Министерство культуры

Республики Башкортостан

Государственное образовательное учреждение

среднего профессионального образования

культуры и искусства

«Октябрьское музыкальное училище»

ПЦК «Теория музыки»

# Рабочая программа-конспект дисциплины

**«Анализ музыкальных произведений»**

для музыкальных училищ по специальности

№ 070113 «Теория музыки»

г. Октябрьский - 2011

Одобрена Составлена

Предметно-цикловой Комиссией в соответствии с

Государственными требованиями

Председатель Кондратенко В.П. к минимуму содержания

и уровню подготовки выпускника по

специальности.

Автор: Шайхутдинова Е.Е.

Рецензент: кандидат искусствоведения, доцент УГАИ Н.Ю. Жоссан

Председатель:

Зам. директора по учебной работе Кашкина И.П.

## **Пояснительная записка**

Анализ музыкальных произведений - последняя по времени прохождения и обобщающая по содержанию часть цикла теоретических дисциплин: здесь рассматриваются произведения всех эпох и жанров.

Музыкальное произведение следует рассматривать в связи с жанром, стилем композитора и стилем эпохи. Цель курса - привить учащимся навыки анализа музыкальных произведений в единстве формы и содержания, научить понимать выразительную роль элементов музыкальной речи в их смысловом взаимодействии, научить оценивать особенности композиции произведения в его исторической и стилистической определенности и тем самым вникать в замысел композитора. Анализ дает способы объективного эстетического суждения о музыке. Таким путем решается задача художественного воспитания молодых музыкантов.

Тематический план данной рабочей программы составлен на основе действующих типовых программ по анализу музыкальных произведений («Анализ музыкальных произведений». Программа - конспект для музыкальных училищ по специальностям №2101 «Фортепиано», №2102 «Струнные инструменты», №2103 «Духовые и ударные инструменты» , №2104 «Народные инструменты», №2105 «Пение», №2106 «Хоровое дирижирование» - Москва, 1982, «Анализ музыкальных произведений». Программа - конспект для теоретических отделений музыкальных училищ. - Москва, 1974). Рабочая программа также выполнена в виде программы - конспекта. В конце каждой темы предлагаются задания для практических работ. В зависимости от конкретных условий (наличия нот, степени подготовленности учащихся) преподаватель может варьировать задания, используя предложенные примеры для анализа в классе, домашних заданий и контрольных работ. В данной программе в целом выдержан традиционный порядок следования тем, за исключением тем второго семестра. Изучение форм эпохи Барокко представляется более целесообразным после освоения классической сонатной формы, а не до нее. Практический опыт работы показывает, что студенты легче воспринимают старинные формы в сравнении с классическими. Из соображений постепенности усложнения материала вокальные формы изучаются перед более сложными контрастно - составными, свободными и смешанными формами, оперой.

Более существенные изменения коснулись материала первого семестра. Кроме музыкальных жанров, первая тема включает понятие музыкальной формы в тесном и широком смыслах, затрагиваются вопросы соотношения содержания и формы, музыкальной драматургии, стиля в музыке. Введена ранее не изучавшаяся тема «Фактура и фигурация». Умение разбираться в музыкальных складах, типах фактуры, фактурных рисунках, различать функции голосов, различные виды фигурации, владение существующей терминологией существенно облегчает выполнение практических работ. Тема №2 «Функции частей в музыкальной форме. Типы изложения» включает в данной программе так же понятие о принципах развития в музыкальной ткани. Благодаря этому студенты яснее представляют внутреннюю организацию музыкальной формы, происходящие в ней процессы. В тему № 6 «Музыкальная тема. Мотив, фраза. Синтаксические структуры» добавлена информация о наиболее распространенных «мигрирующих интонационных формулах» (термин М.Г. Арановского), что облегчает задачу анализа содержания музыки. В связи с этим несколько изменилась часовая сетка.

Курс рассчитан на один год; в конце первого семестра предусмотрен контрольный урок (в виде теста по теоретическому материалу и целостного анализа одного произведения устно), в конце второго - экзамен (в виде ответа по билету, включающему теоретический вопрос и целостный анализ одного произведения).

Программа может быть использована самими учащимися в качестве опорного конспекта, тем самым экономится время на уроке, появляется возможность больше внимания уделить практическим работам.

**Тематический план**

Объем 72 часа

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Наименование предметов и тем | Максимальная учебная нагрузка | Количество аудиторных часов при очной форме обучения | | | Самостоятельная работа студента |
| Всего | В том числе | |
| Практические занятия | Контрольные работы |
| VII семестр | 132 | 32 |  |  | 31 |
| 1. Музыкальная форма. Понятие о музыкальной драматургии. Жанр. Стиль. |  | 2 |  |  |  |
| 2. Принципы развития в музыкальной ткани. Функции частей в музыкальной форме. Типы изложения. |  | 2 |  |  |  |
| 3. Мелодия. |  | 2 |  |  |  |
| 4. Метр и ритм. |  | 2 |  |  |  |
| 5. Фактура и фигурация. |  | 2 |  |  |  |
| 6. Музыкальная тема. Мотив, фраза. Масштабно-тематические (синтаксические) структуры. Мигрирующие интонационные формулы. |  | 2 |  |  |  |
| 7. Период. Разновидности простого периода. Сложный период. Неквадратные периоды (8) |  | 4 |  | 1 |  |
| 8. Простые формы (8) |  |  |  |  |  |
| 8.1. Простая 2-х частная форма. |  | 2 |  |  |  |
| 8.2. Простая 3-х частная форма. |  | 2 |  | 1 |  |
| 9. Сложные формы (3) |  |  |  |  |  |
| 9.1. Сложная 3-х частная форма. |  | 2 |  | 1 |  |
| 9.2. Сложная 2-х частная форма. |  | 1 |  |  |  |
| 10.Промежуточные формы. Концентрическая форма (1) |  |  |  |  |  |
| 10.1. Промежуточные формы. |  | 0.5 |  |  |  |
| 10.2. Концентрическая форма. |  | 0.5 |  |  |  |
| 11. Рондо и его исторические разновидности (6) |  |  |  |  |  |
| 11.1. Старинное рондо. |  | 2 |  |  |  |
| 11.2. Рондо венских классиков |  | 2 |  |  |  |
| 11.3. Послеклассическое (свободное рондо). |  | 2 |  |  |  |
| Контрольный урок |  | 2 |  |  |  |
|  |  | 32 |  |  |  |

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| VIII семестр |  | 40 |  |  |  |
| 12. Вариационная форма (4) |  |  |  |  |  |
| 12.1. Вариации на выдержанный бас (вasso ostinato). |  | 1 |  |  |  |
| 12.2. Строгие орнаментальные вариации. |  | 1 |  |  |  |
| 12.3. Свободные вариации. |  | 1 |  |  |  |
| 12.4.Вариации на выдержанную мелодию (soprano ostinato). |  | 0,5 |  |  |  |

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 12.5. Неоднотемные вариации. |  | 0,5 |  |  |  |
| 13. Сонатная форма (12) |  |  |  |  | 15 |
| 13.1. Вступление. Экспозиция. |  | 6 | 2 |  |  |
| 13.2. Разработка. |  | 4 |  |  |  |
| 13.3. Реприза. Кода. |  | 2 |  | 2 |  |
| 14. Разновидности сонатной формы. Сонатная форма без разработки, с эпизодом в разработке, с эпизодом вместо разработки (4). |  | 4 | 2 |  |  |
| 15. Рондо-соната. |  | 4 |  |  |  |
| 16. Циклические формы (2). |  |  |  |  |  |
| 16.1. Сюита. |  | 1 |  |  |  |
| 16.2. Сонатно-симфонический цикл. |  | 0,5 |  |  |  |
| 16.3.Вокально-симфонический цикл. |  | 0,5 |  |  |  |
| 17.Формы эпохи Барокко. Старинная двухчастная форма, старинная сонатная форма. |  | 4 |  |  |  |
| 18. Вокальные формы. |  | 4 |  |  | 3 |
| 19. Опера. |  | 2 |  |  |  |
| 20.Контрастно-составные формы. Свободные и смешанные формы. |  | 4 |  |  | 3 |
| ВСЕГО: |  | 40 |  |  | 21 |

**Содержание предмета.**

**Тема 1.**

**Музыкальная форма. Понятие о музыкальной драматургии.**

**Жанр. Стиль.**

Единство содержания и формы в музыкальном произведении. Содержание - художественное отражение в произведении общественно - исторической действительности, типических человеческих характеров, мыслей, чувств, переживаний.

Музыкальная форма в широком и тесном смысле. В широком смысле - целостная, организованная система музыкальных средств, примененная для воплощения содержания произведения: все жанровые средства, все мелодические, гармонические, ритмические обороты, модуляции, тембры, динамические оттенки, типы фактуры, пропорции частей, организованные в данном произведении в единую, целостную систему средств для передачи содержания. В тесном смысле - композиционная форма, структура (строение) какого либо одного, конкретного произведения или исторически сложившиеся типы структур - сонатная форма, рондо и т.д.).

Музыкальная драматургия - план распределения образов в музыкальном произведении, план их взаимодействия, создающий музыкальный сюжет произведения. Типы музыкальной драматургии - одно-, двух-, трехэлементный, многоэлементный. Соотношение образов: однородный тип - образы близки между собой (рондо французских клавесинистов, вторая часть Сонаты А. Скрябина №4); контрастный тип - образы противопоставлены друг другу. Три типа контраста: контраст-сопоставление - контраст относительно близких образов (симфонии и сонаты Й. Гайдна), производный контраст - контраст образов при интонационной общности (симфонии и сонаты Л. Бетховена), коренной контраст - резкое противопоставление взаимоисключающих образов (Первая часть Симфонии №7 Д. Шостаковича: между экспозицией и разработкой. Баллада №2 Ф. Шопена: первый и второй образы).

Музыкальный жанры - роды и виды музыки, исторически сложившиеся в связи с определенными типами содержания музыки, в связи с ее жизненными назначениями, различными социальными функциями, различными условиями исполнения и восприятия (определение Л. Мазеля (1,18).

Вопрос классификации жанров. Первичные и вторичные жанры. Первичные - формируются в народном творчестве и древних ритуальных действах (песня, танец, марш, хорал, (как символ общинной эмоции), музыкальная декламация и речитативность (плачи, причеты, псалмодии в ритуальной музыке), сигнальные жанры (фанфары, колокола). Разделение родовых жанров на видовые: песня - лирическая, хороводная, протяжная, повествовательная, коллективная, сольная и т.д. Вторичные - жанры профессиональной музыки. Родовые жанры: вокальная музыка, инструментальная музыка, вокально-инструментальная музыка, музыка для театра (от оперы и балета до музыки к театральному спектаклю и кино), электро-акустическая музыка, электронно-инструментальная музыка, аудио-визуальные жанры (инструментальный театр). Более мелкое деление на родовые подвиды: инструментальная музыка - симфоническая, ансамблевая, сольная, фортепианная и т.д. Количество видовых жанров (внутри каждого из родовых) вряд ли может быть точно определено.

Существенность выяснения жанровой природы того или иного произведения или отрывка для раскрытия содержания музыки. Очень часто определения жанра уже само по себе говорит о типе содержания (например, траурный марш, колыбельная, серенада); активность, воля и героика связаны с жанром марша, с сигнальными формулами, лирические темы - с песней, романсом.

В различных жанрах вырабатываются типичные для этих жанров средства (жанровые средства) - ритмические обороты, формы аккомпанемента, мелодические фигуры, виды фактуры: пунктирный маршевый ритм, типичная формула вальсового аккомпанемента, раскачивающиеся мелодические фигуры колыбельной песни, типичная аккордовая фактура хорала. Жанровые средства и жанры влияют друг на друга, по-разному сочетаясь в разных произведениях. Они несут в себе шлейф закрепленного за ними содержания.

Излюбленные жанры в творчестве композиторов: песня у Шуберта, хорал и речитатив у Баха, Бетховена, Шопена, Листа, Малера, Шостаковича, марш у Бетховена, Шумана, Листа, Малера, Шостаковича, мазурка у Шопена, вальс у Шопена, Чайковского, Глинки, Штрауса, блюз у Гершвина, регтайм у Стравинского.

Стиль в музыке. Различные точки зрения на определение стиля: Михайлов - совокупность художественных приемов и средств выразительности, характерная для той или иной эпохи, композитора, группы произведений. Мазель включает в понятие стиля и определенную образность, идеи, содержание.

*Задания для практических работ*

Анализ жанровых источников в Прелюдии А dur Ф. Шопена.

Анализ драматургии Ноктюрна c moll Ф. Шопена.

**Тема 2**

**Принципы развития в музыкальной ткани. Функции частей в музыкальной форме. Типы изложения.**

Развертывание музыкальной формы во времени - процесс, т.е. развитие. В связи с этим особую важность имеют основные принципы развития материала: повторность и контраст.

1. Повторность

***точная*** ***измененная***

Варьирование разработочность

Вариационность Вариантность

Точная повторность - наиболее элементарный принцип развития (буквальное повторение с тем же каденционным окончанием). При анализе: повторение подряд мелких элементов (до 2-х - 3-х тактов) принимается в счет. Повторение подряд более крупного и относительно законченного построения или целой пространной части формы не берется в счет (Р. Шуман. «Веселый карнавал» из «Альбома для юношества», №10, тт. 1 - 8).

Видоизмененная повторность.

Варьирование - видоизмененный повтор одной и той же музыкальной мысли. Может заменить простое повторение при сохранении длины и каденции построения (вариационность). Значительная степень интонационного обновления при сохранении основного интонационного «зерна» (вариантность). Вариационность ярче всего проявляется в вариационной форме.

Разработочность – активное вмешательство в тему, предполагающее ее значительное видоизменение и переработку, вплоть до разделения на отдельные фразы и мотивы.

2. Контраст.

Музыкальное произведение - явление функциональное. Существуют три основные функции части:

1. Логическая - логическая обоснованность данной части формы в определенном ее отрезке.
2. Драматургическая - драматургическая обоснованность данного эпизода в форме целого произведения.
3. Композиционная, конструктивная - роль эпизода с точки зрения структуры, конструкции.

Логические функции - i m t - изложение, развитие, завершение (характерны для любого другого процесса).

Драматургические - экспозиция, завязка, развитие (развертывание), кульминация, развязка. Здесь дается образно-жанровая характеристика, принимается во внимание то, какой вес имеет этот раздел с точки зрения содержания, в каком состоянии находится образ.

Композиционные - функции частей музыкального произведения в форме:

экспозиционная (функция экспонирования, изложения: совпадает с i) - тема в вариациях, главная и побочная партии в сонатной экспозиции, экспозиция по отношению к разработке;

серединная (функция развития: совпадает с m) - сонатная разработка, развивающие разделы простой двух и трехчастной формы;

заключительная (функция остановки, завершения: совпадает с t) - репризы, коды, заключения.

