *Акт* (лат. *actus* — действие) — законченная часть оперы, отделенная от другой такой же части антрактом. Обычно в опере бывает от четырех (реже пяти) до одного акта. В свою очередь акты делятся на более мелкие построения — *картины, сцены, номера*. Иногда

деление на акты может отсутствовать и в крупном плане опера делится на картины. Так, опера Прокофьева «Война и мир» состоит из 13 картин. *Картина* — часть оперы, состоящая из сцен или номеров. *Сцена* объединяет несколько номеров — сольных и ансамблевых либо речитатив и арию. *Номер* — наименьшая структурная единица оперы.

Структура оперы в целом подчиняется определенным закономерностям оперной драматургии и формы, сложившимся на протяжении четырехсотлетней истории ее существования. Музыкальная композиция оперы может представлять три основных типа:

- номерной тип, в котором действия или картины складываются из законченных номеров («Садко» Римского-Корсакова);
- тип сквозного развития — музыкальная драма, основанная на непрерывном развитии. Деление на номера здесь отсутствует («Тристан и Изольда» Вагнера);
- смешанный тип, соединяющий черты двух первых типов («Свадьба Фигаро» Моцарта).

В операх первого типа номера обычно располагаются по принципу чередования и контраста различных образов или состояний, так чтобы музыкальное действие не становилось аморфным. Номера могут быть сольными, ансамблевыми и хоровыми. К *сольным номерам* относятся:

- речитатив (итал. *recitativo*, от *recitare* — декламировать) — тип вокальной мелодии, основанный на интонациях и ритме, приближенных к естественной речи. Существует несколько типов речитатива.

В опере XVII–XVIII вв.:

- речитатив *secco* (сухой речитатив), который исполнялся под аккордовый аккомпанемент клавесина (чембало) для пояснения действия и требовал отчетливой слышимости каждого слова;
- речитатив *accompagnato* (аккомпанированный речитатив), исполняющийся в сопровождении оркестра для характеристики эмоционального состояния героев в драматических фрагментах оперы.

В русской опере XIX в.¹:

- речитатив *a piacere*, идущий в свободном темпе, иногда записывающийся без тактовой черты:

¹ Классификация Римского-Корсакова.

**Н. Римский-Корсаков. Снегурочка.
Сцена и ариетта Купавы из I д.**

158 **Allegro agitato**
Купава Recit.

Сне - гу - роч - ка, од - на сто - ит, бед - няж - ка!

- речитатив *in tempo* — речитатив с развернутой мелодией и сопровождением, приближающийся к ариозо:

**П. Чайковский. Пиковая дама.
Сцена и ариозо Лизы из III д.**

159 **[Moderato assai]**
Лиза

Уж пол - ночь бли - зит-ся,

Гер - ма - на всё нет, всё нет.

- ария (итал. aria, англ. и фр. air — воздух) — сольный номер разнообразного (лирического, героического, восторженного и др.) характера и содержания. Существует

три основных типа арии: ария эмоционального состояния, ария-портрет, ария-монолог. Так, для опер XVIII в. были характерны *арии, отражающие эмоциональное состояние героя*. Они имели определенные названия: «ария гнева», «ария мести», «ария скорби» и др. В них использовался устойчивый круг интонаций, например нисходящая септима в «арии скорби», ходы по трезвучию, широкие скачки в «арии мести» и т.д. В качестве примера «арии мести» можно привести арию Донны Анны из I действия оперы «Дон Жуан» Моцарта:

(160) Andante

Ария-портрет — это тип характеристической арии, представляющей индивидуальные свойства характера героя. Пример арии такого типа — ария Онегина «Когда бы жизнь домашним кругом» из I действия оперы «Евгений Онегин» Чайковского.

Ария-монолог — это ария, передающая внутреннюю речь героя, его размышления. Для нее характерны декламационный и ариозный тип мелодики и свобода формы. Монолог Бориса «Достиг я высшей власти» из II действия оперы «Борис Годунов» Мусоргского раскрывает внутреннее состояние героя, терзаемого мыслями о совершенном преступлении:

(161) Moderato
Борис *p*

До-стиг я вы-с-шей вла-сти, шес-той уж год я цар-ству-ю спо-кой-но;

pp *p* *p*

Для арии типична определенная, законченная структура. Формы арии различны — *простая песенная, рондо, сонатная, контрастно-составная*. Так, ария Руслана из II действия оперы «Руслан и Людмила» Глинки представляет образец контрастно-составной формы, состоящей из двух разных по характеру и темпу частей (первая часть — Largo, вторая часть —

Allegro con spirito). Форма первой части — простая песенная, вторая часть написана в сонатной форме;

- ариетта (уменьш. от aria) — небольшая ария. Например, ариетта Снегурочки из Пролога оперы «Снегурочка» Римского-Корсакова;
- ариозо (ит. arioso — наподобие арии) — сольный номер, соединяющий черты арии и речитатива. От арии его отличают меньшие размеры и возможное отсутствие определенной формы, от речитатива — большая напевность мелодии. Ариозо может быть замкнутым и разомкнутым. Замкнутое ариозо обычно пишется в одной из песенных форм, разомкнутое не имеет формы. Ариозо Ленского «Я люблю вас, Ольга» из I действия оперы «Евгений Онегин» Чайковского имеет замкнутую форму и написано в простой трехчастной форме.

Сольные номера с другими названиями встречаются тогда, когда композитор хочет подчеркнуть их особый характер, отличающийся от арии:

- каватина — в 1-й половине XIX в. выходная ария премадонны или премьера (каватина Людмилы из I действия оперы «Руслан и Людмила» Глинки). Позже — более простой, чем ария, близкий к песенному складу номер;
- песня (другие названия: серенада, колыбельная, протяжная, плач и т.д.) — сольный номер, приближающийся по характеру к народной песне (песня Марфы из III действия оперы «Хованщина» Мусоргского, плач Ярославны из IV действия оперы «Князь Игорь» Бородина и др.);
- романс — сольный номер с более детализированным следованием за текстом, часто лирического (иногда любовного) содержания. Так, романс Ратмира из V действия оперы «Руслан и Людмила» Глинки — страстное признание в любви Ратмира Гориславе;
- баллада — сольный номер повествовательного или драматического характера. В опере баллада часто применяется в важнейших моментах драматического развития, связанных с завязкой или кульминацией действия. Такова баллада Томского «Однажды в Версале» из I действия оперы «Пиковая дама» Чайковского, из которой Герман впервые узнает тайну «трех карт»;
- куплеты — сольный номер песенного типа, часто щутливого, иронического характера (куплеты Тореадора из II действия оперы «Кармен» Бизе).

К ансамблевым номерам относятся номера, исполняемые несколькими участниками — от двух и более. В зависимости от количества исполнителей они называются *дуетами*, *трио*, *квартетами* и т. д. В 5-й картине оперы «Нос» Шостаковича есть ансамбль, исполняемый восемью участниками — Октет дворников. В сцене «В газетной экспедиции» дворники читают объявления о купле-продаже в газете, параллельно произнося разный текст: 1-й дворник — «Молодая горячая лошадь, семнадцати лет от роду...», 2-й — «Новые, полученные из Лондона, семена репы и редиса...», 3-й — «Дача со всеми угодьями, двумя стойлами...» и т. д. Октет написан в форме двойного восьмиголосного канона на тему и ее обращение:

(162) [Allegro non troppo]

От - пус - ка-ет - ся в у - слу - же - ни-е ку - чер...
Mo - ло - да-я го - ря - ча - я ло-шадь...

В ансамблях возможно проявление *единства настроений* действующих лиц или *разных*, иногда противоположных их состояний. В ансамблях первого типа обычно передается общее чувство, которым охвачены все участники ансамбля. Так, в сцене похищения Людмилы из I действия оперы «Руслан и Людмила» Глинки состояние общего оцепенения — отца Людмилы Светозара, Руслана, отверженных женихов — передано в шестиголосном ансамбле (каноне), где во всех партиях повторяется одна и та же мелодическая фраза: «Какое чудное мгновенье»:

(163) Adagio

Руслан

Ка-ко - е чуд-но-е мгно-ве - нье!
Что зна - чит э - тот див-ный

сон?
 И э - то чувств о - це - пе - нье?
 И
Ратмир
 Ка - ко - е чуд - но - е мгно -
 мрак та - ин - ствен - ный кру - гом?
 - ве - нье!
 Что зна - чит э - тот див - ный сон?
 Ка - ко - е чуд - но - е мгно - ве - нье!

Другой пример ансамбля первого типа — дуэт Лизы и Полины из I действия оперы «Пиковая дама» Чайковского, рисующий картину уходящего дня, исполнен согласия. Отсюда связность партий действующих лиц — движение параллельными секстами, единообразный ритм.

Пример ансамбля другого типа, в котором герои охвачены разными чувствами, — терцет Любаша, Бомелия и Грязного из I действия оперы «Царская невеста» Римского-Корсакова. Грязной, полюбивший Марфу, расспрашивает царского лекаря

Бомелия о приворотном зелье, которое якобы хочет достать для своего друга. Бомелий, понимающий, что зелье нужно самому Грязному, лукаво его обнадеживает. Любаша, подслушавшая их разговор, понимает, что Грязной полюбил другую. Этой сценической ситуации соответствуют вокальные партии участников терцета: пылкие и напряженные интонации у Грязного, вкрадчивые — у Бомелия, трагические — у Любаши:

164 Larghetto assai
Грязной

Oх, не ве-риг-ся мне, не ве-риг-ся, чтоб могла о - на

Ах, не нын-че уж

по - лю - бить ме - ня, что - бы роб-ка - я пта - шка лас-точ-ка

я при - ме - ти - ла, *mf* что прош -

Мно - го в ми - ре есть

при - ле - те - ла бы в гнез - до к кор - шу - ну, под кры - лом е -

- ли о - ни, крас - ны дни мо - и. И в гру - ди бо - лит,

со - кро - вен - ных тайн, мно - го тем - ных

- го при - та - и - ла - ся, при - ле - те - ла бы в гнез - до к кор - шу - ну.

Форма ансамблей может быть различна — от определенной замкнутой, например, куплетной формы в дуэте Наташи и Сони из 1-й картины оперы «Война и мир» Прокофьева, до разомкнутой, состоящей из ряда эпизодов драматической сцены.

К хоровым номерам относятся номера, исполняемые хором, к которому иногда присоединяются солисты. В опере используются *смешанный, мужской, женский и детский хоры*. Таковы мужской хор бояр «Мужайся, княгиня» из I действия оперы «Князь Игорь» Бородина, марш и хор мальчиков из I действия оперы «Кармен» Бизе и др. Функция хоровых номеров может быть различной и во многом зависит от жанра оперы. В больших оперных спектаклях на исторический, легендарный либо сказочный сюжет роль хора весьма значительна, в лирических камерных спектаклях она снижается. Укажем на наиболее распространенные случаи:

- создание бытового фона (хор девушек «Девицы-красавицы», хор и пляска крестьян «Болят мои скоры ноженьки» и «Уж как по мосту, мосточку» из I действия оперы «Евгений Онегин» Чайковского);
- придание хору функции действующего лица (народные музыкальные драмы Мусоргского «Борис Годунов», «Хованщина»).

Форма хоровых номеров может быть различной: *простая песенная* (хор девушек «Девицы-красавицы» из I действия оперы «Евгений Онегин» Чайковского — простая трехчастная), *куплетная* (свадебный хор «Разгулялися, разливалися» из III действия оперы «Жизнь за царя» Глинки), *куплетно-вариационная* (хор «Высота ли, высота» из IV картины оперы «Садко» Римского-Корсакова).

В операх второго типа (музыкальной драмы) главный принцип развития — непрерывность. Здесь отсутствуют традиционные формы номерной оперы — арии, ансамбли. Их заменяют сольные эпизоды, непосредственно вплетающиеся в развитие и называющиеся монологами или ариозо. В основе композиции музыкальной драмы обычно лежит система лейтмотивов. Лейтмотив (нем. Leitmotiv — ведущий мотив) — краткий музыкальный оборот, неоднократно повторяющийся точно или варьированно на протяжении оперы и представляющий какого-либо героя, а иногда и предмет или отвлеченное понятие (например, «мотив судьбы» из тетralогии «Кольцо Нibelунгов» Вагнера). Поскольку лейтмотивы чаще всего развиваются в оркестровой партии, роль симфонического начала в музыкальной драме необычайно велика.

В операх третьего типа (смешанного) обычно один из двух названных типов является ведущим, а второй присутствует эпизодически. Так, финалы многих опер Моцарта имеют сквозное строение, в то время как в целом это номерные оперы. В опере

Прокофьева «Война и мир» действие, напротив, подчинено сквозному развитию, в которое вставлено несколько законченных номеров, таких, например, как вальс в сцене бала из 2-й картины или ария Кутузова «Величавая» из 10-й картины.

В операх любого типа могут встречаться *инструментальные эпизоды*. В традициях XVII–XIX вв. было предварять оперу оркестровым вступлением, которое называлось *увертюрой*, иногда — *вступлением* или *интродукцией*. Так, оперу «Садко» Римского-Корсакова открывает вступление «Окиан-море синее», оперу «Пиковая дама» Чайковского предваряет интродукция. Увертюра могла состоять из трех частей (французская: медленно — быстро — медленно; итальянская: быстро — медленно — быстро). Позже увертюра писалась в сонатной форме (увертюра к опере «Руслан и Людмила» Глинки) или в сонатной форме без разработки (увертюра к «Свадьбе Фигаро» Моцарта).

Инструментальный эпизод, помещенный перед или между остальными действиями, называется *антрактом*. Антракты нетипичны для опер XVIII в., но очень часты в операх XIX в. Например, III действие оперы Бизе «Кармен» открывает антракт «Утро в горах», рисующий картину наступающего дня.

Инструментальные эпизоды могут включаться в состав действия оперы. Они тесно связаны с развитием сюжета и выполняют различные функции. Изобразительная функция часто связана с воссозданием картин природы или сражений. Такова картина «Сеча при Керженце» из III действия оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», рисующая ожесточенную схватку русских и татарских воинов, или картина восходящего солнца, утреннего пробуждения природы в сцене письма Татьяны из I действия оперы «Евгений Онегин» Чайковского. Выполняющий функцию «комментария» инструментальный эпизод раскрывает эмоциональное состояние героев. Так, в опере «Орфей и Эвридики» Глюка горестное чувство Эвридики передано в инструментальном эпизоде «Жалоба Эвридики» из II действия¹. Традиционным является включение в оперу *шествий* оперных персонажей (например, «Шествие чуд морских» из VI картины оперы «Садко» Римского-Корсакова), *маршей*, всевозможных *танцев*. Так, во II действии оперы «Жизнь за царя» Глинки в сцене польского бала звучат четыре танца, являющиеся образной характеристикой поляков, — полонез, вальс, краковяк, мазурка.

¹ Этот номер получил широкое распространение в самостоятельной концертной практике под названием «Мелодия».

На высшем композиционном уровне (то есть на уровне картины, действия, оперы в целом) каждая опера имеет свою неповторимую индивидуальную организацию. Важнейшие типы композиции оперы таковы: концентрическая, рондообразная, рефренная, трехчастная, сквозная с репризным обрамлением (в частности, с синтетической репризой), сквозная с репризными включениями, смешанная (синтетическая)¹.

Балет

Балет (ит.balletto, уменьш. от ballo — танцую) — *синтетический музыкально-сценический жанр, содержание которого раскрывается через музыкально-хореографические образы*. Он соединяет хореографию (танец, пантомиму), музыку, изобразительное искусство (костюмы, декорации, освещение).

Балет, так же как и опера, имеет много жанровых разновидностей. Основные жанры: *балет-драма* (2-я половина XVIII в., Ж.-Ж. Новерр), *романтический балет* (1-я половина XIX в., например «Жизель» Адана), *академический большой балет* (2-я половина XIX в., например «Спящая красавица» Чайковского), *симфоническая балетная драма* (1-я половина XX в., например «Петрушка» Стравинского), *неоклассический балет* (1-я половина XX в., например «Агон» Стравинского), *хореодрама* (1-я половина XX в., например «Ромео и Джульетта» Прокофьева).

В композиционном плане балет, как и опера, делится на *акты*. Обычно балет содержит от четырех (реже пяти) актов до одного. Акт может делиться на *картины* или *сцены*, которые, в свою очередь, состоят из *номеров*. В балете существует два основных типа композиции:

- номерной тип;
- тип сквозного развития.

Формы академического большого балета

Основоположниками жанра академического большого балета стали П. Чайковский и хореограф М. Петипа. *Классический балет представляет чередование танцев и пантомимных сцен*. Танцы делятся на классические и характерные и объединяются в *сюиты*.

¹ Классификация В. Н. Холоповой. См.: Холопова В. Формы музыкальных произведений. — СПб., 1999. — С. 363–364.

В академическом большом балете сложились две основные крупные музыкально-хореографические формы: классическая и характерная сюиты. Для каждой из них типичен выбор определенных танцев.

Классическая сюита по числу участников (2,3,4,5,6 и более) называется па-де-де (pas de deux), па-де-труа (pas de trois), па-де-катр (pas de quatre), па-де-сэнк (pas de cinq), па-де-сис (pas de six), гран-па (grand pas) — большой танец.

Классическая сюита состоит из следующих танцев: вступление, адалио, вариация, кода.

Основные танцы классической сюиты включает pas de deux (па-де-де) — хореографический дуэт, часто отражающий любовное чувство героев. В него входят:

- *вступление* — выход главных действующих лиц — необязательный номер сюиты;
- *адажио* — хореографический любовный дуэт в медленном темпе;

П. Чайковский. Спящая красавица.
Дуэт Авроры и принца Дезире из III д.

165 Andante non troppo

mp

mf espress.

- *вариация* — короткий виртуозный сольный танец, исполняемый партнерами поочередно:

С. Прокофьев. Золушка. Вариация феи Зимы из I д.

- *кода* — быстрый виртуозный заключительный номер классической сюиты, исполняемый партнерами сначала поочередно, а затем вместе. Словом «кода» обозначается также заключительная часть отдельного номера.

