

МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА
КАФЕДРА ТЕОРИИ МУЗЫКИ

С.К.МАТЯКУБОВА

ЛЕКЦИИ ПО КУРСУ

**АНАЛИЗ
МУЗЫКАЛЬНЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

Для исполнительских факультетов

(фортепианно и струнные)

Ташкент
2008

1 лекция. Понятие и общие принципы музыкальной формы

Там, где сильна теория музыки, - сильна и сама музыка, в культуре Европы академическая музыка и ее теория – сообщающиеся сосуды. Центр, ядро теории музыки составляет наука о музыкальной форме, к которой лучами сходятся учения о гармонии, мелодике, полифонии, ритмике, инструментровке и т.д., образуя в целом разветвленную систему музыкально - композиционных учений. Музыкально-композиционная система располагает таким детализированным сводом понятий, какой позволяет ей видеть музыкальные произведения до мельчайших подробностей. Подобной остротой и точностью зрения не обладает ни одна другая наука о музыке - история музыки, теория исполнительства, музыкальная этнография, музыкальная эстетика и т.д.. При этом музыкально - композиционные понятия имеют свойство «обрастать» семантикой, складывающейся в долголетнем опыте общения музыкантов с объясняющей музыку понятийной системой. Семантичны и сами музыкальные композиции - их типы, разновидности, индивидуальные случаи.

Композиция (латинское *com* и *ponere*, класть, *componere* – составлять из раздельного) есть расчленение конструкции художественного произведения в целях выявления творческого задания. В искусстве ничего не существует, что не было бы одновременно и конструктивной схемой и композиционным оформлением. Конструктивная схема не может существовать как явление сама по себе, без композиционного оформления, и наоборот. (Яворский, Сюиты Баха для клавира. Примечания с.70)

Музыкальные формы запечатлевают в себе характер музыкального мышления, причем, мышления многослойного, отражающего идеи эпохи, национальной художественной школы, стиль композитора и т.д.. Таким образом, и объект рассмотрения - формы, композиции музыкальных произведений, - и методы анализа должны быть связаны с выразительно - смысловой сферой музыки.

Теоретическое музыкознание имеет дело с двумя видами языков - художественным языком музыки и научным языком теоретических понятий о музыке. В музыкальном языке семантика носит характер ассоциативно-выразительный, с примешиванием ассоциативно- понятийного, в научном - наоборот, ассоциативно - понятийный с примешиванием ассоциативно-выразительного; в музыке единицей языка выступает интонация, в теории музыки - слово - термин.

Категория «формы» в музыке - как организация музыкального произведения. Три основных содержательных уровней:

1. музыкальная форма как феномен;
2. музыкальная форма как исторически типизированная композиция;

3. музыкальная форма как индивидуализированная композиция.

Из всех содержательных уровней муз. Ф. первый, метауровень - Универсален и присутствует во всех музыкальных произведениях. Второй, близкий категории жанра в семиотическом смысле, наиболее четкий семантически, - исторически локален. Третий уровень – непременен, но градации его колеблются от минимального отклонения от стандарта типовой формы до неповторимой, уникальной музыкальной композиции. Наиболее общая классификация музыкальных форм в историческом аспекте, от средневековья до XX века такова:

1. текст-музыкальные (музыкально- текстовые, строчные) формы средневековья. Ренессанса;

2-вокальные формы XVI-XVII вв.

3.инструментальные- вокальные формы барокко;

4-инструментальные формы барокко;

5. классические инструментальные формы;

6.оперные формы;

7-музыкально - хореографические формы балета;

8-музыкальные формы XX в.

Невозможно вывести однозначную «формулу формы». Проблемы высотной, ритмо-темповой, тембральной, громкостно-динамической, фактурной организации в равной мере относятся к «материальному феномену», как и принципы синтаксиса, характер пропорций, тип симметрии, приемы развития, целостный план композиции, включающей контрастирование и повторность, – все это ингредиенты целостного понятия.

Существуют два понимания Муз. Ф. – широкое и узкое. Широкое - это функциональная организация отношений муз. Речи (по существу, это определение формы музыкальной интонации (интонационной формы)). Узкое значение подразумевает форму композиции. Оно включает синтаксическую организацию, характер пропорций, размещение контрастов, кульминаций и цезур, ритм чередований устойчивых и неустойчивых структур, отношение к симметрии. Форма композиции - это структурно-синтаксический порядок организации интонационного процесса. И хотя форма композиции (как и все в музыке) развернута во времени, именно она может быть представлена в виде «кристалла схемы». Не случайно Б.Асафьев говорит о форме-процессе и форме - окристаллизовавшейся схеме как о двух типах восприятия и осознания формы.

Эмоциональные знаки моделируют психологические процессы – рост напряжения. достижения кульминации, спад, затишье... Голосовые - интонации восклицания, повелительные, вопросительные заклинательные и т.д. Моторно-ритмические интонационные знаки – уверенная, четкая, равномерная поступь, неровный шаг, стремительно несущийся поток....

Предметные знаки – существуют в качестве косвенных отражений, (например, изображение птиц—щебетания или движения крыльев, и т.п.) Понятийные знаки, знаки-символы Они действуют как бы по договоренности автора со слушателем. К ним относятся элементы музыки с априорными значениями, закрепленными в исторической практике. К таким знакам относятся музыкально -риторические фигуры 16-17веков, темы, имитирующие какие-либо узнаваемые жанры и стили, мотивы с определенной символикой, предписанной композитором. Словарь к последующим занятиям.

СИСТЕМА - (греч. - целое, составленное из частей) – совокупность расположенных в определённом закономерном порядке звуковых элементов, объединённых и взаимосвязанных принадлежностью к слагаемому или целому.

СТРУКТУРА (лат. - строение, связь, расположение, порядок) – относительно устойчивый комплекс звуковых отношений, обеспечивающих единство и качественную определённость данной системы как целого. Систему часто можно уподобить звуковому организму, а структуру - принципу его строения согласно его внутренней сущности; но во многих (случаях) отношениях понятия системы и структуры почти тождественны.

ЭЛЕМЕНТ - звук или группа звуков в качестве компонента системы.

СВЯЗЬ - качество, обнаруживающее отношение одного звукового элемента к другому (по принципу какой- либо общности либо, наоборот, дополнительности; то, что отличает объединение от простой рядоположенности.

ФУНКЦИЯ (лат. -деятельность, осуществление, исполнение, соответствие, отображение; Fungor - произвожу). Смысловое значение звука или группы звуков;

2. роль, предназначенность элемента (осуществимая лишь через принадлежность к системе);

3. то, что «делает» данный элемент. «Функция - это существование, мыслимое нами в действии» (Гёте).

ЦЕЗУРА – момент раздела между любыми частями формы называется цезурой. Часть формы ограниченная цезурами, называется ПОСТРОЕНИЕМ.