Вступление, связка (или предыкт), дополнение (или кода), примыкают к основным композиционным функциям.

Связь функции того или иного построения в форме с характерными чертами в мелодии, гармонии и строении. Эти характерные черты и образуют тип изложения музыкального материала.

Тип изложения определяется различным соотношением конструктивного (как бы выстроенного, собирающего) начала и деструктивного (ломающего строгую конструкцию, разрушающего).

Четыре основных типа изложения:

экспозиционный (ЭТИ),

развивающий (РТИ),

предыктовый (ПТИ),

заключительный (ЗТИ).

ЭТИ: главное свойство - равновесие конструктивного и деструктивного начал (Шопен. Ноктюрн Es dur).

1. Основные отличительные признаки:
2. Гармония - преобладание основной тональности, отклонения в тональности первой степени родства.
3. Фактура - простая, прозрачная.
4. Тематизм - рельефный, чаще всего один тематический элемент.
5. Мелодия - наличие одной кульминационной точки.
6. Равномерное распределение кадансов.
7. Структура - четкая оформленность и конкретность, чаще всего квадратность.

РТИ: явное преобладание деструктивного. Разрушение, отсутствие законченных схем (Ф. Мендельсон. Песня без слов №1. Середина; Л. Бетховен. Соната №23. Разработка).

1. Нетипично полное проведение тем, а характерно вычленение интонации.
2. Фактура - тенденция к полифонической фактуре.
3. Гармония - интенсивное тональное, ладовое движение, избегание тональностей первой степени родства.
4. Структура - секвенцирование.
5. Полное отсутствие кадансов.

ПТИ: деструктивное начало, но ПТИ несет и статику. Статика в пределах неустойчивости (все относительно).

Характерная черта - органный пункт D или III ступени.

ЗТИ: конструктивное начало, преобладание повторности над обновлением (Бетховен. Рондо из Сонаты №21. Кода).

1.Господство Т, тонический органный пункт.

2.Преобладание кадансовых оборотов.

3. Подчеркивание S сферы.

4. Угасание динамики.

5. Ритмическое торможение.

*Задания для практических работ*

Определить типы изложения: Бетховен. Соната №8. Разработка, Соната №1. Первая часть. Экспозиция.

**Тема 3**

**Мелодия**

Мелодия - звучащая в одном голосе музыкальная мысль, представляющая собой либо одноголосное музыкальное целое, либо главный голос многоголосной мысли. Неразрывная связь с ритмом. Определяющее значение звуковысотности. Ладогармоническая сторона мелодии.

Интонационная природа мелодии. Музыкальная и речевая интонация. Музыкальная интонация определяется музыкально-высотными соотношениями, речевая - речевой выразительностью. Отражение в мелодии интонаций эмоциональной человеческой речи (интонации вздоха, восклицаний, вопроса и т.д.). Вокальный, связанный с преобладанием поступенного движения и инструментальный (преобладание скачков, широких интервалов) типы мелодии.

Ладогармоническая сторона мелодии. Выявление национального своеобразия: для русской народной мелодики и ее претворений в мелодике русских классиков характерны черты ладовой переменности (сопоставление параллельных мажора и минора), пентатоники (трихордовые попевки), элементы миксолидийского, дорийского, фригийского ладов, натуральный минор; для украинской музыки - гармонический минор и минор с двумя увеличенными секундами. Проявление ладовой стороны мелодии в различной ладовой напряженности звуков и интервалов мелодии, в различной интенсивности тяготений тех или иных звуков или отрезков мелодии (пентатонные мелодии без полутоновых тяготений для создания архаичного колорита, народного характера образа, выражения спокойных, просветленно-созерцательных состояний, картин природы, особо возвышенных образов). Ладовая окраска мелодии: более светлая (мажорная), более темная (минорная). Влияние ладовых соотношений на отдельные выразительные моменты мелодии (минорные темы Баха - ум.7, решительный активный характер восходящей квинты V - I для маршей и гимнов, интонация восходящей сексты V - III для лирических мелодий в музыке XIX века, малая терция I - III минорных тем, движение по звукам разложенного аккорда - фанфарный, сигнальный, героический характер; в русской народной песне (более поздней, обычно городского происхождения) интонации задержания связаны с лирической выразительностью (от чувствительных вздохов до страстных порывов.

Звуковысотная сторона. Выразительность восходящего движения (нарастание) и нисходящего (спад напряжения), низкие звуки как более массивные, тяжелые; высокие - как более легкие, воздушные.

Мелодическая линия. Виды мелодического рисунка (повторность звука, опевание, восходящее, нисходящее движение (мелодия из вершины-источника), волнообразное движение, плавное, поступенное движение и скачки; закон мелодического противовеса: скачок вверх - момент напряжения, плавное движение в обратном направлении - момент разрядки; плавное движение вверх - момент напряжения, скачок в противоположном направлении - разрядка напряжения. Мелодическая вершина. Кульминация.

Некоторые приемы мелодического развития: повторение, орнаментированное повторение, варьированное повторение, варьирование, увеличение, уменьшение, растяжение мелодических интервалов.

Значение мелодии в музыке.

*Задания для практических работ*

1.Выполнить задания из задачника «Упражнения по теории музыки»:

с.152(1), с. 153(2), с. 154(4,5), с. 155(9),с.162(17).

2.Проанализировать отражение интонаций человеческой речи в романсе А. Даргомыжского «Титулярный советник», мелодическую линию в Ноктюрне Ф. Шопена Es dur, ладогармоническую сторону «Утра» из Сюиты «Пер Гюнт» Э. Грига, способы достижения кульминации в теме любви из Вступления к опере «Пиковая дама» П. Чайковского.

**Тема 4**

**Метр и ритм**

Ритм в широком смысле - временная и акцентная сторона мелодии, гармонии и других элементов музыки, упорядоченная метром. Включает не только ритмический рисунок, но и протяженность разделов, соотношение кульминаций, ритмику чередований нарастаний и спадов, тяжелый и легкий такты.

Ритм в узком смысле - «ритмический рисунок», соотношение длительностей и акцентов соседних звуков.

Метр в узком смысле - чередование (равномерная пульсация) сильных и слабых долей, тактовая организация.

Выразительное значение ритма определяется различным восприятием сопоставления долгих и коротких звуков:

1. короткие после долгих - оживление, активизация, возбуждение, нарастание напряжения; долгие после коротких - спад, успокоение.
2. ощущение большей весомости, большей значительности долгих и большей легкости, меньшей значительности коротких. Например, в кульминациях: подход - короткие звуки, сама кульминация - долгий звук («Подснежник» П. Чайковского, вторая часть, первая фраза).

Среди ритмических рисунков выделяются: ритм суммирования 

пунктированный ритм , двойной пунктированный ритм 

(как активизация «ритма суммирования»), обращенный пунктированный ритм («ломбардский ритм», распространенный в итальянской музыке XVII - XVIII веков, в шотландской музыке Scotch snap, «венгерский ритм» (5,135), ямбичность , хореичность.

Ритмоформулы - сравнительно целостные ритмообразования, типичные для некоторых стилей и жанров: ритмоформулы европейских танцев - мазурки, полонеза, вальса, болеро, гавота, польки, тарантеллы; пятидольники в русской музыке XIX ве («Разгулялися, разливалися» из «Ивана Сусанина», «Лель таинственный» из «Руслана и Людмилы» М. Глинки, хор «Ты помилуй нас» из «Князя Игоря» А. Бородина, романс «Светик Савишна» М. Мусоргского).

Различают строгую метрику (с регулярной акцентностью) и свободную метрику (когда акцент проявляется через неровные промежутки времени). Строгая метрика характерна для танцевальных жанров, маршей, массовых песен, свойственна большей части музыкальных произведений классического искусства XVII - XIX веков. Воспринимается легко и естественно (как биение пульса, дыхание, равномерный шаг). Свободная метрика (метрическая переменность) встречается в народных песнях многих народов, в частности, в русской протяжной песне, у композиторов XX века.

В рамках строгой метрики двудольность связана с маршевостью, трехдольность с танцевальностью.

Такт - отрезок музыкального времени от одной ударной доли до другой. Такты высшего порядка - «тяжелые» и «легкие» такты.

Признаки «тяжелого» такта:

- в гармонии: вступление гармонии, ее смена, задержание звука, К 6 4, каденционная тоника;

- в фактуре: глубокий бас;

- в мелодии: мелодическая вершина (М. Глинка. Увертюра к опере «Руслан и Людмила», побочная партия, тт.1,3… - тяжелые, Л. Бетховен Соната №1.ч.II, тт.2,4 - тяжелые).

Квадратность - группировки тактов по 4, 8, 16 и т.д. (марш, танец, классическая музыка). Неквадратность - группировки тактов по 3,5,6,7 (русская, венгерская музыка, русские классики, воплощающие народные традиции, музыка лирического характера у Чайковского, Шопена).

Согласование и противоречие мотива с тактом - важнейшие понятия в анализе ритма. Согласование мотива с тактом - полное соответствие структуры мотива (его акцентов) структуре такта (Л. Бетховен. Симфония №5, главная партия I части, Вальс из «Евгения Онегина» П. Чайковского). Противоречие мотива с тактом - несовпадение мотива в целом и его элементов со структурой такта (Ариозо Мизгиря из «Снегурочки» Н. Римского-Корсакова - «иностранный акцент» как прием индивидуализации персонажа, Скерцо из Симфонии №4 Л. Бетховена - скерцозная игра мелодии и ритма, Пляски щеголих из «Весны священной» И. Стравинского - подчеркнутые акценты, танцевальные «варваризмы», «Белые ночи» П. Чайковского - рассредоточение акцентов.

Полиметрия - сочетание двух или трех метров одновременно. Для полиметрии характерно противоречие метрических акцентов голосов (Римский - Корсаков, «Сказание о Невидимом граде Китеже», Свадебный поезд: 58 24 34, Вальс Шопена As dur ор.42, Моцарт, Сцена бала из «Дон Жуана» - контрапункт трех танцев в 34 24 38).

Гемиола - внедрение двухдольности в трехдольность

34 (В. Моцарт. Менуэт из Симфонии №40, П. Чайковский «Декабрь», Вальс из «Спящей красавицы»).

*Задания для практических работ*

Анализ примеров, упомянутых в тексте.

**Тема 5**

**Фактура и фигурация**

Factura - обработка (от facio - делаю - лат.) - строение музыкальной ткани, учитывающее характер и соотношение составляющих ее голосов. Синонимы: «письмо» («Подвижной контрапункт строгого письма» С. Танеева), «склад» (полифонический, гомофонный, хоральный), «сложение, изложение» (например, оркестровое изложение), «музыкальная ткань».

Виды фактур в хронологическом порядке:

монодия,

органум (диафония),

подголосочность,

гетерофония,

имитационная полифония,

разнотемная и контрастная полифония,

гомофония,

аккордовый склад,

гомофонно-полифонический склад,

полифония пластов,

пуантилизм,

сверхмногоголосие.

Полифония пластов - частный вид многоголосия, в котором конрапунктируют многозвучные аккордовые пласты. Каждая контрапунктирующая партия мыслится как многозвучный голос. Приводит к «сверхмногоголосию» (XX в., В. Лютославский, К. Пендерецкий).

Пуантилизм (XX в.) - фактура, в основном полифоническая, как бы распыленная на звукоточки (микромотивы, быстрая смена тембров, широкие мелодические скачки. В вокальных партиях - расчленение слов на слоги, слогов на звуки. Примеры: Октет Дворников из II действия оперы «Нос» Д. Шостаковича, музыка К. Штокхаузена и П. Булеза, Л. Ноно, поздний И. Стравинский, Э. Денисов, Б. Тищенко).

Сверхмногоголосие - полифоническая фактура, включающая большее количество голосов, чем может охватить наше восприятие (от 8 - 10 до 80 голосов). При звучании 20 - 80 голосов партии теряют свою индивидуализированность, многоголосие превращается в монолитную, темброво - фактурную краску сонорного типа. Появилось в европейской музыке в начале 60-х годов одновременно у Д. Лигети («Атмосферы») и К. Пендерецкого («Трен памяти жертв Хиросимы»). В советской музыке «Живопись» для оркестра Э. Денисова, «Поэтория Р. Щедрина.

Фактурный рисунок голосов образуют фигурации и дублировки. Явление получило интенсивное развитие в инструментализме барокко и классицизма, ярко обозначилось в раннем клавирном стиле. В музыке XIX века рисунок фактуры определял уникальность, неповторимость произведения и заимствование фактурного приема было бы плагиатом. Родоначальник неповторимых фактурных рисунков - Шопен. Велики достижения в изобретении музыкально - живописных фактур Вагнера, Мусоргского, Римского - Корсакова, Скрябина, Дебюсси, Равеля, Прокофьева, Стравинского, Бартока.

Фигурация - (от figurare - придавать вид или форму, образовывать, делать - лат.) - фактурный рисунок голосов, имеющий три чистых вида (гармоническая, мелодическая, ритмическая) и многочисленные смешанные виды.

Гармоническая фигурация - движение по аккордовым звукам.

Мелодическая фигурация - неаккордовые звуки (проходящие, вспомогательные, задержания, предъемы, камбиата). Характерна повторяемость звеньев фактурного рисунка.

Ритмическая фигурация - повторение в каком-нибудь ритме (остинатные ритмические рисунки) одного звука, гармонического интервала или аккорда.

Фигурирование - специфика вариационного метода развития и вариационных форм (строгие орнаментальные или фигурационные вариации).

Местоположение фигураций.

Гармоническая фигурация в фактуре - обыгрывание гармонических голосов и баса (Ф. Шопен. Прелюдия №1, Этюд №11 (ор.25 №1) As dur. Гармоническая фигурация широко применяется в бытовой и изобразительной музыке («Садко» Н. Римского - Корсакова. Вступление к опере). В русской музыке фигурация имитирует колокольные звоны (Сцена коронации из «Бориса Годунова» М. Мусоргского, «Тема малинового звона» в «Китеже» Н. Римского - Корсакова).

Мелодическая фигурация, в основном, входит в мелодический голос (Этюды и этюдообразные прелюдии Ф. Шопена, сценическая и программная музыка русских композиторов («Полет шмеля», тема Рассказа Шехеразады Н. Римского-Корсакова, «Лиможский рынок» из «Картинок с выставки» М. Мусоргского). Фигурированная мелодия предполагает избыточность неаккордовых звуков. Орнаментированная фигура должна повторяться (Рассказ Шехеразады).

Равномерная ритмическая фигурация - часто аккомпанемент к романсам (Р. Шуман «Я не сержусь») и претворений вокальной музыки в инструментальной («Мелодия» С. Рахманинова), отдельные характерные темы («Тема лебедей» из «Садко», М. Равель «Виселица»).