Классические сюиты с большим количеством исполнителей строятся по такому же принципу, что и в па-де-де. Но количество вариаций в них соответствует количеству участников: в па-де-труа — три, в па-де-катр — четыре и т.д. Pas de six (секстет фей) из Пролога балета «Спящая красавица» состоит из *вступления, адажио, шести вариаций*: феи Кандид (искренности), феи Флер де Фарин (цветущих колосьев), феи Крошки (рассыпающей хлебные крошки), феи Канарайки (щебечущей канарейки), феи Виолант (феи пылких, сильных страстей) и феи Сирени. Завершает сюиту *кода*.

В гран-па принимают участие главные действующие лица, солисты, кордебалет.

Характерная сюита состоит из особых танцев: народных, жанрово-бытовых, изображающих животных, разбойников и др. Например, «Кот в сапогах и белая кошечка» из III действия балета «Спящая красавица», «Танец с кубками» из I действия, «Неаполитанский танец» из III действия балета «Лебединое озеро» Чайковского.

Если сравнить классическую сюиту с характерной в целом, то ясно видны их различие и сходство. Классическая сюита

бессюжетна, характерная сюита имеет сюжет, но носит характер вставного, дивертизментного эпизода. И классическая и характерная сюиты не развиваются действия. Развитие действия балета происходит в особом типе классической сюиты — *pas d'action* (па д'аксьон, что значит «действенный танец»). Таков, например, танец Авроры с веретеном из I действия балета «Спящая красавица»: Аврора замечает старуху (фею Карабос), выхватывает у нее веретено, укальвается, кружится в предсмертном танце и падает без чувств.

На высшем композиционном уровне каждый балет, как и опера, имеет индивидуальную организацию, во многом определяемую жанром.

Г л а в а 10

ВОКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ

Вокальные формы имеют продолжительную историю (примерно с IX в.). Они возникли раньше, чем собственно инструментальные, и оказали прямое влияние на формирование последних. Это были музыкально-текстовые формы эпохи Средневековья и Возрождения. Таковы григорианский и протестантский хоралы, арии, рондо, баллаты, лауды и другие жанры. Композиторы применяли в них определенные формы, связанные со строением прозаического или поэтического текста. Однако в данной главе рассматриваются только классические вокальные формы XVIII–XIX вв., использующиеся в таких жанрах, как песня, романс, хоры, вокальные ансамбли, отдельные оперные номера.

Особенностью вокальных форм является тесное взаимодействие словесного и музыкального текстов. В истории музыки существовали различные точки зрения на характер их соотношения. Все многообразие взаимодействия текстов можно свести к трем основным типам: подчинение словесного текста музыкальному, подчинение музыки словесному тексту, равноправие музыкального и словесного текста. Наличие текста ведет к тому, что наряду с классическими инструментальными формами в вокальной музыке появляются специфические, характерные именно для нее формы: куплетная, куплетно-вариационная, куплетно-вариантная и сквозная формы.

КУПЛЕТНАЯ ФОРМА

Куплетная форма — это форма вокального произведения, в котором один и тот же музыкальный материал повторяется несколько раз с различным поэтическим текстом. Количество куплетов — от двух-трех до шести-семи.

Преодоление однообразия точного повтора музыкального материала в куплетной форме осуществляется за счет обновления поэтического текста. Куплетная форма встречается в песне — народной, массовой, эстрадной — и в романсе.

Куплетная форма имеет две разновидности: куплетная форма без припева и куплетная форма с припевом.

Схема соотношения текста и музыки в куплетной форме без припева такова:

текст	a b c d e ...
музыка	a a a a a ...

Куплетная форма без припева обычно представляет простую структуру:

- пара периодичностей:

Милый мой хоровод. Русская народная песня

167 [Con moto]

a *mf*

al

1. Ми - лый мой хо - ро - вод,
ми - лый мой хо - ро - вод,

b

b1

стой, не рас - хо - дись,
стой, не рас - хо - дись.

П. Чайковский. Евгений Онегин.
Хор крестьян «Уж как по мосту, мосточку» из I д.

168 **Moderato assai**

a

1. Уж как по мос-ту, мос-точ - ку, по ка - ли - но - вым до - соч - кам.

b

Вай - ну, вай - ну, вай - ну, по ка - ли - но - вым до - соч - кам.

- период:

Л. Бетховен. Волшебный цветок

169 Andante

p

В ти - ши до - ли - ны цве - тик мой из трав - ки вверх гля - дит.
Бле -
стя, как солн - ца луч зла - той, он ду - шу мне жи - вит.
Цен - ней со - кро - виц
в ми - ре нет, чем скром - ный цве - тик тот.
Цвет - ком вол - шеб - ным с дав - них лет по
пра - ву он слы - вет.

rit.

- простая двухчастная безрепризная:

М. Глинка. Венецианская ночь

170 Andante quasi allegretto *mp dolcissimo*

Ночь ве - сен - ная ды - ша - ла свет - ло -
юж - но - ю кра - сой; ти - хо Брен - та про - те - ка - ла, се - реб -
ри - ма - я лу - ной; от - ра - жен вол - ной ог - ни - стой блеск про -
зрач - ных об - ла - ков, и вос - хо - дит пар ду - ши - стый от зе -
ле - ных бе - ре - гов, от зе - ле - ных бе - ре - гов.

- простая двухчастная репризная (редко):

П. Чайковский. Старинная французская песенка

171 Moderato *mp*

Под ве - чер над ре - кой про - хла - да и по - кой, бе -
ле - я, об - ла - ка у - хо - дят вдаль гря - дой. Стре -
мят - ся, но ку - да? Стру - ят - ся, как во - да, ле -
ят, как ста - я птиц, и та - ют без сле - да. Чу! Даль - ний *p*

- простая трехчастная (редко):

Ф. Шопен. Желание

(172) **Allegro moderato**

Куплетная форма с припевом состоит из двух частей — запева и припева. *Запев* — это часть куплета, повторяющаяся с различным поэтическим текстом. *Припев* — это часть куплета, в которой повторяются и поэтический текст, и музыка.

Схема соотношения текста и музыки в запевно-припевной структуре такова:

текст	a b c b d b ...
музыка	a b a b a b ...

Запев и припев могут образовывать различную структуру:

- период, объединяющий запев и припев:

- ❑ припев включается в структуру периода. В этом случае в каждом куплете полностью или частично (часто только начальные строки) повторяется вторая строфа поэтического текста:

П. Чайковский. «Купался бобер» из музыки к весенней сказке А. Островского «Снегурочка»

173 **Vivo** *mf*

1. Ку - пал - ся, ку - пал - ся бо - бер,
ку - пал - ся чер - ной да на реч - ке быст - рой.
Ай, ле - ли, ле - ли, ле - ли, ле - ли,
на реч - ке быст - рой!

- припев представляет повторение окончания запева-периода:

А. Тома. Вечерняя песня

174 **Moderato**

Занев

p

Сле -ти к нам, ти - хий ве - чер, на мир - ны - е по - ля, те -

Припев

- бе по - ем мы пе - сню, ве -чер ня - я за - ря. Te - // - ря.

1. 2.

□ припев представляет дополнение, состоящее из нескольких фраз. В хоре «Лель таинственный» из Идействия оперы «Руслан и Людмила» Глинки это дополнение «Ой Дидо Ладо, Лель!»:

175 *Allegro risoluto assai*
C. f

Лель та - ин-струн-ный, у - по - и - тель-ный! Ты вос - тор-ги льешь в серд-це нам.

Сла-вим власть тво - ю и мо - гу-щест - во, не - из - беж-ны - е на зем - ле!

Сла-вим власть тво - ю и мо - гу-щест - во, не - из - беж-ны - е на зем - ле! Ой,

Ди - до Ля - до, Лель! Ой. Ди - до Ля - до, Лель!

- простая двухчастная форма. В этом случае каждая из частей куплета — и запев, и припев — представляют период и вместе образуют простую двухчастную форму. Песня «Сурок» Бетховена излагается в простой двухчастной форме, в которой запев и припев написаны в форме периода:

176

1. По раз - ным стра - нам я бро - дил, и мой су - рок со

мно - ю. И сыт все - гда вез - де я был, и мой су - рок со

мно - ю. И мой все - гда, и мой вез - де, и мой су - рок со мно - ю. И

мой все - гда, и мой вез - де, и мой су - рок со мно - ю.

	запев	припев
	a a1	b b1
тт.:	4 4	4 4
	период	период

- сложная двухчастная форма. В этом случае одна из частей куплета изложена в простой двух- или трехчастной форме, другая — в форме периода. Форма куплета в целом — сложная двухчастная. В «Песне Сольвейг» из сюиты «Пер Гюнт» Грига запев написан в простой двухчастной безрепризной форме, припев — в форме периода из трех предложений:

1-я часть
177 Andante

2-я часть

Припев

A B

пр. 2-ч. ф.	период
a a b b	c c c
тт.: 4 + 4 3 + 4	4 + 4 + 5
тон.: a	A

КУПЛЕТНО-ВАРИАЦИОННАЯ И КУПЛЕТНО-ВАРИАНТНАЯ ФОРМЫ

Куплетно-вариационная форма — это форма вариаций на выдержанную мелодию (см. с. 100–109).

Куплетно-вариантная форма — форма, в которой каждый куплет представляет вариант первого. В данной форме варьируется в первую очередь именно вокальная мелодия: в последующих вариантах могут изменяться интервальный и ритмический рисунки мелодии, ее структура может расширяться или сокращаться. Однако все варианты мелодии сохраняют цельность, образное и жанровое единство. Существуют две основные разновидности вокальной куплетно-вариантной формы:

- в первой происходят мелодико-интонационные и тонально-гармонические изменения, но *сохраняются структура и метроритмическая основа куплета*. В такой форме написана третья часть «В том краю» из «Поэмы памяти С. Есенина» Свиридова. Приведем пример нескольких вариантов куплетов:

1-й вариант
178 Andantino *p*

В том кра - ю, где жел - та - я кра - пи - ва и су - хой пле - тень, при - ю -
ти - лись к вер - бам си - рот - ли - во из - бы де - ре - вень.

2-й вариант

Там в по - лях, за си -ней гу - щей ло - га, в зе - ле - ни о - зер, про - лег -
ла пес - ча - на - я до - ро - га до си - бир - ских гор.

3-й вариант *mf*

За - те - ря - лась Русь в Морд - ве и Чу - ди, ни - по - чем ей
страх. И и - дут по той до - ро - ге лно - ди, лно - ди в кан - да - лах.

- во второй *структура куплета не сохраняется*. Такая форма включает два типа:
 - в первом типе во всех куплетах сохраняется начальное интонационно-тематическое зерно. За ним

следует вариантно-продолжающее развитие, новое для каждого куплета. Такая форма получила название *вариантности типа «прорастания»*¹. Схема ее такова: ab a1c a2d...

Вариантная форма, основанная на принципе прорастания, представлена в романсне Полины из I действия «Пиковой дамы» Чайковского. Для структуры романсна очень важно соотношение поэтического и музыкального текстов. Он отражает психологическое состояние не только Полины, но и Лизы. Форма складывается из трех куплетов (9, 12 и 14 тактов), начало которых сохраняется в почти неизменном виде, далее следует новое развитие, которое ведет к глубоким преобразованиям во втором куплете и завершается трагической кульминацией в последнем:

1-й вариант (1-й куплет)

Andante non tanto а

179

Полина

(с глубоким чувством)



2-й вариант (2-й куплет)

а



¹ Термин В. В. Протопопова.

3-й вариант (3-й куплет)

Лю - бовь в меч - тах зла - тых мне сча - сти - е су -
- ли - ла, но что ж до - ста - лось мне в сих ра - до - ст - ных мес - тах, в сих
ра - до - ст - ных мес - тах, в сих ра - до - ст - ных мес - тах? Мо -
- ги - ла, мо - ги - ла, мо - ги - ла!

❑ во втором типе во всех куплетах, состоящих из запева и припева, музыкальное содержание запева постоянно обновляется, припев же сохраняется в неизменном виде. Такая форма получила название *вариантной формы рифменного типа* (точное повторение припева в каждом куплете образует рифму). Схема ее такова: ab cb db... Пример варианты рифменной формы представлен в песне «Старый капрал» Даргомыжского. Начало каждого куплета связано с новым музыкальным материалом, припев сохраняется в неизменном виде:

180

В но - гу, ре - бя - та! раз! два! Гру - дью по - дай - ся!
Не хнычь, ров - няй - ся!.. Раз! два! раз! два!

В куплетно-вариантной форме может проявляться *форма второго плана* — простая или сложная трехчастная, двухчастная, рондо. Так, в вариантной форме типа прорастания постоянное возвращение интонационно-тематического зерна в начале куплета придает форме черты рондообразности (песня «Маргарита за прялкой» Шуберта).

СКВОЗНАЯ ФОРМА

Сквозная форма — вокальная форма, основывающаяся на принципе непрерывного обновления музыкального материала. Ее развитие определяется строфической или нестrophicеской структурой поэтического или прозаического текста. Сквозная форма в наибольшей мере, чем остальные вокальные формы, зависит от развития и деталей текста. Тесная связь музыки со словом приводит к возникновению индивидуальной формы в рамках сквозной.

Существуют две основные разновидности сквозной формы: сквозная строфическая; сквозная нестrophicеская.

- *сквозная строфическая форма* основана на сопоставлении крупных контрастных, структурно оформленных эпизодов. Схема соотношения текста и музыки такова:

текст	a b c d...
музыка	a b c d...

В этой форме окончание поэтических строф совпадает с внутренними гранями музыкальной формы. Поэтический текст в ней обычно делится на крупные части, сохраняющие единый образный строй и соответствующие строфическому членению стиха. Смена образа и настроения в поэтическом тексте вызывает смену музыкального материала, приводящую к делению сочинения на самостоятельные эпизоды. Таковы «Гопак» Мусоргского, баллады «Перчатка» и «Валтасар», «Подснежник» оп. 96 № 2 Шумана, «Судьба» Рахманинова, «Горский парень» и «Возвращение солдата» из «9 песен на слова Р. Бернса» Свиридова и др.

- *сквозная нестrophicеская форма* основана на чередовании коротких, структурно неоформленных эпизодов. В ней может использоваться как поэтический, так и прозаический текст. Для сквозной нестrophicеской формы в целом характерно более детальное следование музыки за текстом, нежели в сквозной строфической. При этом строфическое членение поэтического текста не влияет на структуру формы.

Сквозная нестрофическая форма имеет две разновидности — контрастную и неконтрастную:

- сквозная контрастная форма складывается из небольших контрастных фрагментов, не имеющих заченной формы. Ее отличают многоэлементность и текучесть изложения, связанные с тем, что музыка гибко следует за текстом, иллюстрируя сюжетный ряд. Последнее обстоятельство вызывает частую смену тематизма, фактуры, темпа, лада, которые придают форме фрагментарность. Таковы ранние баллады Шуберта «Кубок», «Ожидание», романсы Рахманинова «Увял цветок», «Молитва», «Дума» и др.

Форма песни «Кот Матрос» из вокального цикла Мусоргского «Детская» — сквозная контрастная нестрофическая. Это свободно развертывающийся рассказ девочки о забавном происшествии. Прозаический текст, написанный самим композитором, полон юмора. Здесь описание безуспешных поисков зонтика и «бесстыдных» действий кота, пытающегося схватить снегиря («Кот спокойно в глаза мне смотрит, а сам уж лапу в клетку заносит, только что думал схватить снегиря... а я его хлоп!»), жалоба ушибшейся девочки и ее восхищение умным котом. В соответствии с текстом песня делится на небольшие незаконченные контрастные эпизоды. Музыка гибко следует за текстом: вокальная партия и фортепианное сопровождение изображают бег, гнев и жалобу девочки, попытки кота скрестить клетку, испуг птички. Схема формы такова:

форт. вст. «Ай... мама» «Побежала я за зонтиком» «Вдруг вижу»
тт.: 1-2 3-4 5-14 15-23

«Мама! Какая твердая клетка» «Нет! Каков кот-то, мама, а?»
тт.: 45–50 51–53
темп: (умеренно) (свободно, почти говорком)

- ❑ сквозная неконтрастная форма основана на принципе непрерывного развертывания. Такой тип формы встречается в лирико-психологических романсах монологического типа и оперных монологах. Поэтический текст прочитывается как проза: композитор может не сохранять деление на строки и не выделять рифмы

стиха, а ориентироваться на синтаксис, делая цезуру внутри строки или объединяя несколько строк в одну. Это вызывает особый тип вокальной мелодики — речитативно-декламационный, свободный в метроритмическом отношении, непрерывный в своем развитии. В сквозной нестrophicеской форме написаны песня «С няней» из вокального цикла «Детская» Мусоргского, романс «Вчера мы встретились» Рахманинова и др.

В сквозной форме, строящейся на постоянном обновлении музыкального материала, необходимы скрепляющие форму, чисто музыкальные факторы. Такими факторами в ней становятся репризность, рефренность, трехчастность и др. Поэтому в чистом виде сквозная форма встречается в музыке довольно редко: характерно ее соединение с другими формами.

Наиболее часто встречаются следующие случаи соединения форм:

- куплетная и сквозная. В песне «Форель» Шуберта происходит смешение принципов куплетной и сквозной форм;
- сквозная и трехчастная. Пример такой формы представляет песня «Последняя надежда» из вокального цикла «Зимний путь» Шуберта;
- сквозная и рефренная (рондообразная). Рефренная форма предполагает включение рефрена в сквозную или многочастную репризную форму. Так, в «Колыбельной» из вокального цикла «Песни и пляски Смерти» Мусоргского форма складывается из двух крупных разделов. Первый представляет сквозную форму. Второй, передающий диалог матери и Смерти, — смешанную — сквозную с куплетной. Всего в «Колыбельной» семь разделов, шесть из которых заканчиваются проведением рефrena:

Рефрен

181

Lento funesto

allargando

«Ну да со мно-ю он ско-ро уй - мет - ся. Ба - юш-ки, ба - ю, ба - ю».

Agitato

«Щеч-ки бледне - ют, сла - бе - ет ды - ха - нье... Да за - молчи же, мо-

Рефрен

tranquillo

- лю!» «Добро - е зна - ме - нье: стих-нет стра - да - нье. Ба - юш-ки, ба - ю, ба - ю».

allargando

p

КЛАССИЧЕСКИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ФОРМЫ В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

В вокальной музыке часто применяются классические инструментальные формы: простые и сложные песенные, концентрическая, рондо, сонатная.