2 лекция. Музыкальные жанры. Время и пространство в музыке

Первичные и вторичные. Краеугольные интонационные типы - песня, танец (вообще звуковая символика жеста), хорал (символ общинной эмоции), музыкальная декламация и речитативность (их предтечи также в фольклоре: плачи, причеты, псалмодии в ритуальной музыке). Это родовые жанры, которые подразделяются на многие видовые. Песня м.б. лирической,

хороводной, протяжной, повествовательной, сольной и т.д.

Вторичные жанры возникают в композиторском творчестве. Вторичные также делятся на родовые и видовые. Родовые жанры высшего порядка можно перечислить:

1. Вокальная музыка; 2. Инструментальная музыка; 3. Вокально-инструментальная; 4. Музыка для театра (от оперы, балета - до музыки к драм. Спектаклю и кино) 5. Электроакустическая музыка; 6. Электронно-инструментальная музыка (возможно участие голосов); 7. Аудивизуальные жанры (инструментальный театр).

Каждый из этих родовых жанров имеет свои родовые подвиды. Например, инструментальная музыка м.б. симфонической, ансамблевой, сольной, фортепианной и пр.

И. Стравинский: «Музыка - единственная область, в которой человек реализует настоящее. Несовершенство природы его таково, что он обречен испытывать на себе текучесть времени, воспринимая его в категориях прошедшего и будущего и не будучи никогда в состоянии ощутить, как нечто реальное, а, следовательно, настоящее.

Феномен музыки нам дан единственно для того, чтобы внести порядок во все существующее, включая сюда прежде всего отношения между человеком и временем. Следовательно, для того, чтобы феномен этот мог реализоваться, он требует как неперемное и единственное условие - определенного-построения.

Когда построение завершено и порядок достигнут, все уже сделано. Напрасно искать или ожидать чего-то иного. Именно это построение, этот достигнутый порядок вызывает в нас эмоцию совершенно особого характера, не имеющую ничего общего с нашими обычными ощущениями и нашими реакциями на впечатления повседневной жизни. Итак, по Стравинскому, музыка – это «порядок», порядок - это «определенное построение, форма. Форма позволяет ощутить время как настоящее. Это означает, что координата времени в музыке выражена необычайно сложно. Фактически все искусства имеют эту координату, даже такое чисто пространственное, как архитектура (существование художественного объекта во времени и, главное - время восприятия). Т.е. каждое искусство - это пространственно- временной феномен. Но музыка дальше всех продвинулась в умении контролировать время.

Музыка существует, когда звучит. Ее развитие от древних импровизационных форм к форме композиции – это процесс овладения временем. Как и другие искусства, музыка располагает несколькими критериями временного фактора. Но главное ее свойство - это возможность существования в условиях четко организованного и предустановленного времени.

Существуют несколько типов преломления феномена времени в музыке: «Первое время» – это время звучания произведения (исполнения) Непредсказуемость (импровизационные формы) непредвиденное (в формах композиторских). Важная роль в организации предвиденного времени отводится темпу. Темп – регулятор продолжительности звучания

Отношение к темповым указаниям в различные исторические эпохи. Старинная музыка, эпоха барокко. Романтизм, XX в.

Стравинский (Диалоги.Л.,1971.С.247) говорит: Главное – темп. Моя музыка может пережить почти все, кроме неправильного или неопределенного темпа». К.Штокхаузен считает соблюдение «предуказанности времени» единственно возможным условием жизни собственной музыки, а потому выработал в себе чувство «абсолютного темпа» (наподобие абсолютного слуха), точно запомнив все скоростные варианты пульсации метронома. Он считает, что это необходимо ему как композитору, и как исполнителю собственной музыки.

3 лекция. Музыкальный ритм

Музыкальный ритм – главная сила, организующая музыкальное время. Широкий смысл этого понятия включает в себя и метр. В.Холопова так определяет музыкальный ритм в широком значении: «...временная и акцентная сторона <...> всех элементов музыкального языка».

Ритм в узком значении - соотношение длительностей и их группирование в ритмические рисунки. Музыкальный метр- самом слове содержит указание на времяизмерительность, на упорядочение ритмического движения. Чередование акцентных и безакцентных тонов, сама периодика акцентов и есть ориентиры временного процесса. / Метр во все эпохи предлагает какую-то «меру» (соизмерительную единицу) времени. У древних греков существовала стопная метрическая система, потом возникла модальная (в условиях мензуральной ритмики), а с XVII столетия - тактометрическая система, I существующая по сей день.

(По Яворскому, примеч. Протопопова: Метр (греч. Слово - мерить измерять) есть измерение протяжённости во времени как всего целого музыкального произведения, так и всех его частей до отдельных звуков включительно. Протоп. Элементы строения музыкальной речи.1930) стр.74.

Метрическая фигура есть в построении такой отрезок метрики, перед и после которого мыслятся цезуры конструктивно-композиционные или только композиционного оформления.

Метрика есть расчленение метра данного построения на последование более мелких метров, оформленных в точных отдельных стоимостях.

Следует ясно понимать: тактометрическая система записи проявляет себя в двух значениях: в собственно «метротектоническом» (фиксация системы акцентов и специфики ритмического процесса) и в значении условно-разделительном. Это второе значение распространяется на поздние редакции записи средневековой и ренессансной музыки. Касается оно также многого в музыке XX века, где тактовые членения нередко фиксируют свободно-синтаксические отношения и где в конечном итоге мы наблюдаем практику отказа от тактометрической записи в пользу хронометрической.

Вопросы темпа. Он влияет на чистую продолжительность звучания композиции. Он регулирует наше чувство метроритмической пульсации, её энергию и скорость. И регулярная и нерегулярная ритмика содержит систему акцентов (тяжёлых долей). По скорости смен метрических акцентов мы определяем темп.

Второе. Ритмическая плотность влияет на ощущение темпа, т.е. количество «ритмических событий» на единицу времени. Ритмическая плотность (РП) выражается отношением количества «атакируемых» звуков к количеству времяизмерительных единиц.

Холопова В. Н. Общее определение ритма.:

«Музыкальный ритм – это временная и акцентная сторона мелодии, гармонии, фактуры, тематизма и всех других элементов музыкального языка.» (Ритмика.стр. 107.)

Весь временной параметр музыки выявляет себя через категории: ритм, метр, пропорции формы (архитектоника), темп, агогика.

Ритм (от греч. – теку) как явление чрезвычайно широкого толкования может включать, в себя все соотношения временного параметра, быть совокупностью всех временных координации. Для специфически музыкальной сущности ритма важно присутствие в его; составе акцентной стороны, благодаря которой в ритмическом процессе участвуют не только временные единицы, но все мелодико-гармоническое, тембро-артикуляционное, фактурно-громкостное и прочее интонационное наполнение музыки. Т.е. музыкальный ритм лежит не в плоскости одного лишь временного параметра, а осуществляет свою функцию при условии подключения и других параметров музыки.

Ритмовременные категории - время, ритм, метр, темп, агогика – соотношение между ними было неодинаковым в разные исторические эпохи.

4 лекция. Фактура. Принципы повторности и контраста

ОПРЕДЕЛЕНИЕ.