Дублировки

Дублировка - удвоение мелодии каким либо интервалом или созвучием. Применяется, преимущественно, в главном голосе, но может быть и в мелодически развитых других голосах.

Синонимы - «параллелизм», «фактурное наслоение», «колористическое наслоение», «удвоение мелодии», «ленточное голосоведение», «комплексная лента», «многоголосная мелодия - комплекс», «этажные повторения».

Интервальные дублировки - часто октавные («Киарина» Р. Шумана), многооктавные (Д. Шостакович. Симфония №7, часть I главная партия). Квинтовые и квартовые - старинное двухголосие («органум») – К. Дебюсси («Затонувший собор»), Равель, Барток (Фортепианный концерт №2 - пять квинт по вертикали). Сексты (Ф. Шопен Вальс ор34 №1 As dur, Б. Барток. Менуэт). Диссонирующие интервалы - XX век (А. Скрябин 3 этюда ор.65, «Ах вы, сени, мои сени» из «Петрушки» И. Стравинского, лейтмотив Петрушки (политональность С - Fis).

Фактурные функции голосов

монодия = мелодия,

органум (диафония) - дублировка мелодии в квинту и в кварту (грегорианский хорал),

подголосочная полифония - главный голос (основной вариант мелодии) и подголосок (Andante cantabile из I квартета Чайковского),

гетерофония - два равноправных голоса, представляющих варианты друг друга (Песня донских казаков «Что на службу идти»),

имитационная полифония - proposta и risposta, «вождь» и «спутник», «тема» и «ответ». Один голос главный («тема», «вождь»), другой подчиненный («ответ», «спутник») при тематической тождественности,

контрастная (разнотемная) полифония - контрапункты либо соподчинены, либо равноправны: европейские музыкальные жанры XII - XIV веков (многоголосный органум, кондукт, мотет, баллада, гокет), раннее русское многоголосие (строчное пение),

гомофония - 1. мелодия (главный голос)

2. бас

3. гармонические голоса (побочные)

Аккордовый склад - 1. бас

2. гармонические голоса,

Гомофонно - полифонический склад - 1. главный голос

2. побочные голоса

а) контрапункт мелодизированный

б) контрапункт фигурационный

в) имитирующий голос

г) подголосок

д) гармонический звук или голос

е) органный пункт (педаль)

ж) дубрировка

з) характеристический голос или пласт (ярко индивидуальный по фактурному рисунку, часто с чертами программной изобразительности, составляющий образный контрапункт (Прелюдия №6 Ф. Шопена - «си» в верхнем голосе, «Виселица» М. Равеля - «си бемоль» - idée fixe, трагическое остинато «Шагов на снегу» К. Дебюсси, фигурации фортепиано в начале второй части 2 фортепианного концерта С. Рахманинова,

пуантилизм - одномоментные мотивы-точки, «точка против точки» (Октет дворников из 5 картины (II д.) оперы «Нос» Д. Шостаковича. 8 дворников дают разные объявления, не слушая друг друга, расчленяя с бессмысленным автоматизмом тексты на слоги (двойной восьмиголосный канон),

в сверхмногоголосии - функция отдельной партии - микрополифонический голос (имитационный, контрапунктирующий или вариантный),

в полифонии пластов - полифония тембровых пластов.

*Задания для практических работ*

Анализ дублировок: Стравинский. «Петрушка» («Ах вы, сени, мои сени»), Скрябин 3 Этюда ор 65, Дебюсси «Затонувший собор», Шуман «Киарина», Шопен Вальс ор.43 №1 As dur;

Анализ фигураций: Моцарт Соната №11 А dur,ч. I.

Определение типа фактуры и функций голосов: Бетховен. Соната №2, ч.II.

**Тема 6**

**Музыкальная тема. Мотив, фраза. Масштабно-тематические (синтаксические) структуры. Мигрирующие интонационные формулы.**

Тема - музыкальная мысль, отличающаяся достаточной оформленностью, достаточной концентрированностью, характерностью и индивидуализированностью музыкальной выразительности и обычно лежащая в основе развития (Мазель).

Тема - понятие, прежде всего, функциональное. Она есть одна из возможных форм воплощения существенной стороны музыкального образа.

Темой может быть любой элемент структуры текста, репрезентирующий (представляющий) данное сочинение и являющийся объектом развития, лежащий в основе процесса формообразования (Ручьевская).

Общие формы звучания (ОФЗ) - явление, противоположное теме, «нетема». Поэтому к ОФЗ относится всякое инертное движение, которое вне контекста не несет информации о данном произведении и репрезентирует систему и стиль, но не художественный текст.

Методы развития темы - разработочный, вариационный, полифонический.

Мотив - наименьшая тематическая (смысловая) единица, насчитывающая как правило одну сильную долю («Киарина» из «Карнавала» Р. Шумана, однодолевой мотив: Л. Бетховен Соната №3, ч. II, двухтактовый мотив: П. Чайковский, Симфония № 6, ч. II). Возможно деление мотива на субмотивы (Л. Бетховен, Соната №17, ч.I , главная партия).

Фраза - объединение нескольких мотивов, расчлененное паузами, цезурами или нерасчлененное, слитное (П. Чайковский, «Баркарола»).

По мотивному составу тема может быть одномотивной или многомотивной. Одномотивная - «Киарина» Р. Шумана, многомотивная – Д.Шостакович. Симфония №5, ч. I, главная партия, Л. Бетховен, «Аппассионата», ч. I, главная партия.

Масштабно-тематические (синтаксические) структуры - наиболее распространенные, типовые формы организации мотивов и фраз в тему, а также в простые гомофонные формы - период, простые двух и трехчастную формы.

Периодичность - точная или видоизмененная повторность, которая ведет к расчлененности, дробности построений (русская народная песня «Идет коза рогатая», М. Глинка. Романс Антониды). Часто связана с разделами, основанными на секвенцировании. Парапериодичность - периодичность типа аавв. Характерна для быстрых народных песен - хороводных, плясовых: «Во поле березка стояла», «Посею лебеду на берегу», «Ай, во поле липенька» и т.д. Группапериодичность - типа ааввсс…(частный случай - перемена в четвертый раз ааав).

Суммирование - после двух сходных мотивов идет построение, отличающееся слитностью и приблизительно равное по протяженности сумме двух предыдущих мотивов, фраз; 2 + 2 + 4 (Л. Бетховен Соната №20, Финал, а + а +аа; М. Глинка, «Вальс - фантазия», первая тема).

Дробление - расчленение слитного построения на более короткие мотивы (П. Чайковский «Подснежник», Вальс из «Детского альбома», И. Дунаевский «Веселый ветер», Новиков «Гимн демократической молодежи мира», Ж. Бизе Припев из Куплетов Тореадора). Прогрессирующее дробление: 4+2+1+1.

Дробление с замыканием - наиболее распространенная структура (Л. Бетховен. Соната №4 ч.II, Соната №1 ч.1, главная партия, Симфония №5,ч.II, тема As dur, Вступление к «Патетической» сонате, П. Чайковский. Симфония №6, ч.I, главная партия, А. Скрябин. Прелюдия а moll ор11 №2).

Прогрессирующее дробление с замыканием (К. Сен-Санс. Ария Далилы из оперы «Самсон и Далила»).

Большая сложность в анализе музыки - раскрытие ее содержания. Один из способов решения проблемы - анализ с учетом мигрирующих интонационных формул (термин М. Арановского) - устойчивых стереотипных интонаций с закрепленным значением, формирующихся в бытовой среде. Узнаваемость, понятность и доступность их в момент восприятия музыки вызывает в сознании слушателя связанные с ними представления и переживания. Возникают ассоциации с бытовой культурой и профессиональными композиторскими текстами (Dies irae как средневековый напев и как символ смерти в сочинениях Листа, Сен-Санса, Чайковского, Рахманинова, Берлиоза, «золотой ход валторн» как охотничий сигнал и как символ единения «человек - природа», идиллического ее чувствования и понимания, ритмоформулы классических кадансов - реверансов и т.д.). Так действует один из механизмов восприятия образного мира музыки, не через выражение, эмоцию, состояние, переживание, а через изображение , конкретный предметно-ассоциативный ряд.

Мигрирующие интонации жизнестойки, переходят из текста в текст, даже их эпохи в эпоху. Их можно разделить на 6 групп: 1) звуковые сигналы; 2) речь; 3) пластика в элементах музыкальной речи; 4) музыкальные инструменты; 5) бытовая музыка; 6) музыкально-риторические фигуры.

1. Звуковые сигналы: «роговые сигналы» (связь с охотой) и «фанфары» (военные действия, торжественные шествия, празднества, охотничьи турниры, рыцарские состязания - военно-героическая сфера), интонационные формулы колокольных звонов в русской музыке (праздничный перезвон, набатный, будничный звон).
2. Речь: интонации-возгласы, интонации мольбы, просьбы, жалобы, плача, имитация шепота, смеха, крика, скороговорки, утверждения, вопроса, восклицания.

3. Пластика («этикетные формулы»[[1]](#footnote-1) XVII - XVIII веков). Образные представления о галантном (манера поведения, тип чувствования) через реверанс (женский реверанс, салют и поклон кавалера, выраженные в интонации задержания (женский) и каденционной формуле баса (мужской)). Нередко в каденциях их парный диалог. Интонационный стереотип предъема - эффект торжественного, величественного звучания (каденции бытовых танцев, преимущественно медленных - менуэтов, гавотов, бурре, сицилиан, сарабанд, курант). Фигура группетто - выражение чувственности, подражание жесту поклона, трель - (мягкий поклон) - в менуэтах и сицилианах, лежащих в основе частей сонатного цикла и медленных частей сонат и симфоний Гайдна, сонат и симфоний Моцарта, медленных частей сонатных циклов Шуберта, песен - пасторалей.

4. Музыкальные инструменты: свирель (образы пастушеской идиллии и пасторали), бурдон (образы волынки и шарманки), наигрыши-имитации народных инструментов (образы ярмарки, балагана и карнавальной стихии), перебор струн (стихия романса, серенады).

5. Бытовая музыка (танцевальные жанры и песенное творчество). Ритмоформулы танцев XVI - XVIII вв: менуэт, гавот, павана, бурре, чакона, сарабанда, сицилиана (придворные), мюзет, бранль, тамбурин, лендлер, экосез, контрданс (демократическая сельская и бюргерская среда). Первые выражали идеальное, возвышенное, эстетически-изящное, вторые - реальное, земное, грубовато-простодушное. Формула романтического вальса (лирическая экспрессия). Бытовая вокальная лирика (секстовость, интонация лирической терции, «интонация певучего зачина»).

6. Музыкально-риторические фигуры: воплощение образов предметного мира (преимущественно образов движения и пространства), воплощение эмоциональных состояний человека (аффект скорби, «интонация устремления» (порыва, взлета, полета) и «мотив ожидания»).

*Задания для практических работ*

Определить тип мигрирующих интонационных формул:

В. Моцарт. Соната №12 F dur, главная партия, №17 D dur, главная партия; Л. Бетховен. Соната №4, ч.I, главная партия, №15, Скерцо, Симфония №3, ч.I, главная партия, Симфония №5, ч.I, побочная партия; Д. Скарлатти. Соната №24; Ф. Шуберт Сонаты №3,7. Скерцо; Ф. Мендельсон. Песня без слов A dur; С. Рахманинов. Прелюдия cis moll op 3, Этюд-картина Es dur ор 33, Концерт для фортепиано с оркестром №2 ч.I, Вступление, Прелюдия h moll ор 32; М. Мусоргский. «Раек», Опера «Борис Годунов», Пролог; А. Даргомыжский. «Титулярный советник»;

В. Моцарт. Менуэты; Л. Бетховен. Соната №7 ч. III, И. Бах. Менуэты; И. Гайдн. Соната №20 с moll, Финал; В. Моцарт. Соната № 8 а moll, Разработка, №17 D dur ч. III К 576, Фантазия c moll; Ф. Шопен. Мазурки ор24 №2, ор.30 № 2, 3, № 56; Э. Григ. «В норвежском духе»; П. Чайковский. «Детский альбом». «Шарманщик поет», «Времена года». «Ноябрь», Симфония №1 «Зимние грезы» ч. I.

*Задания для практических работ*

Определить мотивы, фразы, масштабно-тематические структуры в следующих произведениях:

Ф. Шопен. Вальс cis moll №7, Соната b moll, главная партия; Л. Бетховен. Соната №2 ч. II, 32 вариации, Тема; Д. Шостакович. Прелюдия cis moll, В. Моцарт. Соната №11, ч.I, Тема вариаций; А. Скрябин. Прелюдии cis moll ор.11 №10, а moll ор11 №2.

**Тема 7**

**Период. Разновидности простого периода. Сложный период.**

**Неквадратные периоды.**

Период - наименьшая из возможных гомофонная форма изложения развернутой и в то же время законченной музыкальной мысли. Состоит, как правило, из 2 предложений, возможно и три предложения (аав, авв, аа1а2). Признаки границ периода:

1. Полная совершенная каденция

2. Смена фактуры

3. Появление новой темы

4 Смена типа изложения

Виды простого периода: период повторного (вариантно-повторного, секвентно-повторного) строения, период неповторного строения.

Период повторного строения - период, у которого сходны начала предложений.

Период вариантно - повторного строения - период, в котором начало второго предложения повторяет начало первого, но с вариационными изменениями.

Период секвентно-повторного строения - период, в котором второе предложение повторяет первое, но на другой высоте.

Период неповтороного строения - период, в котором второе предложение построено на новом материале.

Повторенный период - период, дважды повторенный целиком.

Период единого строения - период, который не делится на предложения.

Период однотональный и модулирующий:

Период однотональный - период, который начинается и заканчивается в одной тональности.

Период модулирующий - период, который начинается в одной тональности, а заканчивается в другой. Доминантовое направление модуляций (в тональности III, V, реже VII ступеней). Гармонические отношения; соотношения между кадансами: в однотональных периодах: Д-Т, значительно реже S-Т, Т-Т; в модулирующих периодах: Т-Д.

Квадратные и неквадратные периоды, органическая и неорганическая неквадратность.

Квадратный период - период, число тактов в предложениях которого и в периоде в целом кратно 4 (например: 4+4, 8+8, 16+16 и т.д.).

Неквадратный период - период, в котором это качество отсутствует.

Органическая неквадратность - неквадратность, в случае которой нечетное количество тактов в предложениях (например: 5+5, 3+3). Д. Шостакович. Тема «Гой ты, царь наш - батюшка» из Симфонии №11, ч. II (6+6), М. Глинка. Песня Вани из оперы «Иван Сусанин» (7+7).

Неорганическая неквадратность - периоды с расширением и дополнением.