Период и простая двухчастная форма в вокальной музыке чаще всего связаны с куплетностью. Встречается также самостоятельная (не куплетная) форма, представляющая период или простую двухчастную форму, чаще безрепризную. В форме сложного периода написан романс «Сон» Рахманинова, в простой двухчастной безрепризной форме — романс «Сирень» Рахманинова.

Простая трехчастная форма встречается в вокальной музыке достаточно часто, например в романсах «Я здесь, Инезия» Глинки, «Средь шумного бала» Чайковского.

Сложная трехчастная форма встречается редко, например в песне «Мельник и ручей» из вокального цикла «Прекрасная мельничиха» Шуберта.

Рондо — распространенная форма вокальной музыки. В этой форме написаны многие песни и романсы, арии и хоры. Таковы романс «Свадьба» Даргомыжского, песня «Болтунья» Прокофьева и др. В форме рондо написана ария, рисующая комический образ Фарлафа в опере «Руслан и Людмила» Глинки.

Сонатная форма в вокальной музыке встречается нечасто и более характерна для оперных номеров. В сонатной форме написана быстрая часть арии Руслана «Дай, Перун» из II действия оперы «Руслан и Людмила» Глинки.

Задание по анализу.

Определить: а) жанр литературно-поэтического произведения, лежащего в основе вокальной формы; б) жанр музыкального произведения; в) тип вокальной формы, границы ее частей и разделов.

1. Бетховен Л. Шотландские песни: «Краса любимого села».
2. Глинка М. «Венецианская ночь».
3. Глинка М. «Жаворонок».
4. Глинка М. «Попутная песня».
5. Мусоргский М. «Детская»: № 1 «С нянечкой», № 4 «С куклой», № 6 «Кот Матрос».
6. Рахманинов С. «Островок».
7. Рахманинов С. «Сирень».
8. Рахманинов С. «Судьба».
9. Римский-Корсаков Н. «Звонче жаворонка пенье».
10. Свиридов Г. «9 песен на слова Р. Бернса»: «Давно ли цвел зеленый дол», «Честная бедность», «Финдлей».
11. Свиридов Г. «Зимняя дорога».
12. Свиридов Г. «Курские песни»: № 2 «Ты воспой, жавороночек».
13. Свиридов Г. «Поэма памяти С. Есенина»: № 1 «Край ты мой заброшенный», № 2 «Поет зима», № 4 «Молотьба».
14. Чайковский П. «На землю сумрак пал», «То было раннею весной», «Мой Лизочек».
15. Шуберт Ф. «Маргарита за прялкой».
16. Шуберт Ф. «Лесной царь».
17. Шуберт Ф. «Юноша у ручья».
18. Русские народные песни (по выбору).

Часть вторая

**ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР
ФОРМ В МУЗЫКЕ**

XVII — 1-Й ПОЛОВИНЫ XVIII И XX ВВ.

Глава 1

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ ЭПОХИ БАРОККО (XVII — 1-Й ПОЛОВИНЫ XVIII В.)

Эпоха барокко (итал. *barocco* — причудливый, вычурный, странный) в музыке охватывает период с начала XVII до 1-й половины XVIII в. Продолжавшаяся около 150 лет, она включает музыку разных по стилю композиторов и венчается творчеством И. С. Баха и Генделя.

Эпоха барокко во многом обнаруживает черты промежуточного периода, поскольку в нем наравне существуют разные жанры как церковной, так и светской музыки и различные стилевые направления — галантный стиль, ранний классицизм, сентиментализм и др.

Отличительными особенностями музыки барокко являлись:

- *распространение теории аффектов* (от лат. *affectus* — душевное волнение, страсть), согласно которой музыка «изображает» человеческие чувства (например, радость, горе, гнев и т.д.) и управляет ими. Основные положения теории аффектов изложены в трудах музыкантов-теоретиков XVII в. А. Кирхера, А. Веркмейстера, И. Маттезона и др. В них была предложена классификация аффектов, давались рекомендации по использованию определенных интервалов, ритмоформул, ладов для изображения конкретного чувства. В теории аффектов существовало правило, согласно которому музыкальное произведение или его крупная часть может выражать лишь один аффект (теория одноаффектности);
- *использование музыкальной риторики* — системы музыкальных приемов, опирающейся на риторику, науку об ораторском искусстве. Подобно ораторам музыканты стремились вызывать у слушателей определенные аффекты. Одним из приемов музыкальной риторики стало введение музыкально-риторических фигур в музыкально-интонационный словарь эпохи. Музыкально-риторичес-

кая фигура — это оборот, имеющий определенное изобразительное, символическое либо иное значение. В музыке барокко существовало большое количество фигур (более 80 видов). Среди них были изобразительные, передающие в мелодическом движении название фигуры и связанные с религиозной символикой, например *anabasis* — восхождение, *catabasis* — нисхождение, *circulatio* — круг и др. Интервальные фигуры передавали в мелодических ходах соответствующие интонации речи: *exclamatio* — восклицание, *interrogatio* — вопрос и др.



Существовали и другие виды музыкально-риторических фигур, например *passus duriusculus* — «жестковатый ход» — символ печали, страданий (см. пример 188).

Еще одним приемом, заимствованным из риторики, стало так называемое *инвенторство* (от лат. *inventio* — изобретение, открытие), распространившееся как на процесс сочинения, так и на практику исполнения. В области композиции изобретались музыкально-риторические фигуры, жанры, формы, стиль и т. д. В исполнительстве инвенторство, в частности, проявилось в импровизациях-соревнованиях композиторов-органистов;

- преобладание вокально-инструментальных жанров, распространенных в музыке предшествующих эпох, но также и появление большого числа инструментальных сочинений. Зарождаются и утверждаются такие новые жанры, как опера, оратория, кантата, соната, инструментальный концерт и др.;
- синтез различных элементов, пришедших из эпохи Возрождения, и ростков нового музыкального мышления, ставших основой музыкальной логики венских классиков. Он проявляется на разных уровнях организации музыкального сочинения: в фактуре — встречаются сочинения как чисто гомофонного и чисто полифонического, так и гомофонно-полифонического склада; в гармонии — сохраняются признаки модальной системы, в то же

время формируются основы функциональной тональной гармонии; в метроритме — сохраняются следы метроритмической организации, основанной на определенном порядке различных по долготе слогов, не организованных в такты (особенно в импровизационных разделах фантазий, прелюдий и др.), и утверждается музыкальный акцентный метр — тактовая система;

- возникновение и утверждение автономных музыкальных форм, таких, например, как барочные инструментальные концерт и соната.

Обозначенные отличительные черты музыки эпохи барокко оказывают влияние на процессы формообразования. Одноаффектность приводит к преобладанию в барочных формах однородного тематизма и отсутствию производного контраста (выведение одной темы из другой). В результате музыкальная идея сочинения не столько развивается, сколько развертывается, проходя определенные стадии, опирающиеся на риторические схемы строения речи. Принцип развертывания становится ведущим для образования некоторых барочных форм. В работе с тематическим материалом оказывается сильнейшее влияние полифонического письма. Все большую роль в становлении формы играют равномерная темперация, включившая в композиторскую практику все 24 тональности, и формирующаяся функциональная мажорно-минорная система.

Классификация музыкальных форм барокко:

- формы сквозного развертывания;
- малые формы:
 - двухчастная, трехчастная, многочастная;
 - форма Bar (безрепризная и репризная);
- составные формы:
 - сложные двухчастная, трехчастная, многочастная;
 - контрастно-составные;
- вариации и хоральные обработки;
- rondо;
- старосонатная форма;
- концертная форма;
- циклические формы (пассионы¹, месса, оратория, канцата, концерт, соната, сюита);
- опера.

Рассмотрим некоторые музыкальные барочные формы.

¹ Пассионы («страдания») — храмовое действие, основанное на евангельском тексте о страданиях и смерти Христа.

ФОРМА СКВОЗНОГО РАЗВЕРТЫВАНИЯ

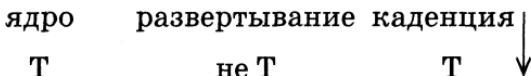
Форма сквозного развертывания — это одночастная форма, которая встречается в сочинениях импровизационного характера — прелюдиях, фантазиях, токкатах. Ее структура такова: устой (T) — неустой (отклонение в D или Tr) — устой (T) (И. С. Бах. Прелюдия C-dur из I тома «Хорошо темпированный клавиr»).

Задание по анализу.

Бах И.С. Двенадцать маленьких прелюдий: № 5 d-moll, № 8 F-dur.

ПЕРИОД ТИПА РАЗВЕРТЫВАНИЯ

Период типа развертывания — это одночастная форма, которая состоит из начального мотивного ядра, его развертывания и единственной заключительной каденции.
Схема формы:



Главное свойство формы — тематическая однородность и бесконтрастность. Ядро — это начальная гармонически устойчивая мотивная группа (обычно от двух до шести тактов), которая строится на повторении (иногда видоизмененном) первого мотива либо на разных, но не контрастных мотивах. Типично гармонически устойчивое завершение ядра, обычно на тонике.

Развертывание — это следующее за ядром гармонически неустойчивое построение, основанное на секвентном развитии мотивов ядра, иногда с внесением новых, но не контрастных мотивов. Продолжительность развертывания значительно превышает размеры ядра. Для него характерен срединный тип изложения, связанный с гармонической неустойчивостью, секвенцированием, дроблением. В периоде типа развертывания могут встречаться промежуточные каденции. Например, форма прелюдии c-moll из «Маленьких прелюдий и фуг» Баха — период типа развертывания. Ядро включает 7 тактов. Оно строится на видоизмененном повторении первого мотива и завершается на тонике:

183

Con moto

Далее следует продолжительное 37-тактовое развертывание. Гармонически неустойчивое, оно основано на преобразовании первого мотива и секвенцировании и завершается заключительной каденцией в тональности G-dur.

Задание по анализу.

1. Бах И.С. Французская сюита № 2 с-moll: аллеманда (первая часть).
2. Бах И.С. Французская сюита № 3 h-moll: аллеманда и куранта (первые части).

МАЛЫЕ ФОРМЫ

Форма Bar

Форма Bar была распространена в искусстве трубадуров, труберов, миннезингеров, мейстерзингеров и существовала сначала как вокальная форма. Позже она была перенесена и в инструментальную музыку. Данная форма тесно связана со словесным текстом: три самостоятельных построения текста (ABC)

соответствуют трем разделам музыкальной формы. **Bar — куплетная форма, состоящая из запева и припева.** Куплет в ней равен строфе со структурой а а б, где а а — запев, б — припев. Каждый из разделов «а» называется штоллен (нем. Stollen) или столла; раздел «б» — абгезанг (нем. Abgesang), или припев. Форма Bar может быть безрепризной (а а б) или репризной (а а ба). Она лежит в основе многих протестантских хоралов. В репризной форме Bar написан хорал «Was mein Gott will» № 31 из «Страстей по Матфею» И.С. Баха.

Схема формы:

текст:	A	B	C
музыка:	a	a	ba
ТТ.:	4	4	8

184 CHORAL

Was zu mein Gott will, das g'scheh ist allzeit, sein die

Will an der ihn ist glau- der ben be fe - ste; ste;

er hilft aus Not, der from me Gott, und

züch - ti - get mit Ma Ben. Wer
 Gott ver - traut, fest auf ihn - baut, den
 will er - nicht ver - las - sen.

Задание по анализу.

Бах И.С. «Страсти по Матфею»: №№ 3, 21, 48.

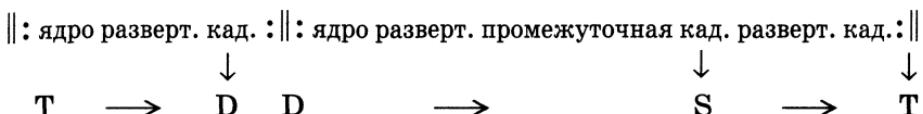
Барочная двухчастная форма

Барочная (старинная) двухчастная форма — широко распространенная. Она встречается в прелюдии, а также в танцах старинной сюиты: аллеманде, куранте и жиге, может встретиться и в других ее частях.

В старинной двухчастной форме первая часть представляет период типа развертывания, модулирующий в тональность доминанты. Иногда встречается период из двух или трех предложений. Последний более характерен для дополнительных танцев сюиты. Вторая часть строится так же, как и первая, но тонально-гармоническое развитие в ней направлено от доминанты

к тонике. Обычно она начинается изложением преобразованного начального мотивного ядра первой части в доминантовой тональности. Структуру второй части образуют два раздела (секции), разграниченные промежуточной каденцией. Каждая из секций строится по принципу развертывания. Первая секция заканчивается полным совершенным кадансом в субдоминантовой тональности (иногда в какой-либо другой). Вторая — так же, но в главной тональности. Размеры второй части обычно превышают протяженность первой.

Схема формы:



Типичный образец стариинной двухчастной формы представляет «Скерцо» из оркестровой сюиты № 2 И.С. Баха. Первая его часть — период типа развертывания, состоящий из ядра и развертывания и модулирующий в тональность доминанты (h-moll — fis-moll):

185

Вторая часть — также период типа развертывания, возвращающийся из тональности доминанты в главную (fis-moll — h-moll). Он состоит из двух секций: первая заканчивается кадансом в параллельной тональности (D-dur), вторая — кадансирует в главной тональности (h-moll). Вторая часть формы превышает по размерам первую. Схема формы:

I часть

||: ядро разверт. кад. :||: ядро разв. промеж. кад. разв. кад. :||

тт.: 1-6 6-16	↓	16-18 18-27	↓	27-39
T	D	D	Tr	T
тон.: h	fis	fis	D	h

Довольно часто в барочной двухчастной форме проявляются черты сонатности. Если тематический материал, завершающий первую часть в доминантовой тональности, транспонируется во второй части в главную тональность, то возникает так называемая «сонатная рифма». Так строится прелюдия G-dur из II тома «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха:

186 тт. 11 – 16

tt. 43 – 48

D-dur

G-dur

Барочная трехчастная форма

Эта форма имеет много разновидностей. Одна из наиболее распространенных ее разновидностей близка простой песенной трехчастной форме. Такая форма часто встречается в сарабанде. Она состоит из трех частей. Первая часть — период или большое предложение, сходные с классическими. Вторая часть — середина развивающего типа, третья — реприза. В репризе начальная тема может излагаться не сразу после каденции второй части, а после хода, ведущего к главной тональности. Характерно начало репризы с субдоминантовой тональности (И.С. Бах. Французская сюита G-dur. Гавот). Для барочной трехчастной формы типично повторение частей: ||: a :||: ba:||

Задание по анализу.

Бах И.С. Инвенции a-moll, E-dur.

Барочная многочастная форма

Барочная многочастная форма состоит из четырех и более частей. Строится она на одной теме, изложенной в первой части, и ее развитии — в остальных. Схема формы такова: a a₁ a₂ a₃... Для нее характерны однородность и бесконтрастность. Отличительная особенность формы — *обязательное проведение ядра в начале каждой секции*. Ядро может проводиться не полностью или видоизмененно. Количество частей соответствует количеству проведений ядра. Построены части по принципу обхода тонального круга (T — D — S — T), каждая завершается каденцией. В качестве иллюстрации многочастной формы приведем сарабанду из Английской сюиты № 1 A-dur И. С. Баха. В сарабанде четыре части, каждая из которых начинается с изложения первого мотива темы, далее следует его развитие:

187 1-я часть

Sheet music for piano, featuring four staves of musical notation. The music is in common time and consists of four parts:

- 1-я часть**: The first staff shows a melodic line with eighth-note patterns and sixteenth-note chords. The second staff features eighth-note chords and sixteenth-note patterns.
- 2-я часть**: The first staff has eighth-note chords and sixteenth-note patterns. The second staff includes eighth-note chords and sixteenth-note patterns.
- 3-я часть**: The first staff shows eighth-note chords and sixteenth-note patterns. The second staff includes eighth-note chords and sixteenth-note patterns.
- 4-я часть**: The first staff has eighth-note chords and sixteenth-note patterns. The second staff includes eighth-note chords and sixteenth-note patterns.

The music is written in G major (two sharps) and includes various dynamics such as forte, piano, and accents, along with slurs and grace notes.

Схема формы:

части:	а	а1	а2	а3
тт.:	: 8 : :	8	8	8 :
	T — D	Sp	D	T
тон.:	A — E	h	E	A

Задание по анализу.

Бах И.С. «Хорошо темперированный клавир». II том: прелюдии cis-moll и Es-dur.

СОСТАВНЫЕ СЛОЖНЫЕ ФОРМЫ

Составная сложная трехчастная форма характерна для дополнительных танцев из сюит, таких, как гавот, менуэт, бурре, паспье. Применяется она также в ариях и хорах из месс, ораторий и других жанров. Эта форма близка классической составной сложной трехчастной форме. Ее части обладают тематической и структурной самостоятельностью. Часто она представляет форму Da Capo. В Английской сюите № 3 g-moll И. С. Баха следуют Гавот 1, затем Гавот 2, далее — Da Capo.

Многочастные составные формы состоят из нескольких тематически самостоятельных частей — ABC, ABCD и т. д. Основной тонально-гармонический принцип организации формы — обход побочных ступеней, закрепленных каденциями. Так строятся многие фантазии Баха.

ВАРИАЦИИ НА BASSO OSTINATO

Вариациями на basso ostinato (от ит. *ostinato* — упорный, упрямый; *basso ostinato* — упорный бас) называется форма, основанная на неизменном проведении темы в басу, сопровождающемся непрерывным варьированием верхних голосов. В эпоху барокко эта форма широко применялась в инструментальных жанрах, таких, как пассакалья, чакона, английский граунд.

Пассакалья (от исп. *passar* — проходить, *calle* — улица) ведет происхождение от испанского танца-шествия, исполнявшегося при разъезде гостей.

Чакона (от исп. *chacona* — всегда то же) — также испанский танец народного происхождения, но более оживленный и активный.

В эпоху барокко композиторы практически не разграничивали жанров пассакальи и чаконы, которые к этому времени широко распространились в Европе и приобрели общие характерные черты. Для этих жанров типичны величественный, эпический характер, неспешное развертывание формы, медленный темп, трехдольный размер, минорный лад (реже встречается мажорный, характерный для оперных *basso ostinato*).

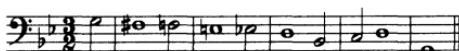
Существуют и некоторые отличительные признаки. Так, пассакалья — монументальный, торжественный жанр, предназначавшийся для органа или инструментального ансамбля. Ее тема протяженностью от 4 до 8 тактов начинается с третьей доли, одноголосно. Чакона — более камерная, исполняется солирующим инструментом: клавиром или скрипкой. Ее тема начинается со второй доли, излагается в виде гармонической последовательности.