Faktura - обработка от *facio* - делаю -лат.) - строение музыкальной ткани, учитывающее характер и соотношение составляющих её голосов. Наряду со словом фактура как синонимы применяются термины «письмо», «склад» (полифонический, гомофонный, хоровой склад), «сложение», «изложение» (например, оркестровое изложение), «музыкальная ткань».

ОСНОВНЫЕ ВИДЫ фактур европейской музыки, взятые приблизительно в хронологическом порядке:

Монодия.

Ранний органум (диафония),

Подголосочность

гетерофония,

Имитационная полифония,

Разнотемная и контрастная полифония,

Гомофония,

аккордовый склад,

гомофонно - полифонический склад,

полифония пластов,

пуантилизм,

сверхмногоголосие

ЗНАЧИМОСТЬ, Названные виды неодинаковы

по своей исторической роли,

по длительности существования,

по художественным достижениям,

по значимости для современной музыкальной практики.

Многообразие фактур можно классифицировать следующим образом.

Прежде всего. фактуры различаются по количеству голосов:

1) одноголосие (монодия)

2) многоголосие

1. Монодия в строгом смысле - древнее одноголосие, ещё не знающее многоголосия – древнегреческая музыка, грегорианское, знаменное пение. Одноголосная линия со скрытым многоголосием, как, например, в сюитах для виолончели соло Баха. настоящей монодией не является, хотя имеет «монолинейный» вид фактуры.

2. Многоголосие располагает развитой системой фактурных видов. ОРГАНУМ - ранняя форма многоголосия с дублировкой ведущего голоса в кварту (и квинту).

ПОДГОЛОСОЧНОСТЬ - это вариант основной мелодии, ей подчинённый

ГЕТЕРОФОНΙΑ - очень близкий вариант, равноправный с другим.

Гетерофония получила большое развитие в профессиональной музыке XX века, причём на первый план вышла не вариантность, а гармоническая диссонантность как результат наложений голосов «без особого приурочения их друг другу».

ПОЛИФОНИЯ содержит два важнейших вида - имитационную и неимитационную (разнотемную, контрастную) полифонию. Разнотемная и контрастная полифония не отделены непроходимой гранью, различие между ними состоит в степени противопоставленности голосов. Бах, Месса симинор, №3, Kyrie eleison, тема и контрапункт баса выдержаны в одном плане, взаимодополняют друг друга – это разнотемная полифония. Бородин «В Средней Азии» (музыкальная картина) - сплетение русской и восточной тем, наделённых своеобразным национальным колоритом, достигает степени образного контраста - это контрастная полифония.

ГОМОФОНИЯ (или гомофонно-гармонический склад) как тип фактуры следует отличать от аккордового склада. В гомофонной фактуре господствует мелодия, и соотношение её с аккомпанементом, как правило, полиритмично.

Повторность бывает 1) точной (по записи), 2) варьированной и 3) выборочной. Классификация эта условна, ибо варьированная повторность означает изменение какого-то компонента и выборочное сохранение остальных. Выборочная повторность предполагает сохранение какого-то избранного элемента при изменении остальных. Так, вариационная форма чаще строится на основе варьированной повторности, а сонатная разработка – на основе выборочной. Соответственно, точное повторение, несёт в себе черты варьированного (особенность восприятия).

Повтор, как и симметрия, имеет для музыки всеобъемлющее значение. Повторяются метрические акценты и ритмические фигуры, повторяются типы аккордов и синтаксических структур, целые интонационные блоки и отдельные мотивы, фактурные формулы и обширные построения (разделы композиции).

Варьированная повторность включает в себя две разновидности изменений: на основе вариантности и на основе вариационности.

Вариантность подразумевает такой уровень изменений, при котором не меняется начальная смысловая суть построения, будь то мотив или голос в системе подголосочности, или даже сложная интонация. Повтор здесь лишь меняет подсветку, раскрашивает исходный материал.

Вариационность подразумевает, с одной стороны, изменение при повторе нескольких компонентов исходной интонации, а с другой - повторение развернутого и синтаксически развитого построения. Вариационность предполагает более глубокий уровень смысловых изменений (вплоть до превращений). Она может вплотную приближаться к производности - переходу в иное смысловое значение.

Производность означает возникновение иной интонации на основе узнаваемого повторения какого-то исходного материала. Приближение

вариационности к производности - прерогатива крупных собственно вариационных форм.

КОНТРАСТ служит вторым и очень действенным средством развития музыкальной формы. Контраст – это распознаваемое слухом глубокое отличие. Глубина вводимого отличия диктуется конкретными особенностями произведения. Определение Ю.Тюлина: максимальная степень отличия при данных, конкретных обстоятельствах. Ю.Тюлин. МФ.М.І 965.стр.26-27).

Вариантность и вариационность также создают отличие. Но в них превалирует узнавание сходства. Контраст как таковой предусматривает введение нового смысла, новых семантических знаков, принципиально иной интонации. Вариационность может достигать контраста. Таким образом, контраст и повторность обнаруживают способность к сотрудничеству.

5 лекция. Тематизм. Виды тематического развития

Наиболее важные функции музыкального тематизма-общезстетические, конкретно-содержательные и композиционно- драматургические. — Тематизм и тематику в области музыки следует и разделять и сближать. Тематизм – понятие композиционное, специфически музыкальное, тематика принадлежит сфере образного содержания и допускает рассмотрение содержательных сторон музыки в одном ряду с содержанием других искусств и иных областей. Тематизм, кроме того, суммирующее понятие для множества музыкальных тем. Оно допускает обобщение тем по сходному содержательному признаку. Например, героический тематизм, лирический тематизм, народно- жанровый и т.д. В таком смысле тематизм становится тождественным тематике и во внемузыкальных областях: героическая тематика, народно-жанровая тематика, например в живописи. Тематизм как тематика может быть осмыслен с помощью таких концентрирующих в себе искусствоведческих понятий, как жанр (тематика тех или иных жанров), художественное направление (тематика классицизма, импрессионизма и т.д.)

ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ ПОНЯТИЯ ТЕМЫ В МУЗЫКЕ. При появлении этого термина в XVI в. тема относилась к категории письма. Дальнейший этап развития темы – с конца XVIII в. – закрепил её как категорию музыкальной формы, и это значение стало для темы классическим. Новейший этап – вторая половина XX века – добавил её осмысление как категории драматургии. Сама же идея темы музыкального произведения, музыкальной темы восходит к античной риторике, к учениям об «инвенции» и «диспозиции».

Понимание темы в плане учения об инвенции стало общим историческим источником и для музыки, и для других искусств, в частности для

литературы. Понимание же её в плане диспозиции закрепилось именно в музыке, но не в литературе.

Такое понимание темы, как в музыке, не установилось в других видах искусств. Обращает на себя внимание, что в литературе, где произведения также имеют процессуально-временной характер, оно отличается очень существенно. Темой там считается или предмет изображения, или жизненный материал, или проблема произведения. Понятие темы дополняется понятием идеи – главной мысли произведения. Тема может быть выражена в самом заглавии произведения «Недоросль», «Горе от ума», «Преступление и наказание» и т.д.