Период с расширением - период, в котором разрастание второго предложения происходит до полной совершенной каденции (посредством повторов мотивов и фраз, секвенцирования, гармонических средств (отклонения, модуляции, прерванная или несовершенная каденция).

Период с дополнением - период, в котором разрастание второго предложения происходит после полной совершенной каденции (посредством дополнительной каденции, выдержанной или повторяющейся тоники).

Возможно сочетание расширения и дополнения.

Сложный (двойной) период - период, в котором каждое из двух сходных мелодически предложений (с разными кадансами) могло бы выполнить функцию простого периода. В конце первого сложного предложения должна быть модуляция в D.

Протяженность периода:

Типичные размеры 8 - 16 тактов. Четырехтактные периоды в музыке с крупным тактовым размером и частой сменой гармонии (Й. Гайдн. Симфония №103 Es dur, ч.I, Ф. Шопен. Ноктюрн Es dur, Прелюдия c moll). Периоды с большим количеством тактов (А. Скрябин. Прелюдия a moll op 11 №2, Ф. Шопен. Скерцо h moll), использование в вальсовой музыке (Ф. Шопен. Вальс №7 cis moll, П. Чайковский. Вальс из балета «Спящая красавица»).

Применение периода:

1. Часть более крупной формы.
2. Самостоятельная форма произведения.

*Задания для практических работ*

Шопен. Прелюдии 1-4, 6, 7, 9, 14, 16, Скрябин. Прелюдии ор 11 № 2, 4, 5, 8, 9, 11, 13. 14, Чайковский. «Времена года» № 1, 2, 3, 4, 8, 9, 12, 11, Бетховен. Соната № 5 ч. 1, 2, № 7 ч.2, 3, № 1 ч. 3, 4, Моцарт. «Турецкое рондо», Рахманинов. Прелюдии ор. 3 cis moll , ор. 23 g moll, D dur, d moll, op 32 h moll, Шуман. «Киарина».

**Тема 8**

**Простые формы. Простая двухчастная форма.**

**Простая трехчастная форма.**

Формы из двух и трех частей, где первая излагается в форме периода, а последующие в формах, не сложнее периода. Отличие от периода - наличие развивающей части. Редкость введения контрастного материала. Широкие возможности простых форм, их совершенство, лаконичность и развитость.

8.1. Простая двухчастная форма.

Форма, в которой первая часть - период, вторая - не сложнее периода. Применение: песни, танцы, вокальные и инструментальные произведения, части более крупных форм. Зависимость от бытовых жанров: небольшие размеры, четкость, квадратность

Репризная и безрепризная разновидности.

Относительная простота начального периода.

Двухчастная репризная форма, строение второй части: развитие темы первой части (развивающая середина) или введение новых мотивов (контрастная середина) и повтор одного из предложений первой части (чаще второго). Активность в точке золотого сечения (середина). Средства серединного типа изложения: тонально-гармоническая неустойчивость, дробление, секвенцирование. Общая схема формы: аа1 I ва2I

Двухчастная безрепризная форма. Контрастная (со второй частью на новом материале - чаще в вокальных жанрах) и развивающая (со второй частью, развивающей материал первой).

Повторение частей простой двухчастной формы, вступление и заключение в пьесах, написанных в простой двухчастной форме.

*Задания для практических работ*

Моцарт. Симфония № 40. Финал. Г.п., Соната № 6 (ч.3-тема вариаций), № 10 (ч.3), Бетховен. Соната № 2 (ч. 2, 4), № 10 (ч. 2 ), № 23 (ч. 2 ), № 15 (ч. 3. Трио), №25 (Финал. Рефрен), Мендельсон. Песня без слов № 12, Чайковский. «Май», «Я ли в поле да не травушка была», Аренский. «Незабудка», Рахманинов. Ноктюрнор. 10, Музыкальный момент Des dur, Прелюдия D dur op. 23, Даргомыжский. «Титулярный советник», «Юноша и дева», Дебюсси. «Девушка с волосами цвета льна», Шуман. «Альбом для юношества», № 17, Бетховен. Вариации на тему Марша Дресслера.

8.2. Простая трехчастная форма.

Репризная форма из трех частей (ава), где первая часть представляет собой период, а две другие - не сложнее периода. Широкое распространение. Применение: самостоятельные пьесы, номера в операх и балетах, часть цикла, разделы более сложной формы. Различная протяженность - от миниатюры до симфонического произведения или части цикла. Разновидности: развивающая (однотемная, с серединой развивающего типа) и контрастная (двухтемная, с серединой на новом материале). Преобладание первого типа.

1 часть - изложение темы. Любая разновидность периода.

Развивающая вторая часть. Использование материала основной темы. Серединное изложение: гармоническая неустойчивость; модулирование, избегание главной тональности и тоники, опора на неустойчивые функции,

большое значение секвентности, отсутствие устойчивых структур, дробление, элементы полифонического развития.

Контрастная вторая часть. Устойчивое начало, неустойчивое окончание. Частичная или значительная экспозиционность или серединный тип изложения, благодаря тонально-гармонической неустойчивости. Отсутствие определенного типа структуры; возможны случаи: форма, приближающаяся к периоду, предложение с развитием и предыкт.

Окончание середин обоих видов: на D основной тональности, на Т побочной тональности. Наличие D-предыктов перед репризой, связок к репризе.

Третья часть - реприза. Итог развития, полное проведение периода первой части, разрешение неустойчивости середины, утверждение главной тональности. Виды реприз: точная, фактурно-варьированная, динамизированная, синтетическая.

Расширения и дополнения, применение S-тональностей. Простая трехчастная форма с тональной, а не тематической репризой (авс - тематизм, ава - тональность). Вступление и заключение, их небольшие размеры. В случаях значительного развития - кода. Возможны повторения частей авава (аIваI) - трех-пятичастная форма и ава1в1а2- двойная трехчастная форма.

*Задания для практических работ*

Бетховен. Сонаты № 2 (ч. 3), № 6 (ч. 2), № 7 (ч. 3), № 1 (ч. 3), № 3 (Скерцо), № 10 (ч. 2), № 12 (ч.1), Моцарт. Соната № 5 (Менуэт), Мендельсон. «Песни без слов» № 1, № 10, № 21, № 27, № 30, Шопен. Прелюдия Des-dur, Ноктюрн Es dur, Мазурка ор. 67 № 2, ор 33 № 3, ор33 № 2, Шуберт. Музыкальный момент cis moll ор 94 № 4. 1 ч., Скрябин. Прелюдия ор 13 № 1, Эшпай. Сонатина d moll 2 ч. («Произведения крупной формы для фортепиано 7 класс. Вып.1, 1991), Глинка. «Ночной зефир», Рахманинов. «Музыкальный момент» h moll, Шуман. «Альбом для юношества» № 6, 15, Шопен. Ноктюрн Es dur, Моцарт. Соната № 15 (2 ч.), Мендельсон. «Песни без слов» № 14, Лист. «Грезы любви»

**Тема 9.**

**Сложные формы.**

**Сложная трехчастная форма. Сложная двухчастная форма.**

9.1. Сложная трехчастная форма.

Форма, в которой первая часть представляет собой простую 2-х или 3-х частную форму, а остальные не имеют более сложных структур. Тематический контраст - важнейший признак формы. Применение сложной 3-х частной формы: медленные и быстрые средние части сонат и симфоний, танцы, марши, отдельные пьесы, оперные номера. История возникновения формы: трехчастная последовательность танцев в старинной сюите, ария da capo. 1 часть сложной трехчастной формы - простая 2-х или 3-х частная форма, чаще однотемная, немодулирующая, с полной совершенной каденцией.

2 часть - двух видов: трио или эпизод. Область применения трио: быстрые средние части сонат и симфоний, марши, вальсы, мазурки, скерцо. Область применения эпизода: медленные средние части сонат и симфоний, отдельные пьесы. Постепенное стирание граней между трио и эпизодом в мазурках Шопена, симфониях Чайковского, сонатах Прокофьева. Признаки трио: определенность структуры (простая 2-х и 3-х частная форма, реже период), тематический контраст к первой части (у романтиков - драматургический), тональность главная, одноименная, VI и VI низкой ступени, IV ступени, гармоническая замкнутость, возможна модулирующая связка к репризе.

Признаки эпизода: новая тема, серединный тип изложения, свободно по структуре (отсутствие определенной структуры, свободное построение).

3 часть - реприза. Утверждение главной мысли. Виды реприз: da capo (в классических менуэтах, скерцо), фактурно-варьированная, сокращенная, динамизированная.

Кода. Обычное отсутствие в классических менуэтах и скерцо. Более типична для медленных частей или отдельных пьес. Тематизм: на материале 2 части или синтетическая.

*Задания для практических работ*

Бетховен. Соната № 7 ч.3, № 4 ч.2, № 16 ч.2, скрипичная Соната № 5, 10 (скерцо), № 2 ч.2, № 10 ч.2 (для 0501.02), Шуберт. Аллегретто («Хрестоматия для фортепиано. 5 класс. Вып. 2), Музыкальные моменты C dur, cis moll, Экспромт As dur ор. 142 № 2 Es dur , Мендельсон. Скрипичный концерт ч.2 (для 0501.02), Шопен. Экспромт № 11 As dur, Мазурки ор. 6 № 1, ор 17. № 1, Вальс ор 69. № 1, Ноктюрны f moll, b moll, c moll, cis moll, Чайковский. «Февраль», «Июнь», «Декабрь», Рахманинов. Прелюдия d moll ор. 23, Элегия ор. 3, Романс ор. 10, Чайковский. Ноктюрн ор. 19 № 4, Шуберт. Музыкальный момент Ор. 94 № 3 (f moll), Экспромт Ges dur ор 90, Шопен. Мазурка ор. 27, ор.41, Прелюдия Des dur.

9.2. Сложная двухчастная форма.

Безрепризная форма, одна из частей которой представляет собой простую 2-х или 3-х частную форму, а другая не имеет более сложных структур. Значительно меньшая распространенность по сравнению со сложной 3-х частной формой. Применение - преимущественно музыка с текстом (оперные номера, романсы), в инструментальной музыке (фантазии). Связь с непрерывностью действия в опере и сквозным развитием в романсах. Два варианта формы: 1 часть - самостоятельная форма, 2 часть свободна и наоборот (Ариозо Лизы из оперы «Пиковая дама» П. Чайковского, В. Моцарт. Фантазия d moll).

**Тема 10.**

**Промежуточные формы. Концентрическая форма.**

10.1. Промежуточные формы.

Понятие промежуточных форм как один из методов теоретического определения индивидуальных или сравнительно индивидуальных форм. Промежуточные формы - формы, обнаруживающие черты каких либо двух форм, но представленные не в полной мере. Одна из наиболее характерных форм - промежуточная между простой и сложной трехчастной: крайние части - период (как в простой форме, средняя - двух или трехчастная форма (как в сложной). Примеры: Ф. Шуберт. Музыкальный момент f moll, М. Мусоргский. «Картинки с выставки». «Балет невылупившихся птенцов», Ф. Шопен. Ноктюрн b moll № 1.

10.2. Концентрическая форма.

Форма типа АВАВА или АВСDСВА. Отличительные черты: многотемность, однако - структурная четкость. Различия понятий концентричности как принципа (А/ВСВ/А - промежуточная между простой и сложной 3-х частной: г.п., п.п., разработка, п.п., г.п. - сонатная форма с зеркальной репризой) и собственно концентрической формы с относительной равнозначностью всех ее разделов (АВСВА - Ф. Шуберт «Приют»). Связь с эффектом приближения-удаления (Н. Римский-Корсаков. Ария Лебедь-птицы из оперы «Сказка о царе Салтане» АВСDСВА).

Принцип концентричности: Р. Вагнер. Увертюра к опере «Тангейзер», вступление к опере «Лоэнгрин», К. Дебюсси. Прелюдия «Затонувший собор».

*Задания для практических работ*

М. Мусоргский. Картинки с выставки. «Балет невылупившихся птенцов», Ф. Шопен. Ноктюрн b moll № 1, К. Дебюсси. «Затонувший собор».

Тема 11.

Рондо и его исторические разновидности

(Старинное рондо, рондо венских классиков, свободное рондо).

Рондо как жанр и как форма. Рондо как жанр - подвижная пьеса жизнерадостного характера, с песенно-танцевальной главной темой (рефреном). Рондо как форма - форма, в которой одна и та же тема проводится не менее 3-х раз, а между ее проведениями помещаются части иного содержание, часто каждый раз новые (АВАСAD…А).

Происхождение - народная песня с припевом, танцевальные жанры (rondeau-круг). Основная черта - бесконфликтность высказывания основной идеи; тональная закономерность - проведение рефрена в основной тональности, эпизодов - в подчиненной. Возможны связки и кода. Вступления нехарактерны.

11.1. Старинное рондо.

Рондо французских клавесинистов. Рондо И.С. Баха. Рондо французских клавесинистов: программно-изобразительный характер (портретная зарисовка, жанровая картинка). Многотемность: от 5 до 15-17 частей (наиболее типично 7). Простота строения рефрена (период) и эпизодов (не сложнее периода). Неконтрастность рефрена и эпизодов (в хороводной песне в куплете менялись только слова). Относительная динамика развития от первого эпизода к последнему (убыстрение движения, введение в последний эпизод довольно подвижных форм движения). Тональный план - эпизоды в основной тональности или доминантовой. Сочетание простейшей песенной основы с изысканностью стиля рококо. Господствует мелодическое начало, гомофонная фактура, четкие членения.

Рондо И.С. Баха: многочастность. Эпизоды мало контрастируют друг другу (построены на общих формах движения). Контраст между рефреном и всей совокупностью эпизодов. Рефрен более индивидуализирован (у ансамбля), эпизоды на общих формах звучания (у солиста). Пример: Финал концерта для скрипки E dur.

*Задания для практических работ*

Ф. Куперен. «Любимая», «Жнецы», Л. Дакен. «Кукушка», И.С. Бах. Гавот из Партиты E dur для скрипки соло (Скрипичный концерт E dur ч.3).

11.2. Рондо венских классиков (классическое рондо).

Упорядочение всех параметров формы рондо, насыщение новым содержанием, соответствующим новой классицистской эстетике. Стремление к сквозному развитию и преодолению разобщенности формы, следовательно, эпизоды становятся крупнее, а их количество уменьшается. Классическое рондо пятичастно АВАСА или RARBR. Применение: финалы, реже другие части цикла (Л. Бетховен. Соната № 13. ч.1), редко медленные части цикла (Л. Бетховен. Соната № 8 ч. 2 , в. Моцарт. Соната № 18 B dur. Adagio), иногда самостоятельные сочинения (Л. Бетховен. «Рондо о потерянном гроше»), изредка части крупного цикла (В. Моцарт. «Свадьба Фигаро» Ария Фигаро № 9).