Тема вариаций может быть:

- одноголосной — характерна для пассакальи. Одноголосная тема часто представляет нисходящее (реже восходящее) движение по звукам верхнего тетрахорда гаммы, которое может быть диатоническим или хроматическим. Хроматическое нисходящее движение в музыке барокко связано с образами страдания, печали:

Г. Перселл. Диодона и Эней. Ария Диодоны из III д.

(188)



Одноголосная тема может быть фигурированной или содержать скачки:

Г.Ф. Гендель. Пассакалья g-moll

(189)



- аккордовой — характерна для чакон. В этом случае тема представляет собой аккордовое последование, начинающееся со второй доли:

- одноголосной, но излагающейся одновременно с контрапунктирующими голосами, например в пассакалье d-moll Букстехуде.

В вариациях на basso ostinato варьирование происходит обычно в верхних голосах, то есть применяется *косвенное варьирование* (см. с. 106). Однако изменения иногда касаются и темы, которая может:

- фигурироваться;
- транспонироваться в другую тональность;
- переноситься в верхний голос.

Методы варьирования в верхних голосах:

- полифонические — имитация, канон, вертикально-подвижной контрапункт;
- диминуция;
- перегармонизация темы. Известный пример перегармонизации темы представляет «Crucifixus» из Мессы h-moll Баха, в котором 13 проведений басовой остинатной темы каждый раз сопровождаются новой гармонической последовательностью. Приведем пример гармонизации первых двух проведений:

Существует *два способа организации* формы вариаций на basso ostinato:

- форма делится на вариации, если границы остинатного баса и верхних голосов совпадают;
- форма расслаивается на два самостоятельных пласта — остинатный бас и верхние голоса. Границы и цезуры их развития не совпадают. В результате образуются одновременно две самостоятельные формы — одна в нижнем голосе, другая — в верхних голосах.

Для формы в целом характерно образование *субвариаций* (вариации на вариацию), *объединение вариаций в группы* на основе какого-либо единого принципа.

Задание по анализу.

Определить: а) тип вариаций; б) методы варьирования; в) способ организации формы.

1. Бах И.С. Месса h-moll: «Crucifixus».
2. Гендель Г.Ф. Пассакалья из клавирной сюиты g-moll.
3. Персепл Г. «Дидона и Эней»: ария Дидоны из III д.

КУПЛЕТНОЕ РОНДО

Куплетное рондо, или рондо французских клавесинистов (барочное, или классицистское, рондо), — форма, основанная на чередовании неоднократно возвращающейся темы и незначительно отличающихся от нее эпизодов. Чередующиеся части обозначаются здесь так: *рефрен* (refrain или rondeau) и *куплет* (couplet). Название «куплетное» происходит от названия эпизодов. Другое название — *рондо французских клавесинистов* — связано с широкой его распространностью во французской музыке XVII — 1-й половины XVIII в. Французские клавесинисты Куперен, Рамо, Дакен и др. применяли эту форму в программных миниатюрах разнообразного содержания. Таковы, например, пьесы «Вихри», «Циклопы» Рамо, «Кукушка» Дакена, «Колокольчики», «Грохот войны», «Жнецы» Куперена и многие другие. Форма куплетного рондо использовалась также в пьесах, связанных с танцевальными жанрами. Это менуэт, тамбурин, гавот, паспье, жига и др. Куплетное рондо встречается не только у французских клавесинистов.

стов, но и в музыке композиторов других национальных школ, таких, например, как И.С. Бах, Гендель, Бортнянский.

Характерные особенности куплетного рондо:

- количество частей — от трех и более (до семнадцати), наиболее типичны семь, девять частей. Встречается и пятичастное рондо, например «Вихри» Рамо;
- рефрен служит экспозицией темы. Форма рефрена — период (чаще восьмитактовый), квадратного строения, при первом проведении повторенный (Дакен. «Кукушка»). В дальнейшем развитии формы рефрен обычно возвращается без изменений (возможно исключение повторения в рефренах, если таковое было);
- куплеты (эпизоды), их назначение — оттенение темы. Они могут иметь более неустойчивый характер по сравнению с рефреном. Однако куплеты не вносят резкого контраста, а тем более конфликта в становление формы, поскольку чаще всего тематически развиваются рефрен. Они могут строиться на материале рефрена, точно воспроизводить его, но в другой тональности (например, в параллельной или доминантовой), строиться на контрастном материале. Форма куплета — одна из простых песенных (период, предложение, изредка простая двухчастная) либо ходообразное построение. Так, в пятичастном «Рондо» D-dur Куперена первый куплет представляет 8-тактовый период, второй — простую двухчастную форму:

192 1-й куплет
Allegretto

229

2-й куплет

The musical score consists of four staves of piano music. The top staff begins with a melodic line featuring grace notes and a dynamic marking *mp*. The second staff continues with a similar melodic line, marked *mp*, followed by *mf* and a dynamic *dim.* The third staff starts with a dynamic *p* and includes a dynamic instruction *(non cresc.)*. The bottom staff concludes with a dynamic marking *poco rall.* and *pp*.

- тональный план рондо таков: рефрен излагается в главной тональности, куплеты — в тональностях первой степени родства. Общий тональный план формы связан с идеей обхода тонального круга (Т — Д — С — Т). Согласно ей в первой половине рондо куплеты излагаются в доминантовой тональности, во второй — в субдоминантовой. Иногда используются только главная и доминантовая тональности;

- в структуре куплетного рондо отсутствуют вступление, связки, кода. Возможны два варианта построения цикла:
 - куплеты однородны, не отличаются по характеру, размеру, типу изложения;
 - куплеты развиваются, укрупняются, выстроены по линии усиления различий с рефреном.

Второй вариант встречается реже.

Особый вид рондо представляет рондо Ф.Э.Баха. Художественная манера композитора — эмоционально напряженная, импровизационная, фантазийная — отличалась от рационального и вместе с тем галантного письма французских клавесинистов. Это определило особые черты рондо Ф.Э.Баха. Главной отличительной особенностью является сама концепция формы, основанная на контрастности рефрена и куплетов. Количество частей обычно многочисленно. Так, в «Рондо» B-dur (1778) пятнадцать частей. Рефрен, вначале изложенный в форме периода, в дальнейшем структурно преобразуется: сокращается или увеличивается. В последующих проведениях он может транспонироваться в новые тональности, в том числе и неродственные. Куплеты строятся на самостоятельной теме, на мотивах рефрена или как импровизационные с гаммообразными либо арпеджийными пассажами, иногда даже с отменой расстановки тактов:

Ф.Э. Бах. Рондо D-dur

Poco adagio

193

The musical score consists of three staves of piano music. The top staff shows the treble clef, a key signature of one sharp (D major), and common time (2). Measure 193 starts with a forte dynamic (f) followed by a piano dynamic (p). The middle staff shows the bass clef, a key signature of one sharp (D major), and common time (2). Measure 193 starts with a forte dynamic (ff) followed by a piano dynamic (p) and a mezzo-forte dynamic (mf). The bottom staff shows the bass clef, a key signature of one sharp (D major), and common time (2). Measure 193 starts with a forte dynamic (f).

Задание по анализу.

Определить: а) границы и форму частей; б) точное или видоизмененное повторение рефрена; в) соотношение рефрена и куплетов; г) тональный план.

1. Куперен Ф. «Жнецы».
2. Рамо Ж. «Менуэт в форме рондо», «Радостная», «Вихри», «Тамбурины».
3. Бах Ф.Э. Рондо B-dur.

КОНЦЕРТНАЯ ФОРМА

Концертная форма была очень распространена в эпоху барокко и применялась в первых частях и финалах инструментальных концертов, в быстрых вторых частях sonata da chiesa, прелюдиях и других пьесах для органа и клавира, прелюдиях из сюит.

Концертной называется форма, основанная на противопоставлении главной темы и интермедий, построенных на новом тематическом материале или разработке мотивов главной темы¹. Это противопоставление усилено чередованием оркестрового tutti (главная тема) и solo (интермедией). Общий принцип строения формы основан на чередовании темы и интермедий. Схема формы такова:

Т И1 Т И2 ... Т И Т

Количество частей в концертной форме — от пяти до пятнадцати. Однако порядок, при котором вслед за интермедией идет тема, а за темой — интермедия, соблюдается не всегда.

Главная тема проводится первый раз в главной тональности и завершается полным совершенным вторгающимся кадансом. В последующих проведенииах тема возвращается в других тональностях, часто в соответствии с формулой T D S T. Ее форма — период, барочные двухчастная или трехчастная формы, канон, фугато. Иногда сама тема строится как миниатюрная концертная форма. При дальнейших возвращениях тема может сокращаться или значительно преобразовываться. Для нее

¹ Главная тема называется также *ритурнелем*, интермеди — *эпизодами*.

характерна многоэлементность, позволяющая композитору строить преобразования темы на пропуске какого-либо ее элемента:

И.С. Бах — А. Вивальди. Концерт F-dur

194 Allegro
Тема



Интермеди — это построения, находящиеся между проведением темы и исполняемые группой солирующих инструментов. Они строятся на новой теме либо разрабатывают мотивы главной темы. Обычно интермедиация начинается вторгающейся каденцией в тональности предшествующей темы. Заканчивается она также вторгающейся каденцией в тональности последующего проведения темы. Форма интермедиций чаще всего ходообразна. Для нее характерна гармоническая и структурная неустойчивость: непрерывная и длительная модуляционность, дробность структуры, секвенции.

Организация формы в целом такова. Границы темы и интермедиий обозначают:

- характер изложения (tutti — тема, solo — интермедия);
- устойчивое изложение темы и ходообразное в интермедиях;

- тональный план формы, основанный на принципе обхода тонального круга ($T - D - S - T$). Опорные точки в этом тональном движении создают проведения темы.

Концертная форма может соединяться с другими формами.

Наиболее часты:

- соединение с *трехчастной формой*. Трехчастность возникает в двух случаях:
 - если тема, значительно сокращенная в последующих проведениях, в последнем проведении возвращается в полном виде. Так строится, например, прелюдия из Английской сюиты № 2 a-moll Баха;
 - если начальная группа проведений темы и интермедий точно повторяется в конце (Da Capo). Иллюстрацией такой формы является «Капричио» из клавирной сюиты F-dur Генделя;
- соединение с *сонатной формой*. В этом случае интермедии повторяются и при повторении транспонируются из побочной тональности (часто доминантовой) в главную. Такова форма I части клавирного концерта d-moll И.С. Баха.

Задание по анализу.

1. Бах И.С. Английская сюита № 3 g-moll: прелюдия.
2. Бах И.С. Итальянский концерт, III часть.
3. Вивальди А. Концерт E-dur оп. 8: № 1 «Весна», III часть.
4. Вивальди А. Концерт для скрипки с оркестром a-moll, I часть.

СТАРОСОНАТНАЯ ФОРМА

Старосонатной называется форма, в которой есть тональное соотношение тем, типичное для сонатной формы ($T - D$ — в экспозиции, $T - T$ — в репризе), но при этом отсутствуют характерный для нее контраст тем и интенсивное развитие. Эта форма получила большое распространение не только в барочной сонате, но и в других инструментальных (прелюдиях, фугах, танцах из сюит), а также вокально-инструментальных (ариях и хорах из кантат и месс) жанрах.

В данном разделе рассматривается предклассическая сонатная форма на примере сонат Д. Скарлатти.

Старосонатная форма включает три крупных раздела: экспозицию, разработку и репризу.

По тематическим признакам струнная соната бывает однотемной и многотемной. По структурным признакам она делится на двухчастную и трехчастную. В двухчастной форме первая часть — экспозиция; вторая — разработка и реприза, соединяющиеся в один крупный раздел. Свое происхождение двухчастная старосонатная форма ведет от барочной двухчастной формы. Это подобие отражается в построении форм:

барочная 2-ч. ф. ||: ядро разверт. кад. ↓ :||: ядро разверт. кад. ↓ :||
 старосонатная: экспозиция разработка реприза
 ||: ГП св. П–ЗП :||: ГП св. П–ЗП :||
 Т D S Т

В трехчастной старосонатной форме каждый из трех разделов выделен в самостоятельный и реприза полная.

Экспозиция, одинаковая в двух- и трехчастной сонатной форме, включает проведения главной, связующей, побочной и заключительной партий. Для старосонатной формы характерно слияние главной и связующей, побочной и заключительной партий. Экспозиция может быть однотемной, то есть выводиться из одной темы, но часто бывает многотемной. При этом в каждой партии может быть больше одной темы, например две главные или две побочные темы:

Д. Скарлатти. Соната D-dur

1-я тема побочной партии
[Allegretto]

molto *p*

2-я тема побочной партии

Главная партия может быть однородной или контрастной. Она проводится в главной тональности, гармонически устойчива. Ее форма — построение типа предложения или периода. Завершается главная партия полной или половинной каденцией в основной тональности.

Связующая партия модулирует из тональности главной партии в тональность побочной. Она строится на мотивах главной партии или содержит новый тематический материал.

Побочная партия может строиться на новой теме и контрастировать главной, но может использовать и материал главной. Тональность побочной партии обычно доминантовая.

Заключительная партия может сливаться с побочной или быть самостоятельной. В первом случае ее начало не отделяется от окончания побочной каденцией — в результате образуется побочно-заключительная группа. Во втором случае заключительная партия представляет дополнение либо развернутое построение, основанное на мотивах темы главной партии или новых и звучащих в тональности побочной.

Разработка — неустойчивый раздел, строящийся на темах экспозиции. Начинается разработка в тональности побочно-заключительной партии (обычно доминантовой) изложением главной партии. Чаще всего в ней развиваются мотивы тем главной или связующей партий.

Реприза: в зависимости от полноты повторения материала экспозиции возникает двухчастная или трехчастная старосонатная форма. Если реприза неполная, то образуется двухчастная форма (чаще), если полная, то — трехчастная (реже). В двухчастной сонатной форме разработка вместе с репризой образуют еди-

ный раздел. В этом случае реприза начинается прямо с побочной партии, проводящейся в главной тональности.

В трехчастной сонатной форме реприза полная и содержит проведение всех тем в главной тональности подобно классической сонатной форме. Реприза может быть значительно сокращена.

Задание по анализу.

Определить: а) тип формы; б) границы партий и разделов; в) тональный план.

Скарлатти Д. Сонаты: № 9 d-moll, № 32 C-dur (ред. Б. Гольденвейзера).

ЦИКЛИЧЕСКИЕ ФОРМЫ

Для эпохи барокко характерно обилие разнообразных циклических форм. К наиболее распространенным инструментальным циклам XVII — 1-й половины XVIII в. относятся «прелюдия и фуга», сюита, соната и инструментальный концерт. Для них характерно смешение полифонического и гомофонно-гармонического складов.

Прелюдия и фуга

В наибольшей степени тенденция смешения складов отражается в цикле «прелюдия и фуга». Объединение двух пьес в цикле основано на противопоставлении свободной импровизационности первой и выверенной рациональности второй. К этому типу циклов принадлежат «прелюдия и фуга», «токката и фуга», «фантазия и фуга». Первая пьеса цикла может состоять из нескольких свободно построенных эпизодов, включать контрастные эпизоды, то есть быть составной. В них используется одна из старинных форм — форма сквозного развертывания, барочная двухчастная или трехчастная, концертная или старосонатная. Изредка прелюдия представляет собой фугу или фугетту. Такова, например, форма прелюдии A-dur из I тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Мотивная связь между прелюдией (токкатой, фантазией) и фугой обычно отсутствует.

Задание по анализу.

Бах И.С. Токката и фуга для органа d-moll.

Концерт

В эпоху барокко существовали три разновидности концерта, определяющиеся его исполнительским составом: для оркестра, для солиста с оркестром, только для одного солиста.

Концерт для оркестра называется «concerto grosso», что означает «большой концерт». Он состоит из четырех частей, выстроенных по принципу темпового контраста: медленно — быстро — медленно — быстро. В нем противопоставляются весь оркестр (*tutti*, *con ripieni*, *concerto grosso*) и солирующие группы (*soli*, *senza ripieni*, *concertino*). Известный пример *concerto grosso* — «Времена года» Вивальди, каждая часть которого имеет название: «Весна», «Лето», «Осень», «Зима». Жанр *concerto grosso* представляют Бранденбургские концерты И. С. Баха.

В концерте для солиста с оркестром противопоставляются оркестр и солирующий инструмент.

В концерте для одного солиста этот контраст воплощен средствами солирующего инструмента.

Вивальди стал основателем трехчастного концертного цикла, в котором части соотносятся так: быстро — медленно — быстро. Крайние части излагаются в главной тональности. Обычно композиторы писали их в концертной форме либо в форме фуги. Медленная часть, по характеру возвышенная, более свободна в выборе формы и тональности.

Соната

Старинная соната — это циклическая форма из трех либо четырех частей, расположенных по принципу контраста. В эпоху барокко существовали две основные разновидности сонаты: *sonata da chiese* — церковная соната и *sonata da camera* — камерная соната. В церковной сонате части носили более обобщенный характер. Камерная соната представляла собой сюиту из танцевальных пьес. Если в сонате было четыре части, они выстраивались по принципу темпового контраста: медленно — быстро — медленно — быстро. Три части шли в темпах: быстро — медленно — быстро, при этом средняя часть звучала в параллельной или одноименной тональности. В быстрых частях применялись старосонатная, концертная или фугированная формы, в медленных — старинные двухчастная или трехчастная либо смешанные гомофонно-полифонические.

Сюита

Сюиту XVII — 1-й половины XVIII в. называют старинной. Старинная сюита имела также другие названия: партита (нем.), увертюра (фр.), лессонс (англ.), соната да камера (ит.), балет (ит.).

Старинная сюита — это циклическое произведение танцевального характера. В основе ее находятся две пары контрастных танцев: аллеманда (немецкий танец) и куранта (французский), сарабанда (испанский) и жига (английский). Умеренно-медленный темп и двухдольный размер аллеманды противопоставлены умеренно-быстрому темпу и трехдольному размеру куранты. Этот контраст усиливается в противопоставлении сарабанды — медленного трехдольного танца-шествия и жиги — быстрой, с триольным, часто пунктирным ритмом.