Учение об инвенции послужило общему пониманию темы как не случайного, а специально подобранного материала. По определению древнеримского учёного Квинтилиана, риторическая инвенция обозначает нахождение, изобретение темы, сюжета.

Термин «тема» с несколькими синонимами стал появляться в европейской музыке с XVI в. и применялся по отношению к полифоническим голосам. Темой называли тенор, снабжённый указанием на построение из него многоголосного канона. Царлино (в 1558) обозначил как «тема» (или «passagio») мелодию, контрапунктирующую с *cantus firmus* («soggetto»). Смысл полифонического голоса «тема» сохранила и в XVII-XVIII вв., относилась прежде всего к теме фуги. Возникшее здесь контрапунктическое противопоставление «Subjekt» (или «soggetto») и «Contrasubjekt» осмысливалась как риторическая антитеза барокко. В барокко модель темы концентрировалась также на оstinатном басы ламенто.

В XVIII веке часто используют идею античной инвенции (Хайнхен в «Искусстве изобретения», 1728, Маттезон в «Руководстве к инвенции» 1736,) авторы указывают, что половина усилий при сочинении музыки надо прикладывать для нахождения темы, и там встречается выражение «тема, или invention». Инвенция в эпоху барокко стала центральной областью учения о композиции. (Бах 2-х гол. Инвенции для клавира 1723).

ОПРЕДЕЛЕНИЕ темы – индивидуализированный музыкальный материал, составляющий основу развития на разных уровнях музыкального сочинения. Тема включает в себя целую иерархию подчинённых тематических явлений, охватывающих меньшие структурные уровни: мотив, субмотив, фраза, начальный мотивный комплекс.

ТЕМА обладает комплексом свойств:

1. – в теме есть содержательная сторона, связанная с тематикой сочинения,
2. – индивидуально-выразительная сторона, отвечающая требованию уникальности и неповторимости произведения искусства,

3. – конструктивная выверенность и отточенность, позволяющая осуществить на основе темы развитие, т.е. обновление с сохранением единства.

ОСНОВНАЯ КОМПОЗИЦИОННАЯ ФУНКЦИЯ темы в музыкальной форме -экспозиционная. Поэтому существовала традиция рассматривать тему вместе с периодом. ((Способин, Мазель, Цуккерман).

К разряду тем должны относиться и такие образования, которые возникают не в экспозиции, а в иных разделах - разработочных, связующих, репризных, заключительных, если они отвечают условиям **ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ** и **ОТНОСИТЕЛЬНОЙ ЗАКОНЧЕННОСТИ**. Таковы эпизодические темы в разработке, промежуточные темы в сонатных связующих партиях, заменные темы в репризах, темы в кодах или заключительных частях.

ФАКТУРНЫЙ ОБЛИК ТЕМЫ. Исторически первичный и основной фактурный вид темы – одnogолосная тема-мелодия. После того как значение темы было перенесено на гомофонный период (с конца XVIII в.), мелодия, как главенствующий и единственный индивидуализированный голос муз-ой ткани, сохраняла роль носителя тематизма. Таковы мелодические голоса в оперных ариях с простейшим аккомпанементом (у итальянцев – оркестр как « большая гитара»). С фактурной точки зрения тема – мелодия, особенно в связи с её развитием в XIX в., дифференцируется на два вида – **ПЕСЕННЫЙ** и **ФИГУРАЦИОННЫЙ**. **ПЕСЕННЫЙ** тематизм основывается на наиболее естественном типе мелодии - плавной, певучей, протяжённой, который особенно культивировался в XIX в. и был одинаково распространён как в вокальной, так и в инструментальной. **ФИГУРАЦИОННАЯ ТЕМА** составляет своеобразную разновидность мелодической темы. При этом она качественно отличается от сопровождающих, аккомпанирующих фигурации, от общих форм движения.

ОТЛИЧИЕ состоит в том, что в тематическом фигурационном голосе **МЕЛОДИЧЕСКИЙ РИСУНОК** Индивидуален Многообразен а в нетематических голосах единообразен.

ФИГУРАЦИОННЫЙ ТЕМАТИЗМ сыграл огромную стилевую роль в музыке Шопена, от которой начала длительный путь сложная фигурационная фортепианная фактура в европейской музыке 19 -20 вв. Фигурационность составила специфику тематизма Скрябина, Рахманинова, Метнера, Лядова Дебюсси, Равеля, Прокофьева. **ТЕМА - ГАРМОНИЯ** тема по её фактурному облику представляет собой многоголосный гармонический комплекс. Индивидуализация гармонии вплоть до уровня её тематизации – характерная тенденция XIX в., перешла в XX в. Тема – гармония обычно непродолжительна. (Темы - мотивы , отмеченные индивидуальным гармоническим оборотом - среди оперных лейтмотивов).

Начиная с «Тристанова аккорда» Вагнера отдельный гармонический комплекс индивидуализировался до значения не только тематического элемента, но, более того, до символизации целого произведения и даже стиля определённого периода - «Прометеев аккорд», «политональный» (по существу, на одном диссонирующем комплексе) мотив Петрушки Стравинского.

6 лекция. Функции частей. Период

Ф У Н К Ц И И частей в музыкальной форме имеют 6 основных функций частей и 3 типа изложения музыкального материала.

6 функций таковы: 1. Вступительная, 2. Экспозиционная, 3. Связующая, 4. Серединная, 5. Репризная, 6. Заключительная. Из них самостоятельные тип изложения имеют функции: экспозиционная, серединная, заключительная.

Признаки типов изложения.

Экспозиционный тип изложения (экспоз. Функция): полное или относительно полное изложение темы, 2. господство одной тональности, 3. заключительный каданс.

Серединный тип изложения (серединная функция): 1. дробное проведение темы или включение новой темы, 2. тонально-гармоническая неустойчивость, 3. серединный каданс или предыкт в конце. Заключительный тип изложения (закл. Функция) 1. фрагментарное проведение темы (тем), 2. тонально-гармоническое кадансирование, 3. использование в типичных случаях функции S, 4. усиление мелодической линейности, 5. применение регистровых сопоставлений. Признаки других функций частей – переменчивы. Вступительная форма может иметь окончание либо неустойчивое (как середина), либо устойчивое (как кода). Связующая форма может иметь черты середины, но с моментом устойчивости в начале или в конце. Репризная форма по типу изложения может быть тождественной экспозиции, но может вмещать элементы тождественной экспозиции, но может вмещать элементы разработки, коды.

ПЕРИОД. Определение. Происхождение термина. Две стороны семантики музыкального периода. Основное применение периода. Метрический восьмитакт. Классификация видов. Тонально-гармоническое строение периода. Период единого строения. Двойной (или сложный) период. Тематическое строение П. Мотив, фраза, субмотив. Период с признаками других форм.: с признаками простая 2-х частная форма, простая 3-х частная форма, с признаками вариационной формы, с признаками сонатной экспозиции, период с элементами сонаты без разработки. **ПЕРИОД** как самостоятельная форма.