Рефрен R - простая 2-х или 3-х частная форма, реже период (В. Моцарт. Соната D dur № 6 K-V 284. ч.2). Тематизм - бытовая танцевальность и песенность, тяготение к квадратности, усиленной четкими кадансами, подчеркнуто гомофонная фактура, непрерывность ритмической пульсации. Тональность - основная. В последующих проведениях может сокращаться (В. Моцарт. Скрипичная соната № 10. К.V. 378, ч.3) или варьироваться (Й. Гайдн. Соната № 9 D dur ч.3, Л. Бетховен. Соната № 25.ч.3).

Эпизоды. Различаются между собой.

Первый эпизод - часть разработочного характера (на материале R). Незамкнутое построение или ряд построений. Иногда простая 2-х или 3-х частная форма. Тональность - D.

Второй эпизод - более развит, вносит контраст, подобный контрасту трио в сложной трехчастной форме. Структурно оформлен, обособлен. Вводится без связок. Тональности: одноименная, S, или параллельная.

Усиление взаимодействия частей за счет введения связующих разделов, особенно от эпизодов к рефрену и коды, синтезирующей материал рефрена и эпизодов.

Связки: одноголосная мелодическая линия, короткая модуляция из нескольких аккордов или значительный предыктовый раздел (на интонациях эпизода или рефрена; «ложный рефрен» - рефрен не в основной тональности).

Первая связка (небольшая) от первого R к первому эпизоду.

Вторая - от первого эпизода ко второму R.

Третья (самая крупная, «ложный рефрен») - от второго эпизода третьему R .

Возможна четвертая связка - к Коде.

Кода: часто вырастает из последнего проведения рефрена, переосмысления материал (Л. Бетховен. Соната № 10. ч.3), синтезирование (В. Моцарт. Рондо a moll). Сложность строения большой коды: вступительный, развивающий, устойчивый завершающий разделы коды (Л. Бетховен. Соната № 21, Финал).

*Задания для практических работ*

В. Моцарт. Соната № 18 F dur. K.V. 533 ч.2

Л. Бетховен. Соната № 21. ч.3, № 25.ч.3, № 8 ч.2, № 13 ч.1, № 10 ч.3, Рондо C dur («Произведения крупной формы» 7 кл. Вып. 1 Хрестоматия.)

Й. Гайдн. Соната № 9 D dur ч.3

Ф. Шопен. Мазурки В (ор 7 № 1), fis (ор 6 № 1), Аs (ор 7 № 4)

* 1. Послеклассическое, свободное рондо. (Послебетховенское рондо. Рондо романтиков). Рондальные формы.

Продолжение развития тенденций, заложенных в эпоху классицизма. Индивидуализация форм, яркость и неповторимость содержания - влияние новой романтической эстетики.

2 тенденции:

1. Центробежная - усиление роли эпизодов и уменьшение роли рефрена; значительная внутренняя расчлененность формы, обилие тем-образов. Стремление к сюите (М. Глинка «Вальс-фантазия», М. Мусоргский «Картинки с выставки», Р. Шуман «Венский карнавал»). Уменьшение роли рефрена: проведение его не в основной тональности, сокращение, пропуск рефрена (два эпизода подряд – М. Глинка «Вальс-фантазия», С. Прокофьев «Джульетта-девочка»).
2. Центростремительная - увеличение роли рефрена и уменьшение роли эпизодов; связность и монолитность формы, ярко выраженная динамика сквозного развития. Появление двойной трехчастной формы АВА1В1А2 (Ф. Шопен. Соната для фортепиано № 3. Финал).

Рондальные формы: 1) трех-пятичастная АВАВА (М. Глинка «Попутная песня», «Марш Черномора»), 2) двойная трехчастная АВА1ВА2 (Ф. Шопен. Ноктюрн Des dur), 3) трехчастная с двумя трио АВАСА (Ф. Мендельсон. «Свадебный марш» - обособленные части, отсутствие непрерывного развития, свойственной рондо), 4) трехчастная с припевом АRВRАR (трехчастная с добавочным рефреном, простая или сложная (Ф. Шопен. Вальс № 7 cis moll (простая), В. Моцарт. Фортепианная соната № 11 Rondo alla turca), 5) четное рондо ВАСАDА (Ф. Шопен. Мазурка № 19 h moll, fis moll ор 30 № 2, Л. Бетховен. 6 Экосезов).

*Задания для практических работ*

Даргомыжский. «Свадьба», Глинка. Рондо Фарлафа, «Вальс-фантазия», Прокофьев. «Ромео и Джульетта» («Менуэт», «Гавот», «Джульетта-девочка»), Бородин. «Спящая княжна», Глинка. «Марш Черномора», Мендельсон. «Свадебный марш», Шопен. Вальс a moll ор 34, Шопен. Ноктюрн G dur.

**Тема 12**

**Вариационная форма. Вариации на выдержанный бас. Строгие орнаментальные вариации. Свободные вариации. Вариации на выдержанную мелодию. Неоднотемные вариации.**

Варьирование (вариационный метод развития) - видоизмененный повтор одной и той же музыкальной мысли. Вариационная форма - форма, состоящая из изложения темы и ряда ее повторений в измененном виде.

Возможно введение вступления и коды. Число вариаций: от 2-3 до нескольких десятков (Л. Бетховен. Соната № 23 ч.2 - 4 вариации, И. Брамс. Вариации на тему Генделя - 25 вариаций).

Тема. Pазмеры - от 4 тактов до простой 3-х частной формы. Может быть заимствована (из народной музыки, из произведений другого композитора), оригинальна (сочинена самим автором).

Возможность рассмотрения вариационного цикла как жанра.

Применение вариационной формы: отдельное произведение, часть циклического произведения (симфонии, концерта, квартета, сонаты и т.д.), номер в опере, оперная сцена (Э. Григ. Баллада, Р. Штраус «Дон Кихот», С. Рахманинов. Рапсодия на тему Паганини, Л. Бетховен. Соната № 10 ч.2, Й. Гайдн. Соната № 12 G dur, финал, Г. Перселл. Ария Дидоны из оперы «Дидона и Эней», А. Бородин. Хор поселян из оперы «Князь Игорь», С. Рахманинов. Концерт для фортепиано с оркестром № 3,ч.2, 3).

Разновидности вариационной формы: старинные вариации (basso ostinato), классические вариации (строгие орнаментальные), свободные вариации (жанрово-характерные), вариации на выдержанную мелодию, неоднотемные вариации.

12.1. Вариации на выдержанный бас (basso ostinato).

Распространение в XVII -XVIII вв., XX в. (Перселл, Бах, Гендель, Шостакович, Щедрин, Бриттен, Веберн, Берг, Хиндемит). XVII в.- начало XVIII в. - отражение существеннейших сторон стиля барокко - возвышенность содержания, воплощенная грандиозностью форм. Насыщенная экспрессия, доходящая до трагизма (И.С Бах. Crucifixus из Мессы h moll, Г. Перселл. Ария Дидоны из оперы «Дидона и Эней»). Применение в старинных танцевальных жанрах - чаконе и пассакалии.

Тема (4-8 т.). Типична хроматическая тема, нисходящая от I к V ступеням, возвращающаяся скачком в тонику (И.С. Бах Crucifixus из Мессы си-минор, Г. Перселл Ария Дидоны из оп. «Дидона и Эней», И.С. Бах. Пассакалия c moll для органа), минорная, квадратная, основанная на ямбических мотивах (в условиях трехдольности и синкоп, символизирующих замедленный неравномерный шаг, поникающий жест. Два варианта изложения темы: одноголосно (И. С. Бах. Пассакалия c moll), с гармонизацией (Crucifixus И. С. Баха).

Варьирование: полифоническое, фигурационно-полифоническое; затрудненность гармонического варьирования из-за неизменности баса.

*Задания для практических работ*

А. Корелли. «Фолья», Витали. «Чакона», И.С. Бах. Месса h moll. Хор Crucifixus, Чакона d moll, Г.Ф. Гендель. Клавирная сюита g moll. Пассакалия, Д. Шостакович. Прелюдия gis moll, Симфония № 8 ч.4, Щедрин. Basso ostinato из «Полифонической тетради»

12.2. Классические (строгие орнаментальные вариации)

Качественно новый этап в развитии этой формы (воздействие мировоззрения, эстетики эпохи Просвещения, гомофонно-гармонический стиль, пришедший на смену полифонии). Преемственность со старинными вариациями - неизменность структуры темы.

Тема: Достаточно яркая, но исключающая резко индивидуализированные, характерные обороты. Хорально-песенный склад, средний регистр, умеренный темп, простая фактура. По структуре - простая 2-х частная форма, период, реже простая 3-х частная форма.

Варьирование - фактурно-орнаментальное, с сохранением опорных точек мелодии. Сохранение общего скрепляющего комплекса: структуры, тональности (возможна единичная смена лада, с последующим возвращением), гармонической основы, опорных точек мелодии. Сохранение структуры - главный отличительный признак строгих вариаций.

Возможен контраст в последовании вариаций:

ладовый: одна из вариаций в одноименном мажоре или миноре (Л. Бетховен. Соната №12, ч.1, As dur - одна из вариаций as moll, В. Моцарт. Соната № 11, ч.1, A dur - одна из вариаций a moll);

темповый: изменение темпа перед финальной вариацией (Adagio в окружении быстрых мажорных вариаций – В. Моцарт. Соната № 11 A dur , ч.1).

Возможность код с расширениями и дополнениями.

Принципы группировки вариаций с целью преодоления дробности формы: «диминуация» (накопление движения введением более мелких длительностей в последующей вариации по сравнению с предыдущей (Л. Бетховен. Соната № 23, ч.2), вариация и вариация на нее (Л. Бетховен. 32 вариации с moll: 1-3, 7, 8, 10, 11), сходство вариаций на расстоянии, мотивные, фактурные связи (В. Моцарт. Соната № 11 A dur, ч.1), трехчастное объединение (Л. Бетховен. Соната № 12, ч.1, 32 вариации c moll), вариация в значении репризы (Л. Бетховен. Соната № 23, ч.2).

*Задания для практических работ*

Гайдн. Соната № 12, G dur, чч.1,3, Моцарт. Соната № 6 D dur ч.3.KV. 284, A dur №11 , ч.1, Бетховен. Соната № 12, ч.1, № 23, ч.2, № 30 ч.3; Сборники вариаций (2 тома) - вариации на выбор, Бетховен. Скрипичные сонаты № 9, ч.1, № 10, ч.4

12.3. Свободные (жанрово-характерные) вариации.

Возникновение - эпоха романтизма, распространение - XIX - XX вв. Свободное варьирование заключается в вольном обращении со структурой темы (главный отличительный признак свободных вариаций).

Свободная вариация - относительно самостоятельная пьеса, интонационно связанная с темой, а не видоизмененное воспроизведение темы как целого (минимальные связи с темой; тема - повод для создания разнохарактерных пьес-вариаций (Р. Шуман. «Карнавал»).

Основные черты свободных (жанрово-характерных) вариаций:

- несовпадение структуры темы и структуры вариаций (в некоторых случаях свободными считаются вариации даже с совпадающей структурой, при условии последовательного воплощения принципа характерности: С. Рахманинов. «Вариации на тему Корелли», И. Брамс. «Вариации на тему Генделя»,

- свобода тональных планов,

- интенсивность гармонических изменений,

- разнообразие фактуры – С. Рахманинов. «Рапсодия на тему Паганини»

- обращение к полифоническому изложению (Р. Шуман. Симфонические этюды. Этюд 8 - двухголосная фугированная форма.

Характерные вариации - характерность (неповторимость) облика каждой вариации; жанровые вариации - проявление признаков разных жанров (ноктюрна, марша, колыбельной, хорала и т.д. (Ф. Лист. «Мазепа», Э. Григ. «Баллада», С. Рахманинов. «Рапсодия на тему Паганини», «Вариации на тему Корелли»). Два романтических устремления формы:

- характерность, контрастная сопоставимость могут привести к сюитной цикличности (сюитно-вариационные циклы Р. Шумана - «Карнавал», «Бабочки», Ф. Листа - «Пляски смерти»);

- выход в стихию разнаботочности, симфонизация формы, стихия драматической, порой конфликтной событийности («Симфонические этюды» Р. Шумана, «Рапсодия на тему Паганини» С. Рахманинова). Отсюда три решения формы в ходе ее развития: вариации - сюита, строгие вариации с чрезвычайным усилением повествовательности и контрастов, собственно свободные симфонизированные вариации, преодолевающие мерную цикличность и устремленные к слитной форме.

12.4. Вариации на выдержанную мелодию (soprano ostinato)

Представляют собой варьированное сопровождение неизменной мелодии.

Тема – песенная мелодия.

Варьирование: тонально-гармоническое (М. Глинка. «Руслан и Людмила»: Персидский хор, Баллада Финна), полифоническое (Н. Римский-Корсаков. «Садко»: Первая песня Веденецкого гостя), оркестровое (М. Равель. Болеро, Д. Шостакович. 7 симфония,1 часть, Эпизод нашествия), фактурное со звукоизобразительными эффектами (М. Мусоргский. Песня Варлаама из оперы «Борис Годунов», песня Марфы из оперы «Хованщина»).

12.5. Неоднотемные вариации.

Двойные (на 2 темы) и тройные (на 3 темы) вариации.

Два типа двойных вариаций: с совместным экспонированием тем - изложение двух тем друг за другом, затем вариации на них (Л. Бетховен. Симфония № 5, ч.2 , Й. Гайдн. Симфония № 103 ч. 3), с раздельным экспонированием тем - первая тема с вариациями, затем вторая тема с вариациями («Камаринская» Глинки). Тройные вариации (М. Балакирев. Увертюра на темы трех русских песен).

*Задания для практических работ*

Э. Григ. Баллада, С. Рахманинов. «Вариации на тему Корелли», Л. Бетховен. Симфония № 5 ч.3, С. Прокофьев. Концерт № 3 ч.3, С. Рахманинов. «Рапсодия на тему Паганини», Концерт № 3, ч.2, Р. Шуман. Симфонические этюды.

Тема 13

Сонатная форма.

Наиболее сложная и богатая по выразительным возможностям:

* воплощение процесса развития, качественное изменение образов;
* отражение в особенностях формы общих законов мышления;
* широта образного диапазона.

Классические образцы созданы венскими симфонистами; XIX - XX в. - эволюция формы. Модификации в современной музыке.

Универсальное применение форма нашла, главным образом, в инструментальной музыке. Реже используется в вокальной сольной, очень редко в ансамблевой и хоровой.

Сонатная форма - форма, в первом (экспозиционном) изложении основанная на тональном контрасте двух основных тем, который после разработки снимается в репризе благодаря перенесению второй темы в основную тональность или большему ее приближению к основной тональности.

Соната - циклическое или одночастное самостоятельное произведение.