В сюите могли быть также дополнительные части, которые помещались между основными (как правило, между сарабандой и жигой). Это танцы и пьесы нетанцевального характера: ария, менуэт, гавот, бурре, паспье, ригодон, полонез, сицилиана, тамбурин, англез, скерцо, пассакалья, чакона и др. Такова, например, часть под названием «Скерцо» из оркестровой сюиты № 2 И. С. Баха. Иногда в начале сюиты, перед аллемандой помещались пьесы вступительного характера: прелюдия, синфония, увертюра, токката, фантазия и др.

Формы, которые применяются в частях сюиты — барочные (старинные) двухчастная, трехчастная, иногда составная, контрастно-составная, старосонатная, концертная. Блестящие образы сюит, демонстрирующие разнообразные варианты введения всевозможных дополнительных танцев, представляют оркестровые и инструментальные сюиты (партиды и др.) И. С. Баха, Генделя и их предшественников и современников.

Задание по анализу.

Сравнить строение Французской сюиты № 3 h-moll и Английской сюиты № 3 g-moll И. С. Баха.

Глава 2

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ XX В.

XX век стал переломным в истории развития музыкальных форм. С одной стороны, продолжают функционировать обновленные классико-романтические формы, с другой — зарождаются и постепенно утверждаются новые формы, основанные на иных по сравнению с классическими закономерностях.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК В ФОРМАХ XX В.

Особенности формы XX в. связаны, прежде всего, с изменениями, произшедшими в музыкальном языке на рубеже XIX—XX вв. Качественное преобразование старых классико-романтических форм, а также появление новых связано с трансформацией самого «строительного» материала, из которого складывается сочинение: звуковысотности, гармонии, метроритма, фактуры и др. Другим стало и соотношение этих элементов в целостной системе. Возрастает роль ритма, тембра, фактуры, динамики, которые постепенно становятся ведущими принципами структурной организации некоторых новых форм. В первую очередь изменения музыкального языка коснулись звуковысотной организации.

Звуковысотность

Поиски в области звуковысотной организации велись в трех направлениях:

- модификация мажорно-минорной тональности;
- создание новых техник композиции;
- использование обновленной модальной системы.

Рассмотрим эти явления подробнее.

Модификация мажорно-минорной тональности связана с появлением новых типов тональной организации. Принципи-

альным отличием новой тональности от традиционной является опора на диссонанс (диссонантный аккорд или избранную композитором группу звуков) и двенадцатиступенность звукоядной основы, а также отсутствие постоянно ощущаемого тяготения к центральному созвучию.

Важнейшие типы новой тональности:

- расширенная, или хроматическая, тональность;
- диссонантная тональность.

Расширенная, или хроматическая, тональность — это тональная система, предполагающая возможность построения любого аккорда на каждом из 12 звуков хроматической гаммы в пределах данной тональности. В ней сохраняются тональный центр и логика соподчинения функций, характерные для мажорно-минорной тональности. Однако расширенная тональность может иметь в качестве центра не только консонантную тонику (трезвучие), но и любой диссонантный аккорд. Она также включает гармонии на любом из 12 звуков как функционально самостоятельные. Расширенную тональность широко применял в своем творчестве Прокофьев. Образцы расширенной тональности встречаются и в творчестве других композиторов, например в Сюите оп. 14 для фортепиано Бартока:

196 Allegretto

1 2 3 4 5

6 7 8 9 10

11 12 13 14 15



Схема аккордов:

Диссонантная тональность — это тональная система с диссонантной тоникой. Функцию тонального центра здесь выполняет диссонантный аккорд, которому подчиняются другие, также диссонантные аккорды. Диссонантная тоника избирается композитором индивидуально. В результате образуется система звуковысотной организации с непредсказуемым центром — «техника центрального созвучия»¹.

Диссонантная тональность лежит в основе сочинений позднего периода Скрябина. Композитор не ставит ключевых знаков. Все знаки альтерации выставляются в тексте. Функцию тонального центра выполняет диссонирующий аккорд. Так, в прелюдии оп. 74 № 4 диссонантная тоника — аккорд а — е — с — cis:

Lent, vague, indécis
tt. 1-2

(197)

tt. 20-23

¹ Термин Ю. Н. Холопова.

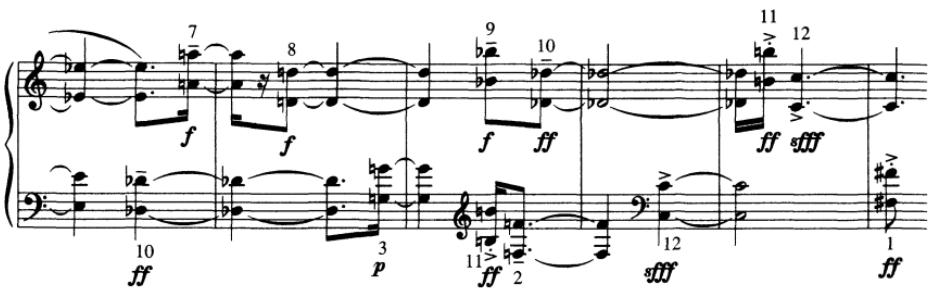
Новые техники композиции основаны на иных принципах организации звуковысотности по сравнению с тональной системой. К ним относятся:

- **додекафонно-серийная техника. Додекафония** (от греч. додека — 12 и фон — звук) — вид композиторской техники, в котором вся звуковысотная ткань сочинения выводится из 12-звучной серии. **Серия** (от лат. series — ряд) — ряд из 12 или меньшего количества звуков. Существует четыре формы серии: основная (*primus* — P), инверсия — обращение (*inversus* — I), ракоход — движение от конца к началу (*retroversus* — R), ракоходная инверсия — сочетание обращения и ракохода (RI). Четыре формы серии, построенные от 12 хроматических звуков, образуют 48 вариантов транспозиции серии. Из них композитор выводит всю звуковысотную ткань сочинения (см. пример 198);
 - **сериальность** — вид композиторской техники, в которой серийно организуется одновременно несколько параметров (ритм, звуковысотность, динамика, тембр, артикуляция, регистр и др.). Так, в этюде № 4 «Огненный остров II» из «Четырех ритмических этюдов» Мессиана серийно организованы четыре параметра — ритм, звуковысотность, артикуляция и динамика. Композитор сам дает пояснение к пьесе, построенной на десятикратной интерверсии лада из 12 длительностей, 12 высот, четырех видов артикуляций и пяти динамических оттенков. Схема лада такова (цифрами сверху указан исходный порядок появления высот):

Musical score for orchestra, page 198, measures 11-12. The score consists of two staves. The top staff shows woodwind entries: bassoon at measure 11, oboe at measure 12, and flute at measure 12. The bottom staff shows brass entries: trumpet at measure 11, tuba at measure 11, and horn at measure 12. Dynamics include ***ff***, ***f***, ***p***, and ***mf***. Measure 12 includes grace notes and slurs.

Interversions (обращения)

INTERVIEWS



- **пунктилизм** (от лат. point — точка) — вид композиторской техники, который основан на изложении музыкальной мысли отдельными изолированными звуками (точками) или короткими мотивами (2, 3, реже 4 звука), окружёнными паузами;
- **алеаторика** (от лат. alea — игральная кость, жребий) — вид композиторской техники, при котором произведение допускает множественность вариантов исполнения. Исполнитель становится «соавтором» алеаторного сочинения — он импровизирует, подчиняясь тем или иным указаниям композитора, обычно данным в пояснении к музыкальному тексту. Один из ранних образцов алеаторики — «Фортепианская пьеса XI» (1956) Штокхаузена. Композитор дает такие инструкции к исполнению: «На листе бумаги (59x93) в произвольном порядке расположены 19 различных нотных групп... Исполнитель безучастно глядит на лист бумаги и начинает с какой-либо первой попавшейся на глаза группы; он играет ее с любой скоростью..., уровнем громкости и артикуляции, смотрит без определенных намерений на какую-нибудь другую группу и играет ее согласно трем указаниям»¹;
- **сонорика** (от лат. sonorous — звонкий, звучный, шумный) — техника композиции, основанная на использовании соноров. Сонор — это красочное звучание недифференцированной высоты. Материал, который составляет основу сонорных форм, — сверхмногоголосные кластеры, полифония пластов, особые приемы звукоизвлечения. Так, фактура одной из тем Шестой симфонии Тертеряна для камерного оркестра, камерного хора и девяти фонограмм соткана из дискретных остинатных возгласов флейты и кларнета отдельных звуков у медных, протянутых

¹ См. об этом: Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. — М., 1976. — С. 239.

аккордов струнной группы, колеблющегося фона струнных и реплик хора в записи магнитофонной ленты, ломанных звуковых линий клавесина, тихого говора толпы и «вселенских» перезвонов больших и малых колоколов:

199 7

Cor. B.e Bar. *p*

V-ni I

V-ni II

V-le *div. p*

V-c.

C-b. *Archi*

F-GR 2

F-GR 1

Применение обновленной модальной системы включает реконструкцию и обновление старинных ладов, а также создание новых ладовых систем, в частности искусственных ладов. В музыке XX в. используются два рода ладов: старинные — ионийский, дорийский, фригийский, обиходный и др. и новые, искусственные лады — симметричные, которые называются также ладами ограниченной транспозиции.

Звукоряд симметричных ладов образуется от равнодольного деления октавы (12 полутона) и симметричного заполнения образовавшихся при этом ее частей. Если октаву разделить на шесть частей (12:6), возникает целотонный лад со структурой 2 2 2 2 2 2¹ (пример 200а). При делении октавы на четыре части (12:4) — уменьшенный лад со структурой 2 1 2 1 2 1 (пример

¹ Цифры означают тоны или полутоны: цифра 1 равна полутону, цифра 2 — тону.

2006). Возможны и другие варианты деления. В основе каждого лада лежит особый центральный элемент. В целотонном ладе — целотонное шестизвучие, в уменьшенном — уменьшенный септаккорд и т. д.:

200 а) 12:6 ЦЭ б) 12:4 ЦЭ

Модальная система встречается у Римского-Корсакова, Стравинского, Дебюсси, Равеля, Бартока, Мессиана, Прокофьева, Шостаковича, Свиридова и др.

Метроритм

Роль метроритма в музыке XX в. значительно возросла по сравнению с предшествующей эпохой. По словам выдающегося французского композитора XX в. Мессиана, ритм есть сила, рождающая музыку. Это высказывание отражает взгляд на ритм многих композиторов. Новаторами в области метроритма стали в первой половине века Стравинский, Барток, Веберн, Дебюсси, Мессиан, Прокофьев, Булез, Ноно, Штокхаузен, Кейдж и др.

В их творчестве складываются новые нормы метроритмической организации. Преобразуются такие структуры, как такт, доля, и это оказывает влияние на процессы формообразования. Регулярная акцентность, предполагающая обязательное деление сочинения на равномерные такты, перестает быть в их творчестве доминирующей.

Приведем в качестве примера прелюдию «Послеполуденный отдых фавна» для симфонического оркестра Дебюсси, в которой применяется *нерегулярная акцентная ритмика* — с переменным размером и нерегулярным чередованием сильных долей. Для этого сочинения характерна постоянная смена размера ($9/8$, $6/8$, $12/8$, $3/4$, $4/4$ и т. д.). Сильные доли выделяются междутактовыми синкопами (в этом случае акцент смещается в предыдущий такт) или внутритактовыми — акцент смещается на одну из слабых долей данного такта, пробегом тяжелой доли (продолжается движение длительностями, заданными в предыдущем такте), сокращением продолжительности звучания тяжелой доли (шестнадцатая):

Mouv^t du début

201

doux et expressif



Un peu plus animé

p

Ob.

1

1

6



Во второй половине XX в. композиторы продолжают эксперименты в области метроритма. Они направлены на открытие новых эффектов звучания. В творчестве Денисова, Слонимского, Пендерецкого и др. сформировался ритм с *нефиксированными длительностями*: исполнитель сам определяет долготу звуков в исполняемом сочинении. В результате форма становится мобильной, допускающей разную продолжительность звучания одного и того же произведения.

Композиторы XX в. используют особые формы ритмической организации, в основе которых лежит какая-либо математическая закономерность. Это могут быть числовые ряды, открытые математиками, например ряд Фибоначчи¹ (Барток, Стравинский, Штокхаузен и др.), ряд Люка (Дебюсси, Губайдулина и др.). Сами композиторы создают числовые ряды, например, основанные на математической прогрессии. В них происходит увеличение или уменьшение количества длительностей в арифметической или геометрической прогрессии.

Применяются ритмические серии, в которых принцип организации звуковысотной серии проецируется на ритм. В этом случае сочиняется ритмический ряд из нескольких неповторяющихся длительностей, и из него выводится вся метроритмическая организация сочинения (см. пример 198).

Форма сочинения может рассчитываться в соответствии с избранной математической моделью: в результате создаются нетипизированные индивидуальные формы. Так, в творчестве Губайдулиной возникает особая категория формообразования — «ритм формы», которую сама Губайдулина считает своим самым фундаментальным композиционным открытием. «Ритм формы» — особая временная структура произведения, основанная на пропорциональности его частей, конкретно — на соотношении между собой продолжительности разделов формы². В основе такой композиции лежит какая-либо числовая идея, в соответствии с которой композитор вычисляет форму, каждый раз сочиняя ее заново.

Так, закономерности формы сочинения Губайдулиной «В начале был ритм» для ансамбля ударных инструментов (1984) определяют числа ряда Фибоначчи. Экспозиция строит-

¹ Ряд Фибоначчи — числовой ряд, в котором каждая последующая цифра представляет сумму двух предыдущих: 0 1 1 2 3 5 8 13 21 34 55...

² См. об этом: Ценова В. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. — М., 2000.

ся в соответствии с симметрично изложенным рядом Фибоначчи: 1 1 2 3 5 8 5 3 2.

Развитие представляет повторение ряда в разных комбинациях. Заключение — возвращение к началу ряда.

Первое соло литавр

Sheet music for 'Con la mari' (page 202). The music is for bassoon and consists of ten staves. The key signature is B-flat major (two sharps), and the time signature is common time (indicated by 'C'). The dynamic markings include *p*, *pp*, *mp*, *mf*, and slurs. Fingerings are indicated above the notes, such as '1', '2', '3', '5', and '8'. Measure numbers are present above the first, second, and third staves.

Фактура

Из традиционных видов фактуры — полифонической и гомофонно-гармонической — в музыке XX в. преобладает первая. Возникают новые виды фактуры:

- фактура линеарной полифонии, основанная на движении не соотнесенных ритмически и гармонически голосов;
 - полифония пластов, где голоса представляют слои сложно дублированных голосов;
 - пуантилистическая фактура;
 - полифоническая фактура алеаторных и сонорных композиций.

В ХХ в. фактура становится мощным средством формообразования. Иногда только сохранение фактуры свидетельствует о слитности построения, единстве части, смена же фактуры означает окончание раздела или части формы. Традиционные признаки членения формы при этом отсутствуют. Так строится Пятая соната для фортепиано Тищенко.

Изменения, происшедшие в музыкальном языке, требуют иного подхода к самой форме. Главное деление на экспозиционный и срединный типы изложения получает в ней новое осмысление. Определить экспозиционное или развивающее построение можно теперь не по характерным отличительным признакам изложения, как в классической форме, а только при сопоставлении разных фрагментов сочинения.

ТИПЫ ФОРМ

В музыке ХХ в. функционируют три основных типа форм¹:

- формы, ориентированные на типовые модели классико-романтической музыки;
- формы, ориентированные на неклассические модели;
- новаторские индивидуальные формы.

В первой половине столетия господствует *первый* тип форм, во второй — *третий*. Формы, ориентированные на неклассические модели, встречаются и в первой, и во второй половине ХХ в.

К первой группе относятся формы, базирующиеся на классических принципах организации. Это простые и составные песенные, вариационная, рондо, сонатная, циклическая формы, а также различные виды смешанных форм. Особо следует выделить концентрическую форму, которая широко представлена в творчестве Бартока, Прокофьева и др. Образец семичастной концентрической формы со схемой А В С D С В А представляет финал сонаты № 7 для фортепиано Прокофьева.

Типовые формы встречаются в сочинениях, написанных с применением различных техник композиции — расширенной тональности, модальности, серийности. Они применяются композиторами разных стилевых направлений: Малером, Шёнбергом, Веберном, Бергом, Стравинским, Бартоком, Прокофьевым, Шостаковичем и др. Однако подобные формы мало характерны для сонорной, алеаторной техники и пантилизма.

¹ В данном разделе рассматриваются некоторые основные формы ХХ в.

Прототипом форм, ориентированных на неклассические модели, стали формы барокко (барочная двухчастная форма, ричеркар, фуга, канон, вариации на basso ostinato) и Средневековья (западный средневековый хорал, формы древнерусского знаменного пения).

Новаторские индивидуальные формы особенно активно возникают во второй половине XX в. Для них характерна полная индивидуализация музыкальной композиции:

- *сериальная форма* настолько индивидуальна, что не сводима к каким-либо типовым вариантам. В каждом сочинении форма организована по-разному — общими являются только принципы сериальной техники. Так, «Огненный остров II» (№ 4) Мессиана из «Четырех ритмических этюдов» для фортепиано — сериальная пьеса. Однако форма этюда — рондо;
- *алеаторная форма* — открытая или вариабельная форма. Здесь возможно несколько вариантов исполнения сочинения, зависящих от желания исполнителя. Алеаторная форма — мобильная форма, основанная на технике групп: исполнитель монтирует заготовленные композитором нотные фрагменты-группы по своему желанию или в соответствии с указаниями автора. Так, «Фортепианная пьеса XI» Штокхаузена состоит из 19 нотных групп, допускающих свободу ритма внутри групп и их произвольную перестановку. Это приводит к различной протяженности и новому расположению материала внутри пьесы при каждом новом ее исполнении;
- *статичная ненаправленная форма* характерна для сонорных и алеаторных сочинений. Ее отличает особый принцип становления: при внешнем достаточно активном фактурном движении не происходит никакого развития. Изложение напоминает движение «на месте», не приводящее к конфликту или драматическому столкновению разного материала. Статичная ненаправленная форма — это «открытая форма», которая не заканчивается, а прекращается и может вновь продолжаться, то есть не имеет признаков завершения;
- *остинатные формы нового типа*:
 - микроостинатная форма, основанная на остинатном повторении мелодической или мелодико-ритмической формулы протяженностью в один мотив или фразу. Один из примеров микроостинатной формы — номер «Затмение» из балета Тищенко «Ярославна».