Классификация видов периода. Классификация структурных видов периодов делается на основе нескольких критериев: 1) по количеству предложений или отсутствию деления на предложения — периоды из двух или трех предложений, простые или двойные (сложные) периоды, периоды единого строения (без деления на предложения); 2) по тематическому сходству или- несходству начал предложений — периоды повторного и неповторного строения; 3) по метрическому признаку — квадратные и неквадратные (с расширением, сжатием); 4) по тонально-гармоническим признакам — однотональные или модулирующие, из тождественных предложений (с одинаковыми кадансами), завершённые неустойчивым кадансом (сравнительно редко); 5) по степени тематической развитости периоды элементарные и развитые; 6) по взаимодействию с другими формами — периоды с чертами простой двухчастной, простой трехчастной форм, рондо, вариаций, сонатной формы (сонатной. экспозиции, сонатной формы без разработки).

Период повторного строения состоит из предложений, совпадающих по тематическому материалу *хотя бы своим началом*. Если же материала в началах предложений не совпадает, т.е. второе предложение не ощущается как переизложение первого предложения, в этом случае образуется **период неповторного строения**.

Таким образом, *тематический ритм* в периоде фиксирует *количество начальных этапов* изложения одного и того же материала. В периоде повторного строения смысловой ритм *двухфазен*, неповторного — *однофазен*, так как начало второго предложения ощущается *не как начало переизложения*, но как *продолжение* изложения.

С точки зрения *тонального ритма* периоды классифицируются следующим образом:

1) однотональные периоды начинаются и завершаются в одной и той же тональности;

2) в модулирующих периодах начало и конец звучат в разных тональностях;

3) независимо от принадлежности к любому из двух предыдущих типов, период оказывается модуляционным, если внутри него возникает модуляция в тональность, *не совпадающую с конечной*.

Основным видом периода является период из двух предложений повторного строения, с полным совершенным заключительным кадансом, несущий экспозиционную функцию в произведении.

Экспозиционная функция периода в музыкальной форме определяет его тонально-гармонические и тематические свойства. В экспозиции развертывается и закрепляется главная тональность произведения, утверждается тоника. Тонально-гармоническая прочность экспозиции, позволяющая в репризе (и коде) вернуться к начальной тональности, служит фундаментом, на котором зиждется вся музыкальная форма

произведения. В **однотональном** (немодулирующем) периоде главная тональность утверждается.

7-8 лекции. Простая 2-х частная форма. Простая 3-х частная форма

ПРОСТАЯ ДВУХЧАСТНАЯ ФОРМА. Определение. Область применения. Разновидности. Под малой композицией обычно подразумевают относительно краткое произведение, подчиненное единому образному состоянию, где глубина контраста ограничена параметрами формы. Классический тип периода, пр.2-хч., пр.3-хч., в немецком музыкознании получил название песенных форм. «Песенными» они именуются благодаря жанровым связям с песнями и танцами, выражающимся в характере тематизма и симметрии структур. Более «песенной» яв-ся пр. 2-хч., в то время как пр.3-хч. - более универсальна по содержанию и самостоятельна по логике.

Область применения этих форм в инструментальной музыке: часть более крупной формы – сложной 3-х частной, рондо, вариационной, сонатной. - и форма пьес- миниатюр, начатая с танцев.

Коренное различие между простой и старинной 2-х част. формами заключено в опоре, соответственно, на гомофонный и полифонический тип развития. Собственно полифонический тип старинной 2-хч., с акцентом на полифоническое начало - прелюдии к фугам. Части в такой 2-хч. не тяготеют к «нормативной» периодичности. Более весома здесь полифоническая основа развёртывания, порождающая фазовый синтаксис, порой свободную асимметрию, а с нею - чувство импровизационное™. Две разновидности – безрепризная и репризная. Существует и двойная 2-хч. форма. Без репризная - соотношение частей наподобие запева и припева, танца и ритурнеля. Характерна для танцев (вальсы) и рефр. рондо, в том числе проходящих в финалах класс. сонат и симфоний.

Между частями 2-хч. б/р. ф. может быть соотношение темы и её варианта. Болеро. РЕПРИЗНАЯ пр.2-хч.ф. имеет структуру а а/ b а, с проведением в репр. Одного предл.-я, иногда расширенного.2-я ч. в этом типе не образует периода. Помимо наличия функции репризы форма примечательна наличием ф. середины (b).

2-х частная репризная типична для венских классиков, входит как составная ч. в более крупную ф.: Т. для вариаций, ГЛ.Т. финалов сонат и симфоний, рефрен рондо, часть Сл.3-хч. ф. Репр. 2-хч. в качестве самостоятельной приобретает множество индивидуальных черт. **ДВОЙНАЯ ПРОСТАЯ 2-Х ЧАСТНАЯ ФОРМА** образуется путём повторения ф. с тонально-гармоническими изменениями (транспозиция, изменение каданса).

Такую форму, со сложным симфоническим развитием, имеет 1-я ч. 2 ч. из 4 симф. Чайковского. Две части пр. 2-х безрепризн. Формы соотносятся как сольный запев (период а а1) и хоровой припев (В), но в условиях драматич. симф. «припев» переходит в большую разработочную связку, меняющую направление модуляции при повторении формы: первоначально Des-dur - b-moll, 24 тт., вторично – Des-dur – F-dur, 16 тт.

ЧЕРТЫ ДРУГИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ соединение 2-х частной формы (с повторением частей) с орнаментальными вариациями на одно предложение периода(а) представляет собой 2-я ч-Andante un poco Adagio F-dur из сонаты для фортепиано Моцарта До мажор, что позволяет пр. 2-х ч. форме составить самостоятельную ч. цикла.

Соединение пр. 2-х ч с микроостинатной формой (на остинатный ритм) является тема «Болеро» Равеля.

Седьмая симфония Бетховена, 2-я ч. В теме для вариаций 2-хч. ф. с повторением 2-й ч. пронизана двухтактовой ритмотемой, в которой композитор воспроизвёл древнегреческий «адонический ритм», связанный с мифом об Адонисе и смерти-зиме.

ПРОСТАЯ ТРЁХЧАСТНАЯ ФОРМА. Различают два вида пр.3-х ч. ф. – однотемная и двухтемная. Кроме того, имеются формы двойная и тройная трёхчастная. Пр 3-хч. ф. весьма часто имеет коду и весьма редко – вступление. Область применения: инструментальная миниатюра (прелюдии, этюды, ноктюрны, пьесы с программными названиями, части фортепианных сюит и других циклов), часть более крупной формы (сложная 3-х частная, рондо, вариаций, сонатной), номер классического балета.

Вступление к пр. 3-хч ч.ф. может указывать на повествовательно-балладный характер пьесы (Шопен прел. Cis-moll № 25 (5 тт.), Шопен ноктюрн cis-moll op. posth., 4 тт.

ЭКСПОЗИЦИЯ пр. 3-хч. ф. представляет собой период любой структуры: полный период, предложение в функции периода, период простой или двойной, из двух или большего числа предложений. Единого строения, повторной и неповторной структуры, квадратный или неквадратный, однотональный или модулирующий, замкнутый кадансом (полным, иногда половинным) или гармонически незавершённый, элементарный или развитый, повторенный, транспонированный.