Сонатное allegro - термин, применимый преимущественно к быстрым первым частям и финалам циклов.

Сонатность - наличие черт сонатной формы.

Партия - основная составная часть разделов сонатной формы (например, экспозиции)

Тема - экспонированный индивидуализированный материал, основание развиваемого образа.

Партия может основываться на нескольких темах (1-я и 2-я темы побочной партии).

3 основных раздела сонатной формы:

1. экспозиция
2. разработка
3. реприза

Начиная с Бетховена:

1. развитая кода.

13.1 Вступление

Во многих произведениях отсутствует (сонаты Моцарта, камерные сочинения).

Вносит темповый контраст к главной партии.

Типы вступлений:

1. контрастно-оттеняющее. Назначение - контрастное оттенение появления гл.п. (Й. Гайдн. Лондонские симфонии),
2. подготавливающее - формирование черт сонатного allegro (тематизма, характера движения, иногда тональности (П. Чайковский. Симфония № 6, 1 часть),
3. вступление, содержащее лейтмотив (П. Чайковский. Симфония № 4, А. Скрябин. Симфония № 3, Ф. Лист. Соната h moll).

Возможно сочетание разных типов (Л. Бетховен. 8 соната)

Экспозиция

9.1 Экспозиция - модулирующий первый раздел сонатной формы, содержащий изложение основных партий: главной (с примыкающей к ней связующей) и побочной (с примыкающей к ней заключительной). В большинстве сонатных форм второй половины XVIII - начала XIX в. экспозиция повторяется (исключение - увертюры, Л. Бетховен. Соната № 23). В более поздних образцах - отказ от повторения экспозиции с целью создания непрерывности развития.

Главная партия.

Главная партия (однотемная) - построение, выражающее главную музыкальную мысль. У венских классиков - концентрированность содержания и сжатость изложения. Дает импульс к дальнейшему развитию.

Характерные черты: действенный характер, инструментальная мотивная чеканность.

Выявление основной тональности (главная партия не модулирует).

XIX - XX вв. - пространные главные партии. Используются напевные лирические темы (Шуберт, Брамс, Глазунов).

Главные партии по тематизму:

а) однородные, развивающие один или несколько неконтрастных мотивов (В. Моцарт. Симфония № 40,ч.1 , Ф. Шопен. Соната b moll ,ч.1, П. Чайковский. Симфония № 4,ч.1)

б) контрастные, основанные на двух (В. Моцарт. Соната № 14 c moll, ч.1, А. Бородин. Симфония № 2,ч.1) или трех мотивах или мотивных группах (Л. Бетховен. Сонаты № 17, 23).

Главные партии по степени замкнутости:

а) замкнутые каденцией на тонике (В. Моцарт. Соната № 12, ч.1);

б) разомкнутые, завершающиеся D (В. Моцарт. Симфония № 40, ч.1, Л. Бетховен. Соната № 18).

Главные партии по структуре:

а) период

б) предложение (в тех случаях, когда связующая партия начинается подобно второму предложению – Л. Бетховен. Соната № 1, ч.1, В. Моцарт. Симфония № 40, ч.1)

XIX - XX вв. - простые формы: трехчастная (П. Чайковский. Симфония № 4, ч.1), реже трехчастная (М. Глинка. Увертюра к опере «Руслан и Людмила»).

Связующая партия.

Тональный и тематический переход от главной к побочной партии.

Характерны слитность, отсутствие периодов, предложений.

Три логических этапа в развитии связующей партии:

1. продолжение главной партии,
2. переход,
3. подготовка побочной партии.

По тематизму:

1. 1. материал главной партии,
2. 2. его переработка,
3. 3. формирование интонаций побочной партии. (Л. Бетховен. Соната № 1, ч.1)

Возможно введение новой темы («промежуточная тема». В. Моцарт. Соната № 14).

По тональному плану:

1. основная тональность,
2. модуляция,
3. предыкт на D к тональности побочной партии.

Первая кульминация формы. Протяженные связующие партии в произведениях драматического характера (П. Чайковский. Симфония № 6, ч.1), небольшие или вовсе отсутствуют при интенсивно развивающейся главной партии.

Побочная партия.

Содержит образный, тональный, тематический, структурный контраст к главной партии. Более певучая тема с менее активным движением.

По тематизму побочные партии:

1. излагают новую тему,
2. мотивно связаны с темой главной партии (производный контраст: Л. Бетховен. Сонаты № 5, 23, Ф. Лист. Соната h moll).

Случаи однотемной сонаты: В. Моцарт. Соната № 18 B dur.

1. две или три темы, как результат проявления свободы и образной сложности (П. Чайковский. Симфония № 4,ч. 2 , В. Моцарт. Соната № 12, Л. Бетховен. Соната № 7, ч. 3).

#### По тональному плану:

1. D для мажорных и минорных произведений.
2. III для минорных
3. иные соотношения (Л. Бетховен. Соната № 21 С - Е, Ф. Шуберт. Симфония «Неоконченная» h - G , М. Глинка. Увертюра к опере «Руслан и Людмила» D - F и т.д.).

Возможно постепенное оформление тональности побочной партии.

#### По структуре:

Более свободное, чем главная партия, построение. Раздел, допускающий лирические отступления, моменты импровизации, многократные расширения.

1. период с расширением, отодвиганием каданса.
2. XIX - XX вв. - трехчастная (П. Чайковский. Симфония № 6)

двухчастная (С. Рахманинов. Концерт № 2)

тема с вариациями (Ф. Шуберт. Соната c moll)

фуга (Н. Мясковский. Квартет № 13, ч.1)

Сдвиг (прорыв) - момент свободного развития, присущий только сонате. Резкий поворот в побочной партии, возвращение интонаций главной партии (Л. Бетховен. Соната № 2 , В. Моцарт. Симфония № 40), иногда связующей партии. Момент драматизации формы.

Заключительная партия.

Раздел завершающего характера.

Характерно заключительное изложение, прекращение тематического развития.

Строение:

- серия дополнений, отсутствие структур типа периода.

Тематизм:

1) синтез главной (мотивы, характер движения) и побочной (тональность, иногда тематический материал),

2) на материале связующей

3) введение новой темы (Й. Гайдн. Симфония № 103).

Утверждение тональности побочной партии.

*Задания для практических работ*

Анализ экспозиций.

Моцарт. Сонаты № 8, 12, 6, Гайдн. Сонаты D dur, e moll, Es dur, c moll, Бетховен. Сонаты 1 - 6, 10, 23, 17, 21, Шуберт. Сонаты a moll, A dur, Лист. Соната h moll, Шостакович. Симфония № 5, ч.1, Чайковский. Симфония № 6, ч.1, Рахманинов. Концерт № 2, ч.1.

13.2 Разработка

Раздел, посвященный развитию тем. Здесь происходит образная трансформация. В зависимости от замысла:

а) углубление контраста тем,

б) смысловое и мотивное сближение.

Темы используются в измененном, расчлененном виде (преимущественно, активная, легко членящаяся главная партия, кантиленные побочные меньше изменяются).

Тематизм:

Заданный порядок тем отсутствует.

Возможные следующие тематические планы разработок:

1. повторение плана экспозиции, «разработанная экспозиция» (Л. Бетховен. Сонаты № 14, № 23, ч.1),
2. материал главной партии - первая половина

материал побочной партии - вторая половина (Ф. Шопен. Соната h moll)

1. только тема главной партии (В. Моцарт. Симфония № 40, ч.1)

Общее правило: разработка начинается с воспроизведения начала или конца экспозиции (с главной партии или вступления).

Приемы развития:

- дробление,

- секвенцирование

- полифонические приемы: вертикальные и горизонтальные перестановки, преобразования тем (уменьшение, увеличение – А. Скрябин. Симфония № 3, ч. 1, главная партия, С. Рахманинов. Концерт № 2, ч.1, т.9), контрапункт тем (Ф. Шопен. Соната № 2 b moll), канонические секвенции (В. Моцарт. Симфония № 40, ч.4), фугато (П. Чайковский. Симфония № 6, 1 ч., С. Танеев. Симфония c moll), фуга (С. Рахманинов. Симфония № 3 ч.3).

Тональный план:

1. отсутствие в законченном виде тональностей экспозиции;
2. наиболее интенсивное модулирование в начале разработки и перед репризой.

Первая половина разработки - модуляции в S направлении.

Во второй половине преобладание D главной тональности.

Возможен ладовый контраст экспозиции и разработки.

Структура:

Сложение разработки из разделов:

1. вступительный
2. один или несколько основных
3. переходный с предыктом.

Признаки смены раздела:

1. изменение техники обработки материала
2. смена порядка чередования тональностей
3. перемена тематической основы.

XIX - XX вв. - принцип «динамических волн» (в сочетании со сменой фактуры).

Может быть введена новая тема (В. Моцарт. Соната № 12 F dur, Л. Бетховен. Соната № 5, ч.1, М. Глинка. Увертюра к опере «Руслан и Людмила», П. Чайковский. Симфония № 6, 1 ч., А. Скрябин. Симфония № 3, ч.1).

*Задания для практических работ*

Анализ разработок из примеров к теме 13.1

13.3 Реприза

Раздел, воспроизводящий экспозицию с изменениями, направленными на достижение устойчивости.

Главная партия в репризе:

1. точная (Л. Бетховен. Соната № 14, ч.3)
2. измененная

а) слияние главной партии и связующей (В. Моцарт. Соната № 17, Л. Бетховен. Соната № 6, 1 ч., С. Рахманинов. 2 концерт, 1 ч., Д. Шостакович. 7 симфония, ч. 1)

б) динамизация главной партии после кульминации разработки (П. Чайковский. Симфония № 6,ч.1)

в) сокращение главной партии как вершина последней волны разработки (Д. Шостакович. Симфонии № 5, 8, ч.1)

3) пропуск главной партии (при интенсивном развитии в разработке) – Ф. Шопен. Соната b moll.

Связующая партия в репризе:

1. необходимы тональные изменения
2. пропуск связующей (Л. Бетховен «Лунная» соната. Финал).

Побочная партия в репризе:

Отсутствие структурных, только тональные изменения (у венских классиков). XIX - XX вв. - существенные преобразования (П. Чайковский. «Ромео и Джульетта», С. Рахманинов. Концерт № 2, Д. Шостакович. Симфония № 7 (соло фагота)).

1. перенесение побочной партии в основную или одноименную тональность (если в экспозиции минорного произведения п.п. мажорная),
2. постепенное «нахождение» тональности побочной партии.
3. изменение лада побочной партии в репризе (В. Моцарт. Симфония № 40 g - В в экспозиции, g - g в репризе).

Заключительная партия в репризе. Отсутствие существенных изменений.

Особые виды реприз:

Субдоминантовая реприза - главная партия в устойчивом виде излагается в S тональности, модулирование в основную тональность происходит либо в ее конце (Л. Бетховен. Соната №6, ч.1), либо в связующей партии.

Ложная реприза - доминантовый предыкт к неосновной тональности, в которой излагается какой-то начальный раздел главной партии, но кратковременно, затем полное проведение главной партии в основной тональности (Финал 17 сонаты Бетховена).

Зеркальная реприза - изменен порядок следования тем (В. Моцарт. Соната № 9 , Р. Вагнер. Увертюра к опере «Тангейзер». Средняя часть).

Реприза с пропуском главной партии (Ф. Шопен. Соната b moll).

Кода

Подведение итога, утверждение главной мысли. При несильных контрастах кода отсутствует (камерные произведения Моцарта).

В первых частях - небольшие коды.

В финалах - более масштабные, весомые. Стремление к тональной устойчивости, яркое проявление заключительного изложения. Бетховен: «кода - вторая разработка».

Строение такой коды:

1. вступительный или переходный раздел (не всегда бывает),
2. центральный разработочный раздел,
3. завершающая, наиболее устойчивая часть. Может вводиться новый материал (М. Глинка. Увертюра к опере «Руслан и Людмила», Н. Римский-Корсаков. Увертюра к опере «Царская невеста»)

*Задания для практических работ*

Анализ реприз из примеров к теме 13.1

Тема 14

Разновидности сонатной формы.

Сонатная форма без разработки

Характерные черты:

1. певучесть малоконтрастных тем (в медленных частях - плавность, мягкость),
2. меньшие масштабы и несложное строение целого,
3. отсутствие повторения экспозиции,
4. варьирование тем в репризе.

Применение:

1. в медленных частях сонатно-симфонических циклов (В. Моцарт. Соната № 12, ч.2., Л. Бетховен. Сонаты № 5, ч.2, № 17, ч.2),
2. в увертюрах (Дж. Россини «Севильский цирюльник», П. Чайковский. Увертюра к балету «Щелкунчик»),
3. в первых частях симфонических сюит (П. Чайковский. Серенада для струнного оркестра, ч. 1),
4. в отдельных произведениях (Ф. Шопен. Ноктюрн e moll),
5. в вокальной музыке (А. Бородин «Князь Игорь»: Хор половецких девушек № 7, с припевом, Каватина Владимира).

Случаи энергичного развития (П. Чайковский. Симфония № 6, ч. 3), драматического содержания (Д. Шостакович. Симфония № 5, ч. 3).

Сонатная форма с эпизодом вместо разработки.

Вносится дополнительный контраст (по типу контраста трио).

Строение: 1) простые формы (Л. Бетховен. 1 соната. Финал)

2) период (Ф. Лист. «Погребальное шествие»)

3) вариации (Д. Шостакович. Симфония № 7, ч.1)

Возвратный ход - построение, связывающее эпизод с репризой (Л. Бетховен. Соната № 7,ч. 2). Может перерастать в разработку.

Местоположение эпизода:

1) эпизод - возвратный ход - реприза:

2) разработочный ход - эпизод - предыкт - реприза.

Применение: медленные части сонатно-симфонических циклов, финалы.

Форма классического концерта.

Жанр концерта - воплощение диалогичности, чередование solo и tutti.

Характерные черты - 1) две различающиеся экспозиции

2) каденция.

Первая экспозиция - оркестровая (краткая). Побочная партия завершается в основной тональности.

Вторая экспозиция - солиста. Обычный тональный план. Яркость, концертность, нередко новые яркие темы.

Разработки простые. Преобладают оркестровые эпизоды.

Репризы - возможны перепланировки.

Каденция - род виртуозной фантазии на темы концерта (импровизируемой или сочиненной).

Местоположение - средний раздел коды.

Перенесение каденции в другое место (перед репризой) – Ф. Мендельсон. Скрипичный концерт, А. Хачатурян. Скрипичный концерт, С. Рахманинов. Концерт №3, 1 ч. (каденция совпадает с началом репризы).