Композитор создает картину затмения, применяя особые темброво-фактурные приемы и средства формообразования. Форма номера складывается из 36 проведений двутактового мотива, представляющего микроостиинатную тему. Изложенный впервые как ритмоформула, далее он звучит у кларнета-пикколо:



С каждым повторением остиинатного мотива включаются новые инструменты, постепенно образующие 12-тоновый кластер. Заполнение звукового пространства, увеличение фактурной и ритмической плотности рождают ощущение сгущающегося мрака;

- **полиостиинатная форма**, представляющая соединение в контрапункте нескольких остиинатных линий или пластов. Многочисленные образцы полиостиинатных форм представлены в творчестве Стравинского, Мессиана, Уствольской, В. Мартынова, Н. Корндорфа и др. Так, в композиции для четырех флейт, четырех фаготов и фортепиано Уствольской основу полиостиинатной формы составляют контрапунктирующие, остиинатно развивающиеся линии: сонорный пласт флейт, сонорный пласт фаготов и кластер фортепиано (см. пример 204);

- **репетитивная форма**, базирующаяся на бесконечном повторении мотива, фразы или какого-либо элементарного музыкального материала¹. Чаще всего это бесконтрастная континуальная (длящаяся) форма. Такова, например, форма части «Высоко по небу журавли летят» из концерта для 12 солистов «Русские сказки» Н. Сидельникова (см. пример 205).

¹ Подобная форма типична для произведений композиторов-минималистов (Райли, Гласс, Корндорф, Рабинович и др). **Минимализм** — стилевое направление в музыке XX в., для которого характерны особый интерес к звуку как некоему самоценному объекту, статичность формы с отсутствием контрастов и конфликтов, использование репетитивной техники и др. Репетитивную технику применяют также композиторы, не принадлежащие к минималистам, такие, например, как Н. Сидельников, А. Тертерян и др.

204

8

Musical score page 10, measures 1-10. The score consists of two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Measure 1: Both staves begin with a dynamic of ***ff***. Measure 2: Both staves continue with ***ff***. Measure 3: Both staves begin with ***espr. simile***. Measure 4: Both staves continue with ***ff***. Measure 5: Both staves begin with ***espr. simile***. Measure 6: Both staves continue with ***ff***. Measures 7-10: The bass staff continues with ***ff***, while the treble staff begins with ***espr. simile*** and ends with ***V***.

(205) **Andante assai**

Corno inglese *ppp*

Clarinetto (B) *ppp*

Fagotto *ppp*

Corno (F) *ppp*

Violino *ppp*

Viola *ppp*

Violoncello *ppp*

C. ingl. [1]

Cl.

Fag.

Cor.

P-no

V-no

V-la

V-c.

ЛИТЕРАТУРА

- Анализ вокальных произведений / Ручьевская Е., Широкова В., Иванова Л. и др. — Л., 1988.
- Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — М., 1971.
- Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. — М., 1978.
- Бонфельд М. Анализ музыкальных произведений. В 2-х частях. — М., 2003.
- Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. — Киев, 1970, 1973.
- Григорьев С. Теоретический курс гармонии. — М., 1981. (Раздел седьмой. Музыкальная ткань. Фактура).
- Григорьева Г. Анализ музыкальных произведений. Рондо в музыке XX века. — М., 1995.
- Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. — М., 1984.
- Задерацкий В. Музыкальная форма. — М., 1995. — Вып. 1.
- Климошицкий А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти // Вопросы музыкальной формы. — М., 1966. — Вып. 1.
- Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. — М., 1976.
- Кузнецов И. Теоретические основы полифонии XX века. — М., 1994.
- Кюргян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. — М., 1998.
- Лаврентьева И. Вариантность и вариантовая форма в песнях Шуберта // От Люлли до наших дней. — М., 1967.
- Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. — М., 1978.
- Мазель Л. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена: Фантазия f-moll Шопена. Опыт анализа // Исследования о Шопене. — М., 1971.
- Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. — М., 1967.
- Мессиан О. Техника моего музыкального языка. — М., 1994.
- Музыкальные жанры. — М., 1968.
- Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. — М., 1982.
- Протопопов Вл. Вариации в русской классической опере. — М., 1957.
- Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена. — М., 1970.
- Протопопов Вл. Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века. — М., 1979.
- Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы И.С.Баха. — М., 1981.
- Протопопов Вл. Контрастно-составные формы // Избранные статьи и исследования. — М., 1983.
- Ройтерштейн М. Основы музыкального анализа. — М., 2001.
- Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. — Л., 1977.
- Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. — СПб., 1998.
- Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. — М., 1992.
- Соколов А. Музыка вокруг нас. — М., 1996.

Соколов О. К проблеме типологии музыкальных форм // Проблемы музыкальной науки. — М., 1985. — Вып. 6.

Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. — М., 1971.

Способин И. Музыкальная форма. — М., 1984.

Холопов Ю. Принципы классификации музыкальных форм // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. — М., 1971.

Холопов Ю. Концертная форма у И.С. Баха // О музыке. Проблемы анализа. — М., 1974.

Холопов Ю. Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма. — М., 1978.

Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. — М., 1988.

Холопов Ю. Три рондо. К исторической типологии музыкальных форм // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. Сб. трудов. — М., 1994. — Вып. 132.

Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. — М., 1971.

Холопова В. Музыкально-хореографические формы русского балета // Музыка и хореография современного балета. — М., 1982.

Холопова В. Русская музыкальная ритмика. — М., 1983.

Холопова В. Формы музыкальных произведений. — СПб., 1999.

Холопова В. Теория музыки. — СПб., 2002.

Ценова В. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. — М., 2000.

Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. — М., 1974.

Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. — М., 1980.

Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. — М., 1983.

Цуккерман В. Соната си минор Ф. Листа. — М., 1984.

Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. — М., 1988–1990. — Ч. 1–2.

Чигарева Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. — М., 2000.

Этингер М. О гармонии в бассо-остиинатных формах // Вопросы теории музыки. — М., 1970. — Вып. 2.

Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. — М., 1976.

Якубов М. Форма рондо в произведениях советских композиторов. — М., 1967.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Программы по музыке для общеобразовательной школы

1. Программа, подготовленная под руководством *Д.Б.Кабалевского* (под ред. Э.Б.Абдуллина, Т.А.Байдер и др. М., 1994).
2. Программа *Ю.Б.Алиева* (М., 1993).
3. Программа *Н.А.Терентьевой* (М., 1994).
4. Программа и музыкальный репертуар, предложенные в учебниках «Музыка» (М., 1998) и хрестоматиях для начальной школы *Е.Д.Критской, Г.П.Сергеевой, Т.С.Шмагиной* (М., 2000), а также в сборнике «Музыка в школе», составленном Г.П.Сергеевой (вып. 1. М., 2000).
5. Программа *Т.И.Науменко, В.В.Алеева*. Учебники «Музыка» и музыкальные хрестоматии для 5–8 классов (М., 2001).

Основной репертуар из программ по музыке для общеобразовательной школы¹

«А мы просо сеяли». Русская народная песня. Обработка Н.Римского-Корсакова.

«Ай-я, жу-жу». Латышская народная песня.

«Балалаечка гудит». Частушки.

«Баллада о князе Владимире», слова А.К. Толстого.

«Бородино». Историческая песня.

«Бульба». Белорусская народная песня-танец.

«Былина о Добрыне Никитиче». Обработка Н. Римского-Корсакова.

«Былина об Илье Муромце». Былинный напев сказителей Рябининых.

«Вдоль по Питерской». Русская народная песня.

«В темном лесе». Русская народная песня.

«Величание великому равноапостольному князю Владимиру и великой равноапостольной княгине Ольге».

«Веснянка». Украинская народная песня.

«Вечерний звон». Русская народная песня.

«Вишня». Японская народная песня.

«Вниз по матушке по Волге». Русская народная песня.

«Во кузнице». Русская народная песня.

«Во лузях». Русская народная песня.

«Во поле береза стояла». Русская народная песня.

«Высота ли, высота поднебесная». Русская народная песня. Обработка Н. Римского-Корсакова.

«Где ты, колечко?». Греческая народная песня. Обработка Т. Корганова.

«Горы Воробьевские». Русская народная песня.

¹ В Приложении отобраны наиболее важные и интересные с точки зрения анализа музыкальной формы произведения, входящие в музыкальный репертуар программ по музыке для общеобразовательной школы. Номера, данные в скобках, соответствуют порядковому номеру программ, указанных выше.

- «Дубинушка». Русская народная песня.
«Жаворонок». Польская народная песня.
«Журавель». Украинская народная песня.
«Зеленая рощица». Русская народная песня.
«Зима проходит». Русская народная песня. Обработка П. Чайковского.
«Из того ли города, из Мурома». Былина.
«Исходила младешенька». Русская народная песня. Обработка Н. Римского-Корсакова.
- «Как во горнице-светлице». Русская народная песня.
«Как пошли наши подружки». Русская народная песня.
«Как у наших у ворот». Русская народная песня.
«Калинка». Русская народная песня.
«Камаринская». Русская народная песня-пляска.
«Камертон». Норвежская народная песня.
«Колыбельная». Русская народная песня. Обработка А. Лядова.
«Милый мой хоровод». Русская народная песня.
«Музыканты». Немецкая народная песня.
«На горе-то калина». Русская народная песня.
«Не летай, соловей». Русская народная песня.
«Ой дроздок, ты мой дроздок». Литовская народная песня.
«Ой да ты, калинушка». Русская народная песня.
«Ой, по лугу». Русская народная песня.
«Охотничья шуточная». Польская народная песня.
«Пастушья народная песня». Французская народная песня.
«Перепелочка». Белорусская народная песня.
«Пес Гришей». Румынская народная песня.
«Песня про татарский полон». Русская народная песня.
«Пойду ль я, выйду ль я». Русская народная песня. Обработка А. Лядова.
- «Посадил полынь я». Болгарская народная песня.
«Санта Лючия». Итальянская народная песня.
«Светит месяц». Русская народная песня.
«Сквозь волнистые туманы». Русская народная песня, слова А. Пушкина.
«Скок-поскок». Русская народная песня.
«Со выюном я хожу». Русская народная песня. Обработка Н. Римского-Корсакова.
«Солдатушки, бравы ребятушки». Старинная солдатская песня.
«Среди долины ровныя». Русская народная песня.
«Сулико». Грузинская народная песня.
«То не белая береза». Русская народная песня. Обработка Н. Римского-Корсакова.
«Тонкая рябина». Русская народная песня.
«Ты река ль, моя реченька». Русская народная песня.
«У меня ль во садочек». Русская народная песня. Обработка Т. Бейдер.
«Уж как звали молодца». Русская народная песня.
«Уж как по мосту, мосточку». Русская народная песня.
«Ходила младешенька». Русская народная песня.
«Эй, ухнем». Русская народная песня.
«Я на камушке сижу». Русская народная песня. Обработка Н. Римского-Корсакова.

- Александров А. «Священная война», слова В. Лебедева-Кумача (1).
Балакирев М. «Увертюра на темы трех русских народных песен» (2).
Барток Б. Дивертисмент для струнного оркестра (2).
Барток Б. «Микрокосмос» (2).
Барток Б. Музыка для струнных, ударных и челесты, III часть (2).
Бах И.С. «Ария» из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» (1, 4).
Бах И.С. «Весенняя песня» (1).
Бах И.С. «Волынка» из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» (1, 4).
Бах И.С. Двенадцать маленьких прелюдий: ре минор (3), фа мажор (1).
Бах И.С. «За рекою старый дом», слова Д. Тонского (1, 2, 4).
Бах И.С. «Зима», русский текст М. Ивенсен (1).
Бах И.С. «Капричио на отъезд возлюбленного брата» (2).
Бах И. С. «Магнификат»: ария № 9 (2).
Бах И.С. Месса си минор: «Kyrie eleison» (5), ария альта (1).
Бах И.С. Органная фуга соль минор (1).
Бах И. С. Органная фуга ля минор (1).
Бах И.С. Органная хоральная прелюдия фа минор (5).
Бах И.С. Оркестровая сюита № 2: «Скерцо» (1, 2, 4, 5).
Бах И.С. «Страсти по Матфею»: № 47 ария альта (1).
Бах И.С. Токката и фуга для органа ре минор (1, 4).
Бах И.С. «Хорошо темперированный клавир». I том: прелюдия до мажор (4, 5).
Бах И.С. «Хорошо темперированный клавир». I том: фуга ре-диез минор (1, 2).
Берг А. «Воцтек». Фрагменты (2).
Берг А. «Лирическая сюита» для струнного квартета (2).
Бетховен Л. Вариации на русскую тему (1).
Бетховен Л. «Весело. Грустно» (1,4).
Бетховен Л. Дуэт для скрипки и виолончели до мажор, I часть (2).
Бетховен Л. Дуэт для скрипки и виолончели фа мажор, II часть (2).
Бетховен Л. Концерт для фортепиано с оркестром № 4, II часть (1)
Бетховен Л. Контрапанс ми-бемоль мажор (4).
Бетховен Л. «К Элизе» (4).
Бетховен Л. Марш из «Афинских развалин» (1).
Бетховен Л. Рондо «Ярость по поводу утерянного гроша» (1, 2).
Бетховен Л. Симфония № 3 (2, 4).
Бетховен Л. Симфония № 5 (1, 2, 5).
Бетховен Л. Симфония № 6, IV часть «Гроза. Буря» (5).
Бетховен Л. Симфония № 7, II часть (5).
Бетховен Л. Симфония № 9, IV часть (4, 5).
Бетховен Л. Соната № 4, II часть (1).
Бетховен Л. Соната № 5 (1).
Бетховен Л. Соната № 7, II часть (1).
Бетховен Л. Соната № 8 (4).
Бетховен Л. Соната № 14 («Лунная») (1, 2, 4, 5).
Бетховен Л. Соната № 17, III часть (5).
Бетховен Л. Соната № 20, II часть (1).
Бетховен Л. Соната № 23, I часть (2).
Бетховен Л. «Сурок», русский текст Н. Райского (1, 2, 4).
Бетховен Л. «Тема и вариации на марш Дресслера» (1).

- Бетховен Л.* Увертюра «Кориолан» (1).
Бетховен Л. Увертюра «Эгмонт» (1).
Бетховен Л. «Шотландские песни»: «Верный Джонни»; «Краса родного села» (1, 2).
Бетховен Л. Экосезы (1).
Бизе Ж. «Арлезианка»: «Испанский танец», «Фарандола» (1).
Бизе Ж. «Кармен»: Увертюра; марш и хор мальчиков из I д. (1, 2); «Хабанера» (1); марш Тореадора из II д. (1, 5); сцена гадания (1); антракт к III д. «Утро в горах» (5); финальная сцена (1).
Бородин А. Квартет № 2, III часть. Ноктюрн (1, 4).
Бородин А. «Князь Игорь»: Интродукция; хор «Слава» (5), хор «Мужайся, княгиня» из I д. (5); «Половецкие пляски», хор «Улетай на крыльях ветра» из II д. (2); ария хана Кончака, ария князя Игоря («Ни сна, ни отдыха измученной душе») из II д. (2, 5); хор поселян, плач Ярославны из IV д. (5).
Бородин А. Симфония № 2 «Богатырская» (1, 3, 4, 5).
Бородин А. «Спящая княжна» (1, 5).
Брамс И. «Венгерский танец» № 17 фа минор (2).
Бриттен Б. «Военный реквием» (фрагменты) (2).
Бриттен Б. «Любитель джаза» из цикла «В пятницу после полудня», слова И. Фарджона, перевод Л. Дымовой (2).
Бриттен Б. «Печальная история» из цикла «В пятницу после полудня», слова У. Теккерея, перевод Л. Дымовой (2).
Бриттен Б. «Питер Граймс»: «Воскресное утро», «Буря» (2).
Вагнер Р. «Валькирия»: «Полет валькирий» (2).
Варламов А. «Горные вершины» (1).
Верди Д. «Риголетто»: «Песенка Герцога» (1).
Вивальди А. Концерт для скрипки с оркестром ля минор, I часть (2).
Вила Лобос Э. «Бразильская бахиана»: ария № 5 (1).
Гаврилин В. «Капричио» (2).
Гаврилин В. «Колыбельная», «Мама» из вокально-инструментального цикла «Земля», слова В. Шульгиной (1, 4).
Гайдн Й. Детская симфония, I часть (2).
Гайдн Й. Квартет ре минор, соч. 76 № 2, III часть (5).
Гайдн Й. «Мы дружим с музыкой», русский текст П. Синявского (1, 4).
Гайдн Й. «Старый добрый клавесин» (4).
Галынин Г. «Зайчик», «Слон» (2).
Гершвин Д. Концерт для фортепиано, I часть (1).
Гершвин Д. «Порги и Бесс»: «Колыбельная Клары» (1, 2, 3, 4), «Марш» (выход на пикник), «Песня Порги» (2).
Гершвин Д. «Рапсодия в блюзовых тонах» (1, 2).
Гладков Г. «Край, в котором ты живешь», слова Ю. Энтина (2).
Гладков Г. «Львенок и черепаха», слова С. Козлова (2).
Глинка М. «Арагонская хота» (1, 4).
Глинка М. «Вальс-фантазия» (1).
Глинка М. Вариации на тему русской народной песни «Среди долины ровныя» (1, 3).
Глинка М. «Венецианская ночь», слова И. Козлова (1, 4, 5).
Глинка М. «Жаворонок», слова Н. Кукольника (1, 2, 4, 5).
Глинка М. «Жизнь за царя»: Интродукция (1, 2, 4), Польский, Краковяк, Мазурка из II д. (1, 2, 4, 5); сцена и хор из III д.; ария Сусанина

(«Ты взойдешь, моя заря!»), речитатив и финал из IV д.; хор «Славься!» из эпилога (1, 2, 4).

Глинка М. «Камаринская», фантазия для симфонического оркестра, фрагмент (1, 2).

Глинка М. «Патриотическая песня» (1, 4).

Глинка М. «Полька» (1, 2).

Глинка М. «Попутная песня» (4).