СЕРЕДИНА – гармонически неустойчивый раздел, начинающийся на неустойчивой гарм. или в подчинённой тон-ти, заканчивающийся полов. Кадансом или доминантовым предыктом.

Тематически- это мотивная раз-ка эксп-ой темы или смена темы на новую, изредка-связка.

Масштабные соотношения середины с окружающими частями – всевозможны: относительное тождество, значительно большая или

значительно меньшая величина. Пример Бетховен Менуэт C-dur из 1 симфонии: 1 ч.- 8, середина - 36, реприза - 14, кода-21.

9 лекция. Форма ADAGIO

Форма Adagio (Andante) — самостоятельный структурный тип, применяемый в музыке от Гайдна и Моцарта до Веберна и Прокофьева в медленных частях концертов, симфоний, квартетов, сонат, также в отдельных медленных пьесах. Определение: **форма Adagio — такая трехчастная репризная форма, в которой 1 ч. — период или простая форма, 2-я ч. — на новой теме, между частями — связующие разделы.** (Форма Adagio — одна из разновидностей 2-й формы рондо в классификации пяти форм рондо А.Б. Маркса).

Тональный план нередко отвечает логике сонатной формы: А — главная тональность, В — тональность D, Св. — модуляция из Т в D. Но могут встречаться и несонатные соотношения, когда В имеет, например, тональность I н. или I в.

Аналогичный пример, с сонатным тональным планом (Т — D) — во II ч. Largo As-dur 1 фортепианного концерта Бетховена; но тема А имеет в экспозиции простую 2-частную репризную форму, а в репризе — простую двойную трехчастную форму.

С несонатным тональным планом построена II ч. Adagio F-dur Скрипичного концерта D-dur Брамса: тема середины — fis-moll (I в.).

Период главной темы усложнен дополнением к каждому из двух предложений; велик связующий раздел — 24 тт.; модулирующая связка к репризе встроена в конец середины, имеющей форму неэкспозиционного периода с тональным планом fis-moll — F-dur. Темы экспозиции (а) и середины (б) таковы (начала).

Примеры формы Adagio в отдельных пьесах медленного темпа — Григ. Ноктюрн C-dur Andante op.54 № 4 для фортепиано. (Св. с темой «соловьиных трелей», раздел В — неустойчивая середина); Скрябин. Этюд b-moll Andante cantabile op. 11 №8. В последнем случае 2-е предложение экспозиционного периода превращено в модулирующую связку, а свяч к репризе составляет окончание середины на органном пункте D, в репризе — полный период из двух предложений.

В условиях жанра симфонии композиторы усиливают сонатные элементы формы Adagio. Так, Бородин в III ч. Andante D-dur 1 симфонии в середине (В) помещает ПП, прорывы мотивов ГП и ЗП, однако тональность использует Des-dur (I н.); связующие разделы строит на производных темах и мотивах.

Выдающимся образцом является Финал 6 симфонии Чайковского — Adagio lamentoso h-moll, где структуре традиционной медленной части «придана сонатно-симфоническая драматургия.

Темы главная (А) и срединная (В) в h-moll и D-dur противопоставлены как сонатные ГП и ПП, символизируя идеи смерти и жизни. В конце срединной темы (В) происходит типичный для сонатных экспозиций

перелом в ПП (h-moll), как бы перечеркивающий идею ПП. Проведения срединной темы (В) в D-dur и h-moll (в коде) аналогичны функции сонатной ПП, привносят дополнительное сонатное соотношение. Перед кодой введен ЭП траурно-молитвенного характера. В соответствии с замыслом симфонии в форме финала происходит как бы «умирание» сонатной формы вместе с «умиранием» в минорной коде мажорной побочной темы (ПП).

Среди применений формы Adagio в XX в. следует отметить использование ее Прокофьевым не в медленном, а в быстром темпе (Скерцо Vivace d-moll из 2 фортепианного концерта, до Трио — двойная трехчастная форма со связками в 8 и 10 тт.), преобразование ее тем же автором в концентрическую форму А В С В А благодаря оформлению связок (В) в виде периодов (II ч. Andante assai a-moll из 4 сонаты для фортепиано, II ч. Andante D-dur из Концертино для виолончели с оркестром op.132) синтез ее с вариационной формой у Веберна в оркестровых «Вариациях» op.30 (Lebhaft).

10 лекция. Сложная трехчастная форма

Определение: сложная трехчастная форма — такая контрастная репризная форма, I часть которой имеет форму более крупную, чем период (простая двух- и трехчастная, вариационная, рондо, концентрическая, сложная трехчастная, сонатная), а остальные части не содержат структур более сложных. Сложная трехчастная — как бы «сложенная» форма, важнейший для нее признак составноеTM допускает присутствие в ее частях форм того же или более высокого ранга.

Невиданное количество сложных трехчастных форм было создано в классическую эпоху, в частности, с точными репризами, и это отвечало характерным представлениям европейского Просвещения. Данная форма — самая статуарная и симметрично уравновешенная из всех классических видов музыкальной композиции. В ней выразились и философия остановленного прекрасного мгновенья (по Гете), и эстетика европейского «просвещенного вкуса»: «мы предпочитаем видеть хорошо разбитый сад, а не беспорядочно растущие деревья» (Монтескье), «только вещи известные и постоянно ожидаемые волнуют... и возбуждают» (Дидро). Крепость и устойчивость репризы в этой форме созвучна мажорному ладу, преобладающему в музыке венских классиков.

Различаются два основных вида сложной трехчастной формы — с трио и с эпизодом в качестве средней части. Кроме того, существуют сложная трехчастная форма с повторением частей и сложная двойная трехчастная форма, с - исторически сложная трехчастная форма с трио подготовлена трагедией барочной сюиты с ее последованием танцев типа Менуэт I — Менуэт II — Менуэт I. А с конца XVII в. во французской танцевальной сюите менуэт, паспье, гавот, бурре стали выступать совместно с Трио (2 гобоя и фагот) или Мюзетом. Эта оркестровая манера прослеживается и в Скерцо 9 симфонии Бетховена, где в начале Трио солируют гобои, кларнеты и фаготы, и в Скерцо 4 симфонии Чайковского, с соло гобоев, -и фаготов. Вообще в Трио берется меньший оркестровый состав. Сложная трехчастная с эпизодом

восходит, наоборот, к вокальному истоку и стоит ближе всего к арии *da capo*. С середины XIX в. трио и эпизод перестают существенно различаться.

Область применения сложной трехчастной формы весьма широка: средние части симфоний, сонат, камерных ансамблей — менуэты, скер-Цо, медленные части; отдельные жанровые пьесы — марши, польки, вальсы, мазурки; части сюит — серенад Моцарта, программных сюит Шумана, Мусоргского, Римского-Корсакова, Дебюсси; отдельные инструментальные пьесы — прелюдии, экспромты, баркаролы, пьесы с программными названиями; номера балетов, инструментальные эпизоды! опер — марши, шествия, танцы.