*Задания для практических работ*

В. Моцарт. Соната № 12 ч.2, Л. Бетховен. Соната № 17, ч.2, № 5 ч.1, Д. Шостакович. Симфония № 7(эпизод в разработке), Ф. Шопен. Ноктюрн № 21, А. Бородин. Каватина Владимира из оперы «Князь Игорь», Хор половецких девушек «На безводье», П. Чайковский. Серенада для струнного оркестра ч.1, В. Моцарт. Концерт №21, ч.1, С. Прокофьев. Концерт № 3, ч.1, С. Рахманинов. Концерт № 3, ч.1, Ф. Мендельсон. Скрипичный концерт, ч.1, А. Хачатурян. Скрипичный концерт, ч.1

**Тема 15**

**Рондо-соната.**

Устойчиво повторяющееся (в отличие от смешанных форм) сочетание признаков рондо и сонаты.

Семичастная рондообразная форма, в которой соотношение первого и третьего эпизодов подобно соотношению побочной партии в экспозиции и репризе сонатной формы.

Разновидности:

1) с эпизодом (вся форма - к рондо),

1. с разработкой (вся форма - к сонате).

Черты рондо:

1) песенно-танцевальный или скерцозный тематизм,

2)квадратность,

3)неконфликтность тематизма,

4)чередование рефрена (главная партия) и эпизодов,

5)наличие центрального эпизода.

Черты сонаты:

1)соотношение рефрена (главная партия) и первого эпизода (побочная партия) - как в сонатной экспозиции. Соотношение третьего рефрена (главная партия) и третьего эпизода (побочная партия) - как в сонатной репризе.

2) наличие разработки.

Отличия от сонаты: проведение темы главной партии в основной тональности после побочной партии (перед разработкой).

Экспозиция разработка (эпизод) Реприза

А В А С А В1 А + Кода

(R)

г.п. п.п. г.п. г.п. п.п. г.п.

Т D Т (S) Т Т Т

Применение - финалы сонатно-симфонических циклов.

А Главная партия - основная тональность. Заканчивается четким кадансом в основной тональности. По форме: простая 2-х частная (Л. Бетховен. Сонаты № 2, 4 (финал); простая 3-х частная (Л. Бетховен. Соната № 27); период (приближает форму рондо-сонаты к сонате) (Л. Бетховен. Сонаты № 7, 8, 9, 11).

Связующая партия - менее развитая, чем в сонатной форме, но содержит те же этапы развития. Нередко вводится новая тема.

В Побочная партия - доминантовая тональность. Преимущественно, заканчивается четким кадансом в D тональности. Форма: простая двухчастная, период. Сравнительно краткая, простая, сдвиги отсутствуют.

Заключительная партия обычно заменяется рядом дополнений, переходящих в связку.

А Второе проведение темы главной партии в основной тональности (нередко неполное, перерастающее в связку с эпизодом).

С Эпизод - более глубокий по сравнению с предыдущими эпизодами контраст (напоминает трио или эпизод в сложной 3-х частной форме). Тональность - S-сфера. Структура - простые 2-х частная, 3-х частная, трех-пяти частная (авава), двойная трехчастная(ава1а2). Может перерастать в связку к репризе или присутствует самостоятельный доминантовый предыкт.

R - разработка. В. Моцарт. Соната № 9 (финал) - сочетание эпизода и разработки

Реприза

А - третье проведение главной партии варьируется, иногда пропускается.

В1 - побочная партия строго транспонируется без изменений тематизма. Основная тональность.

А - главная партия - точная; варьируется, превращаясь в связку к коде; иногда пропускается (при условиях использования этого материала в коде).

Кода

Начиная с Бетховена - необходима. Заключительный характер. Роль разработочности небольшая. Синтез тем рондо - сонаты.

*Задания для практических работ*

В. Моцарт. Соната № 8 (финал), Л. Бетховен. Сонаты № 2, 7 (финалы), 3, 7, 9, 11, 15, 16, 4 - финалы, В. Моцарт. Скрипичная соната № 7, Л. Бетховен. Скрипичные сонаты № 5, 2 (финал)

**Тема 16.**

**Циклические формы.**

Циклическая форма - форма из нескольких законченных контрастных частей, объединенных единством замысла.

Самостоятельность частей позволяет исполнять их по отдельности.

Отличие от сборника пьес: прямые и опосредованные связи частей: сюжетные, образные, тематические, структурные, жанровые (Ф. Шуберт. «Прекрасная мельничиха», М. Мусоргский. «Песни и пляски смерти»).

Циклы:

- сюита,

- сонатно-симфонический цикл,

- вокальный цикл,

- крупный вокально-симфонический цикл.

16.1 Сюита

1. Старинная сюита XVII века,
2. Сюита первой половины XVIII века,
3. Новая сюита XIX - XX века

1. Старинная сюита

Связь с бытовой танцевальной музыкой. Оформление принципа темпового контраста в последовании частей (быстро-медленно). Оформление типа сюиты из 4-х танцев.

1. аллеманда («немецкий») - степенно-серьезный, умеренно-медленный, двухдольный хороводный танец-шествие.
2. Куранта (от итальянского corrеnte - «текуче») - более живой трехдольный сольный танец (обычно исполнялась двумя танцорами).
3. Сарабанда - танец испанского происхождения, ставший в XVII веке торжественным придворным танцем в разных странах Европы. У Баха и Генделя сарабанда - медленный трехдольный танец. Ритмическая особенность - остановка на второй доле такта . Характерны значительность, величественность, нередко мрачно-патетический характер.
4. Жига - быстрый танец ирландского происхождения. Характерна трехдольность движения (6/8, 12/8, 12/16), фугированное изложение.

«Необязательные» номера: дубль, менуэт, гавот, бурре, паспье, полонез, ария, вступительная пьеса перед аллемандой (прелюдия, увертюра). Характерно тональное единство и усиление контрастов к концу. «Партита» - итальянское название сюиты. «Сюита» - «последовательность».

2. Сюита первой половины XVIII века.

Гайдн, Моцарт (серенады, дивертисменты, кассации).

Характерен отказ от танцевальности в чистом виде (приближение к сонатно-симфоническому циклу, использование сонатного allegro). Отсутствие заданного количества частей (несколько медленных, чередующихся с менуэтами).

3. Новая сюита XIX - XX веков.

Широкие жанровые связи, влияние программности.

Сюиты миниатюр (А. Бородин. «Маленькая сюита», М. Равель. «Гробница Куперена», «Ночной Гаспар»).

Сюиты, приближающиеся к сонатно-симфоническлму циклу (Н. Римский-Корсаков. «Шехеразада», П. Чайковский. Серенада для струнного оркестра).

Сюиты из опер, балетов, кинофильмов, музыки к драматическим спектаклям (П. Чайковский, М. Равель, С. Прокофьев, Г. Свиридов).

Сюита, основанная на фольклорном материале (А. Эшпай. «Песни луговых мари», В. Тормис. «Эстонские календарные песни»).

16.2 Сонатно-симфонический цикл

Глубина содержания, сложность и диалектичность развития, цельность композиции. Создан венскими симфонистами (классический образец).

1) четырехчастный цикл (соната, симфония, квартет)

2) трехчастный цикл (соната, концерт). Совмещение в финале черт скерцо и финала.

* сонатное allegro (основная тональность) - «человек действующий»;
* медленная часть (S сфера, одноименная тональность) - «человек отдыхающий»;
* менуэт (скерцо) (основная тональность) - «человек играющий»;
* финал (быстрый, жанровый) (основная или одноименная тональность) - «человек и социум»

XIX - XX вв. - усиление тематических и образных связей в цикле:

* использование принципа лейтмотивности (П. Чайковский. Симфония № 4, Скрипичная соната № 3, Д. Шостакович. Симфония № 5)
* использование тем предыдущих частей в финале (А. Скрябин. Симфония № 3, С. Прокофьев. Симфонии № 5, 7).

В произведениях эпического характера в сопоставлении частей - принцип контраста - сопоставления.

Иное количество частей в цикле: большее (Л. Бетховен. Симфония № 6, Г. Берлиоз. «Фантастическая симфония» (6 ч.), А. Скрябин. Симфонии № 1, 2), меньшее (Ф. Шуберт. Скрипичная соната № 4, «Неоконченная симфония»), одночастная соната и симфония (Ф. Лист, А. Скрябин).

16.3 Вокально-симфонический цикл

К кантатно-ораториальному жанру относят крупные вокально-симфонические произведения, предназначенные для концертного исполнения: оратории, кантаты и произведения, которые первоначально предназначались для исполнения в церкви: пассионы, мессы, реквиемы.

Кантаты и оратории возникли примерно в одно время с оперой (на рубеже XVI - XVII в.), культовые произведения - значительно раньше. Классические образцы кантатно-ораториального жанра создали Г.Ф. Гендель, написавший 32 оратории, и И.С. Бах, автор пассионов, месс, духовных и светских кантат.

Вокально-симфонические циклы: оратория, кантата.

Кантата подразумевает ведущую роль хора с инструментальным сопровождением (часто с солистами). Содержание - прославление какого-либо лица, города, страны, явления, исторического события («Москва» П. Чайковского, «Александр Невский» С. Прокофьева, «На поле Куликовом» Ю. Шапорина).

Оратория - более значительные размеры, наличие определенного развивающегося сюжета. Состав: хор, солисты, оркестр, чтец. По форме напоминает оперу (увертюры, арии, дуэты, хоры, иногда речитативы), но без сценического действия. В XVII - XVIII вв. - сюжеты из Библии («Страсти» И.–С. Баха, «Самсон» Г. Генделя). Оратория - монументальное вокально-симфоническое произведение, написанное на определенный сюжет. Этим, а также наличием оркестровых номеров, арий, речитативов, ансамблей, хоров оратория сходна с оперой. Но, в отличие от оперы, не предполагает действия на сцене и специального декоративного оформления.

Если в опере действие развивается непосредственно перед зрителями - слушателями, то в оратории о нем лишь повествуется. Отсюда эпичность, свойственная классической оратории. У Генделя - оратории героического типа (борьба народа за свое освобождение, подвиг во имя спасения Родины («Иуда Маккавей», «Самсон»), оратории, посвященные личной драме героев («Геракл», «Иевфай»). Его оратории обычно состоят из 3-х частей (актов):

1) экспозиция «драмы», действующих лиц,

2) столкновение противоборствующих сил,

3) развязка.

*Задания для практических работ*

Клавирные сюиты (Английские и Французские И.-С. Баха), И.-С. Бах. Партита с moll (клавирная).

**Тема 17**

**Формы эпохи Барокко. Старинная двухчастная форма.**

**Старинная сонатная форма.**

Форма, первая часть которой представляет собой период типа развертывания, а вторая является развитием тематизма первой части. Применение в частях старинной танцевальной сюиты (аллеманда, куранта, жига), в небольших прелюдиях, в медленных частях старинных сонат, в отдельных частях месс. Типичность этой формы для Баха.

Первая часть - период типа развертывания: тематическое ядро, завершенное полной или половинной каденцией, и развертывание в виде группы секвенций. Модуляция в тональности :V ступени, параллельную (чаще III ступень, реже в VI). Возможность дополнения к периоду типа развертывания. Назначение второй части - развитие тематизма первой части и заключение. Наличие внутри второй части основательной каденции (типична полная совершенная каденция) в тональности субдоминантовой группы (IV, VI, II ступени), реже доминантовой (И.-С. Бах. Сюита c moll Жига - модуляция в G dur). Возможность повторения в конце первой части дополнения, транспонированного в главную тональность. Повторение частей старинной двухчастной формы в танцах, отсутствие повторений в прелюдиях. Черты сонатности в старинной двухчастной форме. Примеры этой формы: Танцы из Французских, Английских сюит, клавирных партит, прелюдии из «Хорошо темперированного клавира» И.-С. Баха.

Старинная сонатная форма

Отличительные признаки по сравнению с классической сонатной формой: отсутствие драматургического противопоставления главной и побочной партии, преимущественно двухчастное строение, неупорядоченность членения экспозиции на четыре партии (главную, связующую, побочную, заключительную). Применение в сонатах Д. Скарлатти, И.- С. Баха, Г. Генделя, Д. Тартини и др. композиторов XVIII века (иногда вне сонатного жанра - в прелюдиях, аллемандах). Тесная связь старинной сонатной со старинной двухчастной формой.

Функции частей сонатной двухчастной формы: I часть - экспозиция, II часть - разработка-реприза. Симметрия тонального плана: T - D (1 часть), D - T (2 часть).

Тематическое строение: однотемность, двух- и многотемность. Примеры однотемной формы - у И.-С. Баха, двухтемной - у Г. Генделя, многотемной у Д. Скарлатти.

Первая часть (экспозиция): случаи как четкого членения на 4 партии, так и нерасчленимого единства главно-связующей, связующе-побочной, побочно-заключительной партии; несовпадение тематического и тонально-гармонического планов развития формы, плавный переход, благодаря связующей, к побочной и заключительной, проводимых в главной тональности и осуществляющих репризу формы. Характерность повторений каждой части в старинной сонатной двухчастной форме.

Старинная сонатная двухчастная форма: начало репризы с главной партии (нередко в сокращенном виде); примеры: И.С. Бах. «Хорошо темперированный клавир»,II/f, прелюдия, Партита ля минор №3, сарабанда.

*Задания для практических работ*

И.-С. Бах Французская сюита до минор.

Д. Скарлатти Соната до минор.

**Тема 18.**

**Вокальные формы.**

Простые формы в романсах: первый период - более свободный, неквадратный, часто заканчивается серединной каденцией (Чайковский. «Нет, только тот, кто знал»). Середина - меньшая свобода, менее выражен серединный тип изложения (частые модуляции трудны для голоса, стихотворная структура не позволяет большей дробности, чем в первом периоде (Простая трехчастная – А. Даргомыжский. «Песнь Лауры» № 1).

Часто текст не позволяет ввести репризу, отсюда частое использование в романсах в качестве самостоятельной простой двухчастной безрепризной формы (А. Даргомыжский. «Юноша и дева», «Я помню глубоко»).

Куплетная форма - форма из нескольких проведений подряд одного и того же музыкального построения с разным словесным текстом. Куплеты - повторяемые с различным текстом сходные музыкальные построения. Повторение может быть точным, может быть с изменениями, варьированным. Господствует в народном песенном творчестве, в массовой песне, часто встречается в романсах. Разновидности:

а) куплетная форма без припева - текст авсdеf; музыка аааааа

б) куплетная форма с припевом - текст авсвdв; музыка ававав

Форма куплета: период (А. Даргомыжский «Я Вас любил»), простая двухчастная (М. Глинка «Не искушай», «Венецианская ночь»).

Форма припева: период, несколько фраз, изредка простая двухчастная форма (А. Новиков «Гимн демократической молодежи мира»). В массовой песне: куплет (период) + припев (период) = простая двухчастная форма.