Глинка М. «Руслан и Людмила»: Увертюра (1, 2, 3, 4); первая песня Баяна («Оденется с зарею»), вторая песня Баяна («Есть пустынnyй край») из Интродукции; каватина Людмилы, сцена похищения Людмилы (финал) из I д.; баллада Финна, сцена и рондо Фарлафа, ария Руслана («О, поле, поле») из II д.; персидский хор из III д.; марш Черномора из IV д.; заключительный хор «Слава великим богам» из V д. (1, 2, 4).

Глинка М. «Я здесь, Инесилья», стихи А. Пушкина (5).

Глинка М. «Я помню чудное мгновенье», стихи А. Пушкина (5).

Глиэр Р. «Вербочки», стихи А. Блока (4).

Глюк К. В. «Орфей и Эвридика»: хор фурий; «Жалоба Эвридики» («Мелодия») (1, 4, 5).

Гнесина Е. «Две плаксы» (2).

Гречанинов А. «Вербочки», стихи А. Блока (4).

Гречанинов А. «Детский альбом»: «Необычайное происшествие» (2).

Гречанинов А. «Маленькая сказка» (1).

Гречанинов А. «Колыбельная», стихи М. Лермонтова (2).

Грибоедов А. Вальс (1, 2).

Григ Э. Вальс ми минор (1).

Григ Э. «Заход солнца», слова А. Мунка, русский текст С. Свириденко (1, 4).

Григ Э. Концерт для фортепиано с оркестром ля минор (2).

Григ Э. Лирические пьесы соч. 43: № 2 «Странник» (1), № 6 «Весной» (3).

Григ Э. Марш («Свадебный день в Трольхаугене») (1).

Григ Э. «Птичка» (2, 3).

Григ Э. Соната для скрипки и фортепиано № 1 фа минор, I часть (2).

Григ Э. Соната для фортепиано ми минор (2).

Григ Э. Сюита № 1 из музыки к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт»: «Утро» (1, 2, 3, 4, 5); «Смерть Озе», «Танец Анитры», «В пещере горного короля» (1, 2, 4); Сюита № 2: «Песня Сольвейг» (1, 2, 4).

Григ Э. «Шествие гномов» (1, 2).

Губайдулина С. «Птичка-синичка» (2).

Гурилев А. «Колокольчики», слова И. Макарова (2).

Дакен Л.К. «Кукушка» (3).

Даргомыжский А. Вариации на тему русской народной песни «Вниз по матушке, по Волге» (1).

Даргомыжский А. «Летал соловьюшка» (1).

Даргомыжский А. «Русалка»: хор «Сватушка» (2).

Даргомыжский А. «Старый капрал» (2).

Дворжак А. «Славянский танец» ми минор (2).

Дебюсси К. «Бергамасская сюита»: «Лунный свет» (2, 5), «Паспье» (5).

Дебюсси К. «Детский уголок»: «Танцующие снежинки» (3).

Дебюсси К. «Ноктюрны»: «Облака», «Сирены» (5).

Дебюсси К. «Оград бесконечный ряд», слова П. Верлена (5).

Дебюсси К. «Последовальный отдых фавна» (2).

- Дебюсси К. «Празднства» (1).
Дебюсси К. «Прекрасней соборов стихия морская», слова П. Верлена (5).
Дебюсси К. «Рождественская песня бездомных детей» (2).
Дебюсси К. «Чудный вечер», слова П. Бурже (2).
Дебюсси К. 24 прелюдии для фортепиано: «Девушка с волосами цвета льна» (2), «Паруса» (5), «Шаги на снегу» (5).
Дебюсси. «Эстампы»: «Сады под дождем» (2).
Дубравин Я. «Всюду музыка живет», слова В. Суслова (1, 4).
Дубравин Я. «Добрый день!», слова В. Суслова (1).
Дунаевский И. «Веселый ветер», слова В. Лебедева-Кумача из к/ф «Дети капитана Гранта» (1, 2).
Дунаевский М. «Цветные сны», слова Н. Олева из к/ф «Мэри Поппинс, до свидания» (2).
Йорданский М. «У дороги чибис», слова А. Пришельца (1).
Кабалевский Д. Вариации на тему японской народной песни «Вишня» (1).
Кабалевский Д. «Грустный дождик» (1).
Кабалевский Д. «Ежик» (2, 3).
Кабалевский Д. «Зайчик дразнит медвежонка» (1, 2).
Кабалевский Д. «Кавалерийская» (4).
Кабалевский Д. «Карусель» (4).
Кабалевский Д. «Клоуны» (1, 4).
Кабалевский Д. Концерт для фортепиано с оркестром № 3, II и III части (1).
Кабалевский Д. «Наш край», слова А. Пришельца (1).
Кабалевский Д. «Первый класс», слова С. Маршака (1).
Кабалевский Д. «Про Олечку», слова З. Александровой (2).
Кабалевский Д. Реквием. II часть, № 8 «Наши дети» (1).
Кабалевский Д. «Рондо-марш» (1, 2).
Кабалевский Д. «Три подружки» («Резвушка», «Плакса», «Злюка» (3)) (1).
Кабалевский Д. «Упрямый братишко» (1, 2).
Кабалевский Д. «Чудо-музыка», слова З. Александровой (4).
Кабалевский Д. «Школьные годы», слова Е. Долматовского (1).
Кажлаев М. «Пьеса на одних барабанах» (2).
Калинников Вас. «Грустная песенка» (2).
Кара Карапев. «Задумчивость» (2).
Качурбина М. «Мишка с куклой пляшут полечку» (2).
Книппер Л. «Почему медведь зимой спит», слова А. Коваленкова (1).
Косенко В. «Дождик» (1, 2).
Крутицкий М. «Зима» (3).
Крылатов Е. «Колыбельная медведицы» из мультфильма «Умка», слова Ю. Яковleva (4).
Крылатов Е. «Крылатые качели», песня из телефильма «Приключения Электроника», слова Ю. Энтина (3).
Крылатов Е. «Лесной олень», слова Ю. Энтина (2).
Кюи Ц. «Зима», стихи Е. Баратынского (2).
Кюи Ц. «Зимняя дорога», стихи А. Пушкина (4).
Кюи Ц. «Осень», стихи А. Плещеева (2).
Лист Ф. Венгерская рапсодия № 2 (1, 2).
Лист Ф. «Радость и горе», слова И.-В. Гете (3, 5).

Лист Ф. Этюды: «Кампанелла», «Хоровод гномов», «Шум леса», «Метель» (2).

Лядов А. Восемь русских народных песен для оркестра: «Я с комариком», «Во лузях» (2).

Лядов А. Колыбельная «Гуленьки, гуленьки», слова народные (1).

Лядов А. Колыбельная «Котинька, коток», слова народные (1).

Малер Г. Вокальный цикл «Волшебный рог мальчика»: «Похвала знатока» (5).

Майканар А. «Беспокойство», «Сказочка» (2).

Марчелло Б. — *Бах И.С.* «Адажио» (1).

Мендельсон Ф. Концерт для скрипки с оркестром ми минор, I и II части (2).

Мендельсон Ф. «Песня без слов» № 14 до минор (5).

Мессиан О. «Пробуждение птиц».

Мессиан О. «Хорал» (5).

Мессиан О. «Четыре ритмических этюда» для фортепиано (5).

Метнер Н. «Сказка» фа минор (2).

Минков М. «Спасибо, музыка», слова Д. Иванова (2).

Моцарт В.А. Вариации на французскую народную тему «Ah, vous dirai-je, Maman» KV 265 (1).

Моцарт В.А. «Волшебная флейта»: хор «Откуда приятный и нежный тот звон» (2).

Моцарт В.А. Дивертисмент B-dur KV 287, III часть (2).

Моцарт В.А. Канон «Слава солнцу, слава миру!» (4).

Моцарт В.А. Концерт для фортепиано № 23 A-dur KV 488 , II, III части (2).

Моцарт В.А. Концерт для скрипки № 1 KV 207 си-бемоль мажор, III часть (2).

Моцарт В.А. «Маленькая ночная серенада» KV 525 (1, 5).

Моцарт В.А. «Свадьба Фигаро»: увертюра (4, 5), ария Фигаро («Мальчик резвый, кудрявый») (1, 2).

Моцарт В.А. «Секстет деревенских музыкантов», II часть (2).

Моцарт В.А. Соната до мажор KV 330, I часть (1).

Моцарт В.А. Соната для фортепиано A-dur KV 331, III часть «Рондо в турецком стиле» (1, 2).

Моцарт В.А. Симфония № 40 соль минор (1, 2, 4, 5).

Моцарт В.А. Симфония № 41 «Юпитер» (1, 5).

Моцарт В.А. Реквием: «Лакримоза» (1, 5).

Моцарт В.А. «Тоска по весне» (1).

Моцарт В.А. Фантазия для фортепиано KV 397 ре минор (1)

Моцарт В.А. Фантазия и соната до минор KV 457 (1).

Мусоргский М. «Борис Годунов»: песня Варлаама («Как во городе было во Казани») из I д. (1, 5); сцена смерти Бориса, сцена у Новодевичьего монастыря, сцена под Кромами из IV д. (1)

Мусоргский М. «Вечерняя песня» (1, 4).

Мусоргский М. «В деревне» (4).

Мусоргский М. «Детская»: «С куклой» (1, 4), «С няней» (4), «Кот Матрос» (5).

Мусоргский М. «Картинки с выставки»: «Прогулка» (4), «Гном» (2, 5), «Старый замок» (4, 5), «Тюильрийский сад» (4), «Балет невылупившихся птенцов» (1, 2, 4, 5), «Лиможский рынок» (1, 4), «Катаkomбы»

(3), «Избушка на курьих ножках. (Баба-яга)» (1, 4, 5), «Богатырские ворота» (3, 4, 5).

Мусоргский М. «Сиротка» (1).

Мусоргский М. «Слеза» (1).

Мусоргский М. «Сорочинская ярмарка»: «Гопак» (1, 2).

Мусоргский М. «Хованщина»: Вступление «Рассвет на Москве-реке» (1, 2, 3, 4, 5), песня Марфы из III д. (1, 2, 4).

Мясковский Н. Симфония № 6, финал (1).

Мясковский Н. «Вроде вальса» (1).

Мясковский Н. «Тревожная колыбельная» из сб. «Современный пианист» (3).

Новиков А. «Дороги», слова Л. Ошанина (1).

Орф К. «Кармина Бурана»: «Фортуна — повелительница мира», «Раннею весной», I часть (2).

Островский А. «Азбука», слова З. Петровой (1).

Островский А. «Спят усталые игрушки», слова З. Петровой (4).

Островский А. «Пусть всегда будет солнце!», слова Л. Ошанина (1).

Паганини Н. 24 каприса для скрипки: № 11, 17 (2); 24 (4).

Паганини Н. «Перpetuum mobile» (2).

Паганини Н. Шесть сонат для скрипки и гитары оп. 2: № 3, 5 (2).

Пахмутова А. «Звездопад», слова Н. Добронравова (1).

Пахмутова А. «Надежда», слова Н. Добронравова (1).

Попатенко Т. «Котенок и щенок», слова В. Викторова (1, 2).

Попатенко Т. «Скворушка прощается», слова М. Ивенсен (1, 2).

Прокофьев С. «Александр Невский»: «Песнь об Александре Невском», «Вставайте, люди русские!», «Мертвое поле», «Въезд Александра во Псков» (1, 4).

Прокофьев С. «Болтунья», слова А. Барто (1, 4).

Прокофьев С. «Война и мир»: вальс из 2 к., хор «Как пришел к народу наш Кутузов» из 8 к., ария Кутузова («Величавая») из 10 к. (1, 2).

Прокофьев С. «Детская музыка»: «Утро» (4), «Прогулка» (4), «Сказочка» (1, 3, 4), «Тарантелла» (4), «Вальс» (4), «Шествие кузнечиков» (4), «Дождь и радуга» (3), «Марш» (1, 4), «Вечер» (4), «Ходит месяц над лугами» (4).

Прокофьев С. «Золушка»: Вступление (4), «Падешаль» (4), «Урок танца» (4), «Гавот», «Вальс» и «Полночь» (4), «Амороз» (1, 2), Вариация феи Зимы (5).

Прокофьев С. «Любовь к трем апельсинам»: Пролог, марш (2, 4), сцена во дворе замка Креонты из III д. (фрагмент) (2).

Прокофьев С. «Мимолетности»: № 3, 6, 7, 8 (2).

Прокофьев С. «Наваждение» (2).

Прокофьев С. «На страже мира»: «Нам не нужна война» (2).

Прокофьев С. «Ромео и Джульетта»: Вступление, «Улица просыпается» (2), «Джульетта-девочка» (1, 2, 4, 5), «Монтекки и Капулетти» (1), «Танец рыцарей» (2), «Патер Лоренцо» (2), Финал (2).

Прокофьев С. Симфоническая сказка «Петя и волк» (1, 2, 4).

Прокофьев С. Симфония № 1 «Классическая» (1, 2).

Прокофьев С. Симфония № 5, I часть (1).

Прокофьев С. Симфония № 7 (1, 2).

Прокофьев С. Соната № 6 для фортепиано, III часть (2).

Прокофьев С. Три романса на стихи А. Пушкина: «Сосны» (2).

- Птичкин Е.* «Не дразните собак», слова М. Пляцковского (2).
- Пуленк Ф.* Ноктюрн №1 (3).
- Равель М.* «Болеро» (1, 2, 5).
- Равель М.* Балет «Дафнис и Хлоя»: «Восход солнца» (3).
- Равель М.* «Дитя и волшебство»: «Песня Дитя» (2).
- Равель М.* «Игра воды» (2, 5).
- Равель М.* Балет «Матушка-гусыня»: «Красавица и чудовище», «Сказочный сад» (2).
- Равель М.* «Хабанера» (1).
- Рамо Ж.Ф.* «Тамбурин» (1).
- Рахманинов С.* «Богородице Дево, радуйся» (4).
- Рахманинов С.* «Итальянская полька» (1).
- Рахманинов С.* Кантата «Весна» (2): «Зеленый шум» (5).
- Рахманинов С.* Концерт для фортепиано с оркестром № 2, I часть (1, 2).
- Рахманинов С.* Концерт для фортепиано с оркестром № 3, I часть (1, 4).
- Рахманинов С.* Полька ля-бемоль мажор (1, 2).
- Рахманинов С.* Романсы: «Весенние воды» (2, 5), «Вокализ» (1, 4, 5), «Не пой, красавица, при мне» (2), «Островок» (1), «Сирень» (2, 4, 5), «Ночь печальна» (5).
- Рахманинов С.* «Светлый праздник». Сюита для двух фортепиано (4).
- Рахманинов С.* Прелюдия соч. 3 № 2 до-диез минор (2, 4).
- Рахманинов С.* Прелюдия соч. 23 № 5 соль минор (2).
- Рахманинов С.* Прелюдия соч. 32 № 5 соль мажор (1, 2).
- Рахманинов С.* Прелюдия соч. 32 № 12 соль-диез минор (1, 2, 5).
- Рахманинов С.* Этюд-картина соч. 39 ми-бемоль мажор (1).
- Рахманинов С.* Этюд-картина соч. 39 ми-бемоль минор (2).
- Рахманинов С.* «Элегия» (2).
- Римский-Корсаков Н.* «Звонче жаворонка пенье» (2, 4).
- Римский-Корсаков Н.* «Проводы зимы», слова И. Устюжанина (4).
- Римский-Корсаков Н.* «Садко»: Вступление «Окиан-море синее» (4, 5), песня Садко («Ой ты, темная дубравушка»), хороводная песня Садко («Заиграйте, мои гусельки») из II к.; хор «Высота ли, высота», песня Варяжского гостя, песня Индийского гостя из IV к.; «Колыбельная Волховы» из VII к. (1, 2, 3, 4, 5); «Пляска златоперых и сереброчешуйных рыбок», «Шествие чуд морских» из VI к. (5).
- Римский-Корсаков Н.* «Сказание о невидимом граде Китеже и Деве Февронии»: «Сеча при Керженце» из III д. (1, 2, 5).
- Римский-Корсаков Н.* «Сказка о царе Салтане»: Вступление ко II д., ария Лебеди («Ты, царевич, мой спаситель») из II д., «Полет шмеля» из III д. (5), хор «Что так рано, солнце красно» (1, 2); «Колыбельная Волховы» (4); «Три чуда» из IV д. (1, 2, 3, 4, 5).
- Римский-Корсаков Н.* «Снегурочка»: ария Снегурочки («С подружками по ягоду ходить»), хор «Проводы Масленицы» из Пролога, шествие царя Берендея, каватина царя Берендея («Полна чудес могучая природа») из II д.; хор «Ай, во поле липенька», пляска скоморохов, Третья песня Леля («Туча со громом сговаривалась») из III д.; сцена таяния Снегурочки из финала IV д. (5); заключительный хор, песнь Яриле-солнцу («Свет и сила, бог Ярило») (1, 2, 3, 4).
- Римский-Корсаков Н.* Сюита из оперы «Сказка о Золотом петушке»: «Шествие» (1).
- Римский-Корсаков Н.* «Шехеразада», I часть (2, 4, 5).

Ройтерштейн М. Музыкальная сказка «Курочка Ряба» (2).

Россини Д. «Вильгельм Телль»: Увертюра (4).

Рубинштейн А. «Горные вершины» (1).

Рубинштейн А. «Мелодия» (1).

Рыбников А. «Волк и семеро козлят на новый лад» (4).

Салманов В. «Лебедушка». Концерт для смешанного хора: «Увели нашу подружку», IV часть (1).

Салманов В. «Голодная кошка и сытый кот» (2).

Свиридов Г. «Зимняя дорога», слова А. Пушкина (2).

Свиридов Г. «Курские песни»: «Ты воспой, жавороночек» (4).

Свиридов Г. «Маленькая кантата»: «Снег идет», I часть (4).

Свиридов Г. Музыка к спектаклю «Царь Федор Иоаннович»: «Любовь святая» (1).

Свиридов Г. Музыкальные иллюстрации к повести А.С.Пушкина «Метель»: «Пастораль», «Романс», «Тройка» (2, 4).

Свиридов Г. «Няня», слова А. Пушкина (2).

Свиридов Г. «Поэма памяти Сергея Есенина»: №2 «Поет зима, аукает...» (1, 2, 5); № 3 «Край ты мой заброшенный» (2); № 4 «Молотьба» (2); № 5 «Ночь под Ивана Купала» (2); № 8 «Крестьянские ребята» (1).