Структурно помимо основных трех частей в этой форме бывает вступление (редко), кода (часто) и связки, главным образом к репризе.

Вступление к сложной трехчастной форме Может быть коротким предварением основной музыки (Шопен. Ноктюрн *f-moll op.32 №1*, но иногда представляет собой значительную музыкальную мысль, играющую в форме роль рефрена: Чайковский. *Andante* из 2 квартета («трагические вопросы»), Римский-Корсаков, II ч. «Шехеразады», где «тема рассказа» у. скрипки соло — сквозной рефрен всего произведения.

Первая часть сложной трехчастной формы обычно замкнута тонально (полный каданс) и имеет чаще всего форму простую двухчастную или трехчастную, тематически однородную. Таковы, в частности, средние части 1, 2, 4, 6 и многих других сонат для фортепиано. Бетховена. При этом закономерны и простые формы с повторением частей (Шопен, Ноктюрн *f-moll op.55 №1* — простая трехчастная с повторением частей), и простые двойные формы (Чайковский, 4 симфония, II ч. — двойная двухчастная).

Но сложная трехчастная форма примечательна и тем, что ее составные части, прежде всего I ч., могут иметь форму того же и более высокого ранга, чем эта композиция. Пример **сложной трехчастной формы** в качестве I части сложной трехчастной формы — первая часть (*Andante — Allegro — Andante*) 13 сонаты для фортепиано. *Es-dur* Бетховена, где местная I ч., местное Трио и местная реприза — в простых двухчастных формах. Пример сложной трехчастной формы в качестве средней части сложной трехчастной формы — в Скерцо 4 симфонии Чайковского, со схемой средней части ABA | C | A/C, где A — тема-наигрыш традиционных для трио гобоев и фаготов (*A-dur*), B — местная середина (*fis-moll*), C — Трио, «марш духовых» (*Des-dur*), далее — синтетическая реприза сложной формы:

Концентрическая форма также находит место в частях сложной трехчастной композиции. Примеры такой формы в I и III чч. — «Порыв» *fis-moll* Шумана из «Фантастических пьес» (в I ч. ABCBA — 16, 8, 8, 8, 12 т) Скерцо *F-dur* из 4 симфонии Чайковского.

Примеры вариаций в составных частях сложной трехчастной формы — знаменитое в этом смысле *Allegretto a-moll* из 7 симфонии Бетховена I \ с остинатностью двутактовой ритмоформулы и двух мелодических голо-,? «и, сов в I ч. и первой репризе этой двойной сложной трехчастной композицией, II ч. *h-moll* из «Шехеразады» Римского-Корсакова, крайние| части, «Ковка крыльев» из балета Слонимского «Икар», крайние части, в виде вариаций на бasso остигато.

В составных частях сложной трехчастной формы применяется и **сонатная форма** — полная, без разработки или в виде сонатной репризы. Классический образец — полная сонатная форма в I ч. Скерцо d-moll из 9 симфонии Бетховена, повторяемая в репризе da capo, без выписки текста. Данный тип формы воспроизвел Бородин в Скерцо Es-dur I симфонии, также с da capo в репризе. Чайковский использовал сонатную форму в крайних частях Andante D-dur 5 симфонии: в I ч. — сонатную без разработки, с тональным планом D — Fis, D — D, в репризе — лишь Знатную репризу, с ГП и ПП в тональности D-dur.

Вторая часть — трио (Trio, Minore, Maggiore, Alternative)) — обладает самостоятельной темой, тональной устойчивостью, самостоятельной формой, преобладающая в ней общая композиционная функция — экспозиционная. Наличие трио свойственно танцевальным, маршевым, вообще подвижным средним частям циклов и отдельным пьесам того же характера. Сюда относятся многочисленные классические менуэты, скерцо, аллегро, марши, романтические вальсы, мазурки; полонезы. Трио может быть гармонически разомкнуто, содержать иногда весьма развитую связку к репризе. В организации сложной трехчастной формы действует логический принцип «скачка с заполнением»: от I ч. ко II ч. делается контрастное сопоставление, а от II ч. к III ч. — плавное возвращение.

Несмотря на кристаллический характер трио, его структурное разнообразие весьма велико — от периода до составной формы из двух-трех разделов. Его самостоятельность выражается и в тональном отношении: в трио вполне типична главная ладотональность. Помимо главной тональности избирается одноименная, весьма приняты тональности IV, VI, VI н. (из мажора), III (параллельная — из минора). Наиболее редка тональность V ст., хотя есть видный классический пример — трио F-dur во II ч. b-moll 4 симфонии Чайковского, связанное с тональной логикой всего цикла — движением к торжествующему финальному F-dur. Из числа редких соотношений можно указать однотерцовое, f—E, в Andante ma non tanto 2 квартета Чайковского.

Форма **периода**, при этом повторенного, обязательна для жанра походного марша. Встречается она и в сонатах Бетховена (Менуэт из 7 сонаты для ф.-п., период повторен и незавершен), в мазурках Шопена, у Прокофьева (Allegro strepitoso D-dur из 9 сонаты, раздел Andantino h-moll — двойной период).

Формы простая двух- и трехчастная — наиболее типичны.

Примечательно существование составной **средней части** сложной трехчастной формы. Пример — скерцо «Веселое сборище поселян» из Пасторальной симфонии Бетховена, со схемой A I BC I A, содержащее последование двух трио подряд — классического, с солированием гобоя и фагота, F-dur, и брутально-народного, tutti fortissimo на 2/4, с переменным ладом F—B. После столь сильного стилистического скачка связка подводит к репризе всей формы скерцо. С двумя трио написан Полонез fis-moll Шопена, причем второе трио — контрастного жанра; словно лирическое откровение возникает мазурка A-dur.

Третья часть, реприза сложной трехчастной формы, имеет смысл утверждения первоначальной музыкальной мысли и архитектурного, как бы зримо симметричного уравнивания музыкальной композиции. В

связи с этим для нее обязательно возвращение первой темы и восстановление главной тональности. Однако структурные варианты репризы очень разнообразны, характерной классической чертой является абсолютно точная реприза — *da capo*: не только в менуэтах из симфоний Гайдна и Моцарта, но даже на позднем этапе классической симфонии — в 8 и 9 симфониях Бетховена. В качестве неоклассического элемента Реприза *da capo* без выписки текста употреблялась Регером — во всех средних быстрых частях 3-х сюит для альт-соло ор.131 d, в Скерцо 3 сюиты для виолончели соло ор.131 c. В условиях медленного темпа характерна также и варьированная реприза: Рахманинов. Баркарола g-moll.

Вместе с тем, по законам психологии восприятия, уже известное слушателю требует меньшего времени для осознания, благодаря чему^в Репризе сложной трехчастной формы действует тенденция к ее сокращению. У венских классиков, в частности, в менуэтах и скерцо Бетховена, отбрасываются знаки повторения разделов внутри формы. Делается композиционный эллипсис — пропуск какого-либо раздела: начального, срединного, местной репризы.