Часто - вариационные изменения в куплетах. С усилением вариационных изменений появляются соответственно: куплетно-вариационная, куплетно-вариантная (вариантно-строфическая), строфическая формы. Две последние приближаются к сквозной.

Куплетно-вариационная: сходство с куплетной, варьирование незначительное, преимущественно связанное с изменениями фактуры аккомпанемента.

Куплетно-вариантная - существенные преобразования не только фактуры и характера сопровождения, но и самой мелодии, ее характера и интонационного содержания. Неизменным или почти неизменным может оставаться только начало куплета.

Строфическая - форма, которая состоит из ряда частей - разделов, соответствующих разделам-строфам поэтического текста и различных по музыке (объединяет некоторое интонационное, ритмическое родство).

Сквозная - основанная на принципе непрерывного обновления музыкального материала или его сквозном развитии (в соответствии с движениями текста, его сюжетной и психологической линией). Способна отразить детали поэтического текста; широко используются картинно-живописные возможности музыки. Представлена в жанре романтической баллады.

Разновидности:

сквозная строфическая - подход к тексту наименее детализирован, музыка в пределах раздела сохраняет единый образ, обобщающий характер строфы в целом (Ф. Шуберт. «Лесной царь», «Желание», «Скиталец», «Предчувствие воина», М. Мусоргский. «Гопак», С. Рахманинов. «Судьба»);

сквозная нестрофическая - принцип последования коротких, разомкнутых музыкальных построений как результат более детального следования за текстом (текст авсd, музыка авсd: Ф. Лист. «Горы все объемлет покой», М. Мусоргский. «Колыбельная», «Песни и пляски смерти», С. Рахманинов. «Вчера мы встретились»).

*Задания для практических работ*.

А. Даргомыжский. «Я Вас любил», М. Глинка. «Не искушай», Н. Римский-Корсаков. «Снегурочка», Вторая песня Леля, П. Чайковский. «То было раннею весной», ф. Шуберт. «Юноша у ручья», С. Рахманинов. «Судьба».

**Тема 19.**

**Опера.**

Общие вопросы оперной композиции.

Наряду с произведениями кантатно-ораториального жанра относится к числу крупных вокально-инструментальных форм. Опера является жанром музыкально-сценическим, музыкально-театральным. Синтезирует достижения различных музыкальных жанров, музыку со словом и сценическим действием.

В опере находят применение и малые вокальные формы типа песни, романса, всевозможная танцевальная музыка, крупные инструментальные формы (увертюра, антракты), любые формы и жанры (арии, хоры), встречающиеся в ораториях и кантатах. В то же время все они в опере подчинены закономерностям оперной драматургии, оперной формы.

Для композиции оперы существен следующий ряд моментов:

1. Сюжет и либретто. Необходима полнота и ясность содержания при четкости плана, лаконичности и простоте.

В большинстве случаев либретто создается на основе соответствующей переработки литературного первоисточника. В либретто - не все сюжетные линии, не все персонажи. Объем текста в либретто меньше (текст поется - это требует времени), отсюда сосредоточенность на наиболее важных моментах, отказ от второстепенных деталей.

Однако имеются случаи, когда содержание оперы глубже и шире содержания первоисточника («Руслан и Людмила» Глинки и «Пиковая дама» Чайковского).

Требования, предъявляемые к либретто, различны в зависимости от жанра оперы (историко-героическая, сказочно-фантастическая, лирическая и т.д.). Необходимо, чтобы сюжет и либретто удовлетворяли общему требованию драматургии: должен иметь место конфликт, лежащий в основе действия (между общественно-историческими силами, персонажами, идеями, теми или иными чувствами и стремлениями одного и того же героя). В каждом конфликте имеется две стороны - положительная (которой сочувствует автор) и отрицательная. С первой связано сквозное действие (Станиславский), со второй - контрдействие.

2) Вокальная сторона. Имеет первенствующее значение в опере. Через характер вокальной партии раскрывается облик героя, через характер развития вокальной партии - развитие характера героя.

В вокальной стороне очень важно соотношение мелодически-закругленных форм (арий, ансамблей, хоров и т.д.) и речитатива.

Речитатив - «омузыкаленная речь». Значение речитатива велико - (моменты действия, диалогов, коротких реплик действующих лиц, сообщающих о чем либо), требуют именно речитатива. Тем не менее, речитативы в классической опере занимают меньше места, чем закругленные вокальные формы. В русской классической опере сложился мелодический речитатив. Начиная с «Каменного гостя» Даргомыжского и «Женитьбы» Мусоргского сложилась речитативная опера. И, все же, чаще именно в ариях и других законченных номерах даются наиболее выпуклые характеристики героев и их эмоциональных состояний.

3) Соотношение непрерывности и расчлененности на отдельные законченные номера. В лучших классических операх сохраняются законченные номера (сольные, ансамблевые, хоровые), но и достигается значительная непрерывность развития.

4) Существенная роль оркестра.

Функции оркестра:

а) сопровождение вокальной мелодии (оркестровое сопровождение должно усиливать эффект вокальной партии)

б) самостоятельная роль оркестра:

- он должен характеризовать данную конкретную сценическую ситуацию, передавать эмоциональное состояние героя, раскрывать подтекст;

- должен активно участвовать в развитии основного конфликта. С этой функцией оркестра связана симфонизация оперы - пронизывание оперы единой линией мотивно-тематического развития (с этим связано применение лейтмотивов);

- в увертюрах, антрактах проявляется самостоятельная, симфонически- обобщающая роль оркестра.

5) «Отстраняющие эпизоды».

Своеобразные интермедии, дающие разрядку напряжения и не содержащие развития основной линии действия. Как бы дают слушателю отдых для того, чтобы потом сконцентрироваться на моментах большого напряжения (необходимость воспринимать музыку, разбирать слова, следить за происходящим на сцене). Примеры таких отстраняющих эпизодов: хор «Девицы-красавицы» в опере «Евгений Онегин» обрамляет сцену объяснения Онегина с Татьяной; 2 картина «Пиковой дамы»: первая половина - дуэт Лизы и Полины, романс Полины, русская песня и пляска, вторая половина (с ариозо Лизы) - концентрированное развитие основной линии действия; 3 картина - «Искренность пастушки».

**Тема 20.**

**Контрастно-составные формы.**

**Свободные и смешанные формы.**

20.1 Контрастно-составные формы

Располагаются в систематике композиционных структур между одночастными (нециклическими) и циклическими формами. Родство с циклическими: в обоих случаях налицо последовательность нескольких контрастирующих частей. С одночастными - отсутствие перерывов между частями и невозможность рассматривать эти части как относительно самостоятельные пьесы, допускающие отдельное исполнение.

Контрастно-составная - форма, состоящая из нескольких контрастирующих частей, во многом подобных частям циклической формы, но менее самостоятельных, идущих без перерывов и по степени своего слияния в одно целое образующих форму, близкую к одночастной (нециклической).

Могут содержать две, три, четыре или более частей, иметь или не иметь репризу. Встречаются в различных жанрах - инструментальных (от симфонии или сонаты до попурри), вокальных, сценических - в разные исторические периоды. Существовали уже в XVII веке в жанре концертной фантазии.

В инструментальном творчестве Баха типичной двухчастной контрастно-составной формой является форма токкаты и фуги, но не прелюдии и фуги, образующей двухчастный цикл.

Яркий пример – В. Моцарт. Фантазия с moll (предшествующая сонате).

По своей роли в цикле части неравноправны: одни - более зависимые, другие ведущие. Некоторые части имеют характер вступления, эпилога, послесловия, интермедии, например прелюдия и фуга (Д. Шостаковича, Р. Щедрина), каватина и рондо.

Объединяющим фактором для цикла является реприза: два вида контрастно-составных форм: а) репризные; б) безрепризные (полифонические циклы). Возможна темповая, фактурная, тематическая реприза (Л. Бетховен. Соната № 31).

Контрастно-составные формы классифицируются по количеству частей:

1. Тип медленно-быстро: М. Глинка. Ария Руслана, 4 Соната А. Скрябина.

Двухчастные контрастно-составные формы. Встречается чаще в циклических композициях, где 1 и 2 части идут без перерыва (attaca), или есть связки (Д. Шостакович. Квинтет g moll, Л. Бетховен. Соната № 31 (Arioso dolente и фуга).

1. Трехчастные контрастно-составные формы: репризные и безрепризные (3 баллада Ф. Шопена - эпизод As dur), «Неаполитанская песенка» из «Детского альбома» П. Чайковского, Песня «Весенний сон» Ф. Шуберта).
2. Многочастная контрастно-составная форма. Л. Бетховен. Квартет № 14 cis moll, Д. Шостакович. Квартет № 15 (5 частей attaca), «Кончерто-гроссо» А. Шнитке (6 частей attaca), 11 симфония и 8 квартет Д. Шостаковича.
3. Контрастно-составная форма слитно-сюитного типа (каприччио, рапсодии). Части объединяются по тематизму, жанру (быстрые с быстрыми, медленные с медленными).

У Моцарта контрастно-составную форму представляют собой финалы действий опер.

20.2 Свободные и смешанные формы

Получили распространение со второй четверти XIX века. Представляют собой одночастные (нециклические) формы, сочетающие в себе черты некоторых сложившихся типичных форм (например, сонатной и вариационной).

Применяются в симфонических поэмах, одночастных сонатах, концертах, увертюрах, фантазиях, рапсодиях, балладах и др.

Одна из причин их появления - стремление композиторов сделать музыкальную форму гибкой, способной более полно соответствовать индивидуальному содержанию произведения (часто программному). Большое распространение получают произведения, сочетающие черты лирики, драмы и эпоса (баллада), возникают новые сочетания форм, жанров, приемов развития, характерных для народной музыки со сложными формами и жанрами профессионального искусства (особенно в русской музыке).

Сочетание сонатности и вариационности.

Проникновение сонатности в вариационную форму:

у русских классиков двойные вариации часто строятся на двукратном сопоставлении крупных разделов (с возможной сменой тональности) и есть раздел, где более свободно развиваются обе темы. Таким образом, предпосылки сонатной формы становятся очевидными:

аа1а2а3… вв1в2в3… а4а5а6… в4в5в6…

I р. II р. R (а,в) IV р. V р.

контраст большее единство

В самом же развитии музыкального материала господствует вариационный метод («Камаринская» М. Глинки, «Исламей» М. Балакирева).

Иной характер соотношения вариационности и сонатности наблюдается в ряде крупных симфонических произведений Листа. В этих произведениях сонатная форма возникает из свободного варьирования, свободной трансформации не двух, а одной темы. Различные разделы сонатной формы (связующая партия, побочная партия, заключительная партия, разделы разработки, репризы) оказываются свободными вариациями главной темы. Контрастирование разделов при этом может быть сильным.

Принцип построения крупных разделов на преобразовании одной темы получил название монотематизма (Симфонические поэмы Ф. Листа «Тассо» и «Прелюды»).

Сочетание сонатной и циклической форм.

Стремление, с одной стороны, к конкретности и полноте воплощения различных характерных, ярко контрастирующих между собой образов, с другой, к единству, цельности композиции, к непрерывности развития приводит к появлению произведений, совмещающих в себе черты сонатного цикла и одночастной сонатной формы.

Роль медленной части цикла берет на себя:

1) либо медленный самостоятельный эпизод в разработке

2) либо побочная партия экспозиции, идущая в более медленном темпе, чем гл.п. и развитая до значения самостоятельной части (в репризе обычно резко сжимается).

Ф. Лист. Соната h moll

1 принцип: эпизод в разработке (Fis) - медленная часть,

начало репризы (фугато) - скерцо,

кода (Presto, Prestissimo) - черты финала.

2 принцип: Ф. Лист. Концерт для фортепиано с оркестром. Этот концерт является одновременно контрастно-составной формой.

*Задания для практических работ*

В. Моцарт. Фантазии, Ф. Шопен. Баллада № 2, Ф. Лист. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром.

**Список литературы.**

Обязательная

1. Анализ вокальных произведений. Учебное пособие. - Л.: Музыка, 1988. – 352 с.

2. Мазель, Л. Строение музыкальных произведений [Текст] / Л. Мазель. - М.: Музыка, 1979. – 536 с.

3. Способин, И. Музыкальная форма [Текст] / И. Способин. - М.: Музыка, 1984. - 400 с.

Дополнительная по отдельным темам

1. Арановский, М. Симфонические искания: Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 гг. [Текст]: Исследовательские очерки / М. Арановский. - Л.: Сов. композитор, 1979. - 287 с.
2. Берберов, Р. Специфика структуры хорового произведения [Текст] / Р. Берберов. - М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1981. – 26 с.
3. Дулат-Алеев, В. Структурные уровни в старинной двухчастной форме (К теории музыкальных форм эпохи барокко) [Текст] / В. Дулат-Алеев науч. // От Ars Nova к новой музыке: Вопросы теории музыки XIV – XX веков; науч. тр. Казан. консерватории; Вып.1 / Казан. Гос. Консерватория. – Казань, 2008. – С. 43-82
4. Задерацкий, В. Музыкальная форма [Текст] / В. Задерацкий. - Вып. 1. - М.: Музыка, 1995. – 541 с.
5. Заднепровская, Г. Анализ музыкальных произведений [Текст]: Учеб. пособие для студ. муз.-пед училищ и колледжей / В. Заднепровская. – М.: Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
6. Кюрегян, Т. Форма в музыке XVII – XX веков [Текст] / Т. Кюрегян. – М.: ТЦ «Сфера», 1998. – 344 с.
7. Лаврентьева, И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений [Текст] / И. Лаврентьева. - М.: Музыка, 1978. – 79 с.
8. Носина, В. Символика музыки Баха [Текст] / В. Носина. – М.: Классика-XXI, 2006. - 56 с.
9. Тюлин, Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура [Текст] / Ю. Тюлин. – М.: Музыка, 1976. – 166 с.
10. Холопова, В. Теория музыки [Текст] / В. Холопова. – Спб.: Лань, 2002. – 367 с.
11. Шаймухаметова, Л. Семантический анализ музыкальной темы [Текст] / Л. Шаймухаметова. - М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. - 256 с.

Программы

1. Анализ музыкальных произведений. Программа-конспект для теоретических отделений музыкальных училищ. - М., 1974

2. Анализ музыкальных произведений. Программа-конспект для музыкальных училищ по специальностям № 2101 «Фортепиано», № 2102 «Струнные инструменты», № 2103 «Духовые и ударные инструменты», № 2104

«Народные инструменты», № 2105 «Пение», № 2106 «Хоровое дирижирование». - М., 1982

3. Анализ музыкальных произведений. Методические указания и контрольные задания для учащихся-заочников музыкальных училищ и училищ искусств по специальности № 2104 «Народные инструменты» и № 2103 «Духовые и ударные инструменты». - М., 1988.

1. Термин Арановского [↑](#footnote-ref-1)