Свиридов Г. 9 песен на стихи Р. Бернса: «Давно ли звел зеленый дол», «Честная бедность», «Финдлей» (2).

Сен-Санс К. Интродукция и Рондо-капричиозо (2).

Сен-Санс К. «Карнавал животных»: «Королевский марш львов» (1, 3); «Ослы» (1); «Слон» (1); «Кенгуру» (2); «Петух и куры» (2); «Лебедь» (2, 3, 5); «Персонаж с длинными ушами» (3).

Сибелиус Я. «Грустный вальс» (1).

Сидельников Н. «Русские сказки»: № 3 «Высоко по небу журавли летят» (2).

Скрябин А. Мазурка соч.3 № 6 (3).

Скрябин А. Прелюдии соч. 11: № 10 до-диез минор, № 14 ми-бемоль мажор (2).

Скрябин А. «Поэма» соч. 32: № 2 ре мажор (2).

Скрябин А. «Прометей» («Поэма огня») (2).

Скрябин А. Соната № 4, I часть (2).

Скрябин А. Этюд соч. 2 №1 до-диез минор (2).

Скрябин А. Этюд соч. 8 № 9 соль-диез минор (2).

Скрябин А. Этюд соч.8 № 12 ре-диез минор (1, 5).

Стравинский И. «Весна Священная»: «Поцелуй Земли» (1, 2, 3, 5).

Стравинский И. «Жар-Птица»: Вступление, «Проклятое Кащеево царство», «Пляс Жар-Птицы», «Хоровод царевен», «Поганый пляс Кащеева царства» (2), «Заколдованный сад Кащея» (5).

Стравинский И. Концерт для скрипки с оркестром ре мажор, II часть (2).

Стравинский И. «Петрушка»: «Народное гуляние на Масленой» из 1 к. (1, 4, 5); «У Петрушки» из 2 к.; «Танец кормилиц», «Танец кучеров и конюхов» из 4 к. (2).

Стравинский И. «Пульчинелла» (фрагменты) (2).

Стравинский И. «Свадебка» (2).

Стравинский И. Сюита для оркестра № 2 (1).

Струве Г. «Моя Россия», слова Н. Соловьевой (4).

Струве Г. «Школьный корабль», слова К. Ибряева (1).

Струве Г. «Что мы Родиной зовем?», слова В. Степанова (1).

Струве Г. «Музыка» (1).

Струве Г. «Родина», слова Л. Кондрашенко (2).

Тобис Б. «Негритенок грустит», «Негритенок улыбается» (3).

Тома А. «Вечерняя песня», слова К. Ушинского (4).

Тухманов Д. «День Победы», слова В. Харитонова (1).

Уствольская Г. «Пляска и плакса» (2).

Фалик Ю. «Дождик» (2).

Фильд Д. Ноктюрн (1).

Френкель Я. «Журавли», слова Р. Гамзатова (1).

Хачатуян А. «Андантино» из «Детского альбома» (2).

Хачатуян А. «Гаяне»: «Танец с саблями», «Колыбельная» (2, 4, 5).

Хачатуян А. «Две смешные тетеньки поссорились» (2).

Хачатуян А. Концерт для скрипки с оркестром ре мажор (1, 2).

Хачатуян А. «Мелодия», слова П. Синявского (1).

Хачатуян А. Музыка к драме М.Ю. Лермонтова «Маскарад»: «Галоп», «Вальс» (1).

Хачатуян А. «Спартак». «Выход и адалио Этны и Гармодия», «Адалио Спартака и Фригии» (2).

Хиндемит П. «Гармония мира», III часть. Пассакалья (2).

Хиндемит П. «Траурная музыка» для альта с оркестром (2).

Хиндемит П. Оркестровая сюита «1922»: «Бостон», «Рэгтайм» (2).

Хренников Т. Сюита из балета «Любовью за любовь»: Увертюра, «Общее адалио», «Заговор», «Общий танец», «Дуэт Беатриче и Бенедикта», «Гимн любви» (1).

Хренников Т. «Танец» соч. 26 (2).

Чайковский П. «Благословляю вас, леса» (4).

Чайковский П. «Вальс-скерцо» (2).

Чайковский П. «Вариации на тему рококо» (2, 4).

Чайковский П. «Времена года»: №1 «Январь» («У камелька») (4); № 4 «Апрель» («Подснежник») (2, 5); № 6 «Июнь» («Баркарола») (1, 4); № 10 «Октябрь» («Осенняя песнь») (1, 3, 4, 5); № 11 «Ноябрь» («На тройке») (5).

Чайковский П. «Грустная песенка» (1).

Чайковский П. «Детский альбом»: «Утренняя молитва», «Зимнее утро», «Игра в лошадки», «Мама» (3); «Марш деревянных солдатиков», «Болезнь куклы», «Похороны куклы», «Вальс», «Новая кукла», «Мужик на гармонике играет», «Камаринская», «Полька», «Нянина сказка», «Песня жаворонка» (3); «В церкви», «Баба-Яга», «Неаполитанская песенка» (1, 2, 4).

Чайковский П. «Евгений Онегин»: Вступление (1, 4); хор и пляска крестьян («Уж как по мосту, мосточку») (4); ариозо Ленского («Я люблю вас, Ольга») (4); сцена письма (5); хор девушек («Девицы-красавицы») (4); ария Онегина («Когда бы жизнь домашним кругом») из I д. (4); Вальс из II д. (5); Полонез из III д. (1, 2).

Чайковский П. «Итальянское капричио» (1).

Чайковский П. «Колыбельная в бурю» (4).

Чайковский П. Концерт для фортепиано с оркестром № 1 (1, 2, 4, 5).

Чайковский П. Концерт для скрипки с оркестром (2).

Чайковский П. «Лебединое озеро»: «Танец с кубками» из I д., «Неаполитанский танец» из III д., «Танец маленьких лебедей» из IV д. (1, 2).

Чайковский П. «Мелодия» (1, 4).

Чайковский П. Музыка к спектаклю «Снегурочка» (фрагменты) (3).

- Чайковский П. «Пиковая дама»: дуэт Лизы и Полины («Уж вечер»), хор «Ну-ка, светик Машенька» из I д. (2).
- Чайковский П. «Размыщление» (3).
- Чайковский П. Романсы «Мой Лизочек», «Травка зеленеет» (2); «Я ли в поле да не травушка была» (1).
- Чайковский П. «Сентиментальный вальс» (1, 2).
- Чайковский П. «Спящая красавица»: Интродукция (4); Пролог (темы феи Сирени и феи Карабос) (3, 4); Вальс, Кода и Финал из I д. (4); «Кот в сапогах и белая кошечка» из III д. (1, 2).
- Чайковский П. «Щелкунчик»: «Марш» (1, 2, 5); «Война игрушек и мышей», «Танец пастушков», «Танец феи Драже», «Вальс цветов», «Китайский танец» (1, 2); Па-де-де (5).
- Чайковский П. Симфония № 4, II часть, IV часть (1, 2, 4, 5).
- Чайковский П. Симфония № 6 («Патетическая») (1).
- Чайковский П. Струнный квартет № 1, III часть. Andante cantabile (2).
- Чайковский П. Увертюра-фантазия «Ромео и Джулietта» (1, 2).
- Чесноков П. «Ангел вопияше» (4).
- Шаинский В. «Вместе весело шагать», «Чему учат в школе» (2).
- Шаинский В. «Пропала собака», слова Н. Ламм (2).
- Шапорин Ю. «На поле Куликовом» (фрагменты) (3).
- Шебалин В. «Зимняя дорога», стихи А. Пушкина (4).
- Шёнберг А. Струнный секстет «Просветленная ночь» (2).
- Шёнберг А. Симфоническая поэма «Пеллеас и Мелизанда» (2).
- Шёнберг А. «Уцелевший из Варшавы» (1, 2).
- Шнитке А. «Лабиринты» (фрагменты из балета) (2).
- Шнитке А. «Пассакалья» (2).
- Шнитке А. «Три стихотворения Марины Цветаевой» для меццо-сопрано и фортепиано (2).
- Шнитке А. Симфония № 1 (фрагменты) (2, 3).
- Шнитке А. Сюита в стилистике: «Пастораль» (1).
- Шопен Ф. Вальс № 14 ми-минор (1)
- Шопен Ф. Вальсы: соч. 34 № 2 ля минор (1); соч. 64 № 1 ре-бемоль мажор (1); соч. 64 № 2 до-диез минор (1, 2); соч. 69 № 2 си минор (1, 4, 5).
- Шопен Ф. «Желание», слова Витоцкого (2, 4).
- Шопен Ф. Мазурки: соч. 7 № 1 си-бемоль мажор (4, 5); соч. 7 № 2 ля минор (5); соч. 67 № 2 соль минор (1); соч. 67 № 4 ля минор (1, 4); соч. 68 № 2 ля минор (1); соч. 68 № 3 фа мажор (1, 4), (2 — все).
- Шопен Ф. Ноктюрн соч. 48 № 1 до минор (1).
- Шопен Ф. Ноктюрн соч. 55 № 1 фа минор (1).
- Шопен Ф. Полонез соч. 40 № 1 ля мажор (1, 4, 5).
- Шопен Ф. Полонез соч. 40 № 2 до минор (1).
- Шопен Ф. Полонез соч. 53 ля бемоль мажор (5).
- Шопен Ф. Прелюдии соч. 28: до мажор (2); ми минор (2); ля мажор (1, 4, 5); фа-диез минор (2); ре-бемоль мажор (2, 3); си-бемоль минор (2); до минор (1, 4).
- Шопен Ф. «Шесть польских песен»: «Весна» (3).
- Шопен Ф. Этюд соч. 10 № 12 до минор (1, 2, 4).
- Шостакович Д. «Вальс-шутка» (1).
- Шостакович Д. Марш (1).
- Шостакович Д. Концерт для фортепиано с оркестром № 1 (2).
- Шостакович Д. «Песня о Родине», слова Е. Долматовского (2).

Шостакович Д. «Семь стихотворений А. Блока» (2).

Шостакович Д. 24 прелюдии для фортепиано: № 2, № 4 (2).

Шостакович Д. Симфония № 5, I часть (1, 2).

Шостакович Д. Симфония № 7 «Ленинградская», I часть (1, 2, 5).

Шостакович Д. Симфония № 8: скерцо (фрагмент) (3).

Шостакович Д. Симфония № 9, I–V части (1).

Шостакович Д. «Фантастический танец» соч. 1 № 1 (3).

Шуберт Ф. «Ave Maria» (1, 2, 4, 5).

Шуберт Ф. «Баркарола» (2).

Шуберт Ф. Вальс си минор (1).

Шуберт Ф. «Зимний путь»: «Спокойно спи» (5); «Шарманщик» (1, 5).

Шуберт Ф. «Лендлеры» (2).

Шуберт Ф. «Лесной царь» (1, 2, 5).

Шуберт Ф. «Маргарита за прялкой» (5).

Шуберт Ф. Марш (1).

Шуберт Ф. Музыкальный момент соч. 94 № 3 фа минор (2).

Шуберт Ф. «Неоконченная симфония», I часть (1).

Шуберт Ф. «Прекрасная мельничиха»: «В путь» (2, 5).

Шуберт Ф. «Пьеса» («Аллегретто») (1).

Шуберт Ф. «Серенада» (5).

Шуберт Ф. «Форель» (2).

Шуберт Ф. Экспромт соч. 90 № 3 соль-бемоль мажор (2).

Шуман Р. «Альбом для юношества» соч. 68: «Бедный сиротка», «Веселый крестьянин», «Дед Мороз», «Май, милый май», «Весенняя песня», «Первая утрата», «Воспоминание», «Время сбора винограда — веселое время», «Зима» (3); «Дикий наездник» (1); «Первая утрата» (5).

Шуман Р. «Вечерняя звезда» (2).

Шуман Р. «В сиянье теплых майских дней» (5).

Шуман Р. «Детские сцены» соч. 15: «Грезы» (2, 3).

Шуман Р. «Домик у моря» (2).

Шуман Р. «Карнавал» соч. 9: «Киарина», «Шопен», «Эстрелла» (2).

Шуман Р. «Лесные сцены» соч. 82: «Вещая птица» (3).

Шуман Р. «Совенок», русский текст Я. Родионова (1).

Шуман Р. «Фантастические пьесы» соч. 12: № 2 «Порыв» (2, 5).

Щедрин Р. Симфония № 2: Эпилог (2).

Щедрин Р. «Конек-Горбунок»: «Девичий хоровод» (3, 4); «Купание в котлах» (1, 4); «Ночь», «Золотые рыбки», «Царь Горох» (2); «Старшие братья и Иван» (4); «Тема Царь-девицы» (1, 2).

Щедрин Р. «Озорные частушки». Концерт для оркестра (фрагмент) (1, 2).

Щедрин Р. «Юмореска» (2).

Щедрин Р. Концерт для фортепиано с оркестром № 1, IV часть (2).

Якушева А. «Люди идут по свету» (муз. и слова) (2).

Яковлев М. «Зимний вечер», стихи А. Пушкина (2, 4).

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
ВВЕДЕНИЕ	7
Понятие музыкальной формы	7
Музыкальные жанры	8
Категория стиля в музыке	10

Часть первая. КЛАССИКО-РОМАНТИЧЕСКИЕ ФОРМЫ

Глава 1. КЛАССИКО-РОМАНТИЧЕСКИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ФОРМЫ	12
Гомофонно-гармонический склад. Фактура	13
Тема. Виды тематического развития	21
Метроритм	28
Функции частей музыкальной формы	28
Классификация классико-романтических форм	30
Глава 2. ПРОСТЫЕ ПЕСЕННЫЕ ФОРМЫ	32
Период	32
Структурные элементы периода: предложение, фраза, мотив	33
Метрический восьмитакт	39
Основной тип классического периода	41
Тематическое строение	41
Масштабно-тематические структуры в предложении и периоде	42
Тонально-гармоническое строение	44
Метрическое строение	47
Особые разновидности периода	49
Большое предложение	53
Простая двухчастная форма	54
Особенности структуры, тематизма и тонально- гармонического содержания частей	58
Простая трехчастная форма	62
Особенности структуры, тематизма и тонально- гармонического содержания частей	63
Формы, производные от простой двух- и трехчастной формы	74
Глава 3. СОСТАВНЫЕ (СЛОЖНЫЕ) ПЕСЕННЫЕ ФОРМЫ	76
Сложная трехчастная форма	76
Сложная двухчастная форма	86
Составные многочастные формы	89
Глава 4. ВАРИАЦИОННАЯ ФОРМА	91
Фигурационные вариации	93
Вариации на выдержанную мелодию	100
Характерные и свободные вариации	110
Многотемные вариации	113
Вариантная форма	115

Глава 5. ФОРМЫ РОНДО	116
Малое двухтемное рондо (вторая форма)	117
Особенности структуры, тематизма и тонально-гармонического содержания формы	118
Большое рондо (третья форма). Большое рондо венских классиков	128
Большое рондо в музыке XIX—XX вв.	133
Большое рондо с повторением побочных тем (четвертая форма)	135
Особенности структуры, тематизма и тонально-гармонического содержания формы	135
Глава 6. СОНАТНАЯ ФОРМА	139
Сонатная форма первого allegro у венских классиков	140
Сонатная форма первого allegro в музыке XIX в.	165
Разновидности сонатной формы	169
Глава 7. РОНДО-СОНАТА. СОНАТНАЯ ФОРМА С ЭПИЗОДОМ	171
Рондо-соната	171
Сонатная форма с эпизодом	174
Глава 8. СМЕШАННЫЕ И СВОБОДНЫЕ ФОРМЫ В МУЗЫКЕ XIX В.	176
Глава 9. ЦИКЛИЧЕСКИЕ ФОРМЫ	179
Инструментальные циклы	179
Сюита	180
Сонатно-симфонический цикл	181
Сценические циклы	183
Опера	183
Балет	193
Формы академического большого балета	193
Глава 10. ВОКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ	197
Куплетная форма	197
Куплетно-вариационная и куплетно-вариантная формы	204
Сквозная форма	208
Классические инструментальные формы в вокальной музыке	211
Часть вторая. ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР ФОРМ В МУЗЫКЕ XVII — 1-Й ПОЛОВИНЫ XVIII И XX ВВ.	
Глава 1. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ ЭПОХИ БАРОККО (XVII — 1-Й ПОЛОВИНЫ XVIII В.)	214
Форма сквозного развертывания	217
Период типа развертывания	217
Малые формы	218
Форма Bar	218
Барочная двухчастная форма	220
Барочная трехчастная форма	223
Барочная многочастная форма	223
Составные сложные формы	225
Вариации на basso ostinato	225

Куплетное рондо	228
Концертная форма	232
Старосонатная форма	234
Циклические формы	237
Прелюдия и фуга	237
Концерт	238
Соната	238
Сюита	239
Глава 2. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ ХХ В.	240
Музыкальный язык в формах ХХ в.	240
Звуковысотность	240
Метроритм	246
Фактура	249
Типы форм	250
Литература	255
ПРИЛОЖЕНИЕ	257
Программы по музыке для общеобразовательной школы .	257
Основной репертуар из программ по музыке для общеобразовательной школы	257

Учебное издание

Заднепровская Галина Викторовна

АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

*Учебное пособие для студентов
музыкально-педагогических училищ и колледжей*

Зав. редакцией **В.А.Салахетдинова**

Редактор **В.П.Рыжкова**

Зав. художественной редакцией **И.А.Пшеничников**

Компьютерная верстка **В.А.Крючкова**

Корректор **М.М.Крючкова**

Отпечатано с диапозитивов, изготовленных
ООО «Гуманитарный издательский центр «ВЛАДОС».

Лицензия ИД № 03185 от 10.11.2000.

Санитарно-эпидемиологическое заключение

№ 77.99.02.953.Д.006153.08.03 от 18.08.2003.

Сдано в набор 21.01.02. Подписано в печать 23.05.03.

Формат 60x90¹/₁₆. Печать офсетная. Бумага типографская. Усл. печ. л. 17.

Тираж 10 000 экз. (1-й завод 1–5 000 экз.). Заказ № 3041

Гуманитарный издательский центр «ВЛАДОС».

119571, Москва, просп. Вернадского, 88,

Московский педагогический государственный университет.

Тел. 437-11-11, 437-25-52, 437-99-98; тел./факс 735-66-25.

E-mail: vlados@dos.ru

<http://www.vlados.ru>