Кода оказывается весьма необходимым обобщением, приведением к эстетическому единству контрастно построенной сложной трехчастной формы. Отсутствие коды во многих классических менуэтах и скерцо (III ч. цикла) создает эффект некоторой незавершенности перед наступлением финала. Обобщение в коде осуществляется или на теме А или на теме В, или синтетически, на соединении тем А В (Бетховен, II ч. 4 сонаты для фортепиано, Чайковский, *Andante cantabile* из I квартета). В условиях музыкальной сцены в коду может вводиться контрастная новая тема: Бизе, Увертюра к «Кармен». Свойственная коде фрагментарность тем иногда используется для создания эффекта пространственного удаления: Чайковский, II ч. *Andante marziale* Es-dur из 2 симфонии.

11 лекция. Рондо

Различаются рондо как жанр, как форма и как принцип формообразования. Во всех этих проявлениях рондо чрезвычайно распространено, так как «рондо» означает «круг», а представление о круге принадлежит к числу важнейших в человеческом мышлении — связано с наблюдаемыми циклическими процессами в природе и обществе, («все возвращается на круги своя»), шарообразностью (видимой кругообразностью) космических тел, уходящими в глубокую древность обрядами с движением по кругу, символикой кольца как парадокса замкнутой бесконечности и т.д. Эти и многие другие семантические значения вошли в искусство, в музыку, в различные аспекты понятия музыкального «рондо». В пласте инструментальных форм рондо существует непрерывно, от XVII до XX вв., составляет неотъемлемую структуру «чистой музыки»:

Рондо как жанр восходит к французской хороводной песне-танцу с движением по кругу и куплетным возвращением музыки. Главная тема носит название «рефрен», то есть «припев» (или «рондо»). Музыка от-

личается жизнерадостным, народно-песенным, игровым характером, подвижным темпом. Несовпадение понятий рондо как жанра и рондо как формы проявляется, в частности, в выборе для произведений и частей под названием «Рондо» иных музыкальных форм: простой трехчастной (Рондо в Сонате D-dur из «Книги генерал-бассу» Авдотьи Ивановой — см.: Русская клавирная музыка. М. 1981. С.14.), трехчастной с повторением частей (клавесинные рондо Жёффруа, Дандрие), вариаций (Рондо для ф.-п. с оркестром Моцарта, К. 382), сонаты без разработки (финал 19 сонаты G-dur Бетховена, финал 1 концерта e-moll Шопена, со схемой: Вст., ГП E-dur, промежут. тема cis-moll, ПП A-dur, ложная реприза Es-dur, реприза ГП E-dur, промежут. cis-moll, ПП H-dur, Кода E-dur), полная сонатная форма (Рондо D-dur для ф.-п. Моцарта, написанное на тему И. К. Баха).

Рондо как принцип формообразования действует прежде всего в самой форме рондо, но в качестве дополнительного композиционного средства выступает и в других формах — сложной трехчастной, сонатной, сюитной, благодаря или рефренной повторяемости главной темы или введению в эти формы добавочного рефрена.

Рондо как форма и связана с жанром рондо, и относительно автономна, встречается не только в подвижной музыке, с чертами песенности и танцевальности, но и в медленных, психологически глубоких пьесах и частях. Она жанрово неограниченна и помимо всевозможных инструментальных жанров свойственна песням и романсам, хорам, номерам опер и балетов, развернутым оперным сценам.

Особняком в истории музыки стоит жанр-форма «рондо» XIV—XV вв., относимая к типу строчных музыкально-стиховых (с добавлением танца), которая здесь не рассматривается. Рондо как классическая инструментальная форма охватывает XVII—XX вв. Форма рондо имеет разные теоретические типологии. Основопологающей является классификация 5 форм рондо в «Учении о музыкальной композиции» А.Б. Маркса (в четырех томах, 1837-1847, т.III). Их схемы таковы:

1-я форма рондо — Satz — Gang — Satz

2-я форма рондо — Hauptsatz — (Gang) — Seitensatz — (Gang) — Hauptsatz

3-я форма рондо — HS - SS — HS — SS' — HS

4-я форма рондо - HS - G - SS - HS - SS' - HS - G - SS - HS

5-я форма рондо - HS — G - SS - SS' — HS — G — SS

Satz — часть, Hauptsatz (HS) ~ главная часть. Gang (G) — ход, Seitensatz (SS) — побочная часть.

Формы 1-я, 2-я, 3-я, связанные с «песенными формами», назывались низшими, 4-я и 5-я, связанные с сонатностью, — высшими.

Однако историческая стабилизация трехчастных форм и самого принципа архитектонической трехчастности А В А потребовала обособления такого рода форм в самостоятельный тип. По типологии «Музыкальной формы» Г. Катуара (ч. II, М. 1936, продолжившей исторически более новые установки Э. Праута 1895 г., В. Беляева 1915 г.), в дальнейшем принятой большинством отечественных музыковедов.

12 лекция. Вариации

Различаются вариационная форма и вариационный метод развития (вариационность), участвующий в построении других музыкальных форм. И форма вариаций, и вариационный метод развития — самые распространенные явления в музыкальном формообразовании: они наиболее непосредственно отвечают незыблемому эстетическому закону искусства — многообразие в единстве или единство в многообразии. Вариационная форма используется в музыке для всевозможных инструментов — не только академических европейских, но и иных — гитары, мандолины, баяна, балалайки и т.д. Она составляет основу культуры джаза.

Определение: вариационной называется форма, основанная на видоизмененных повторениях темы (также двух и более тем). Вариационная форма, кроме того, носит названия «вариации», «вариационный цикл», «тема с вариациями», «ария с вариациями», партита (другое значение партиты — сюита танцев) и др. Сами вариации имели множество исторических наименований: Variatio, Veranderungen («изменения»), дубль, versus («стих»), глоса, fioretti (букв. «цветочки»), les arge-ments («украшения»), evolutio, pane («часть») и др. Вариации сочиняли и величайшие композиторы, и концертирующие исполнители-виртуозы, их музыкальное содержание простирается от непритязательного варьирования простейшей темы (типа вариаций D-dur для мандолины Бетховена) до вершин интеллектуальной сложности в музыке (Ариэтта из 32 сонаты Бетховена). В отношении жанров темами вариаций выступали хоралы, традиционные басы пассакалии и чаканы, сарабанда, менуэт, гавот, сицилиана, ария в двух значениях этого слова (певучая мелодия, как бы для духовых, от фр. «air» — «воздух», и ария из оперы), народные песни разных стран, темы для вариаций других авторов и мн. др.

Использование чужого материала в качестве тематической основы, собственного произведения здесь было нормой: вариации на темы Ко-релли, Перселла, Баха, Генделя, Глюка, Керубини, Паизиелло, Моцарта, Сальери, Паганини, Беллини, Доницетти, Вебера, Варламова, Алябьева, Глинки, Мясковского и т.д. Вариации на собственную тему даже специально оговаривались: «Theme original et variations» op. 19 № 6 Чайковского. Количество вариаций насчитывалось от 1-2 (дубли к танцам барок-то) до 62-64 (чаканы Генделя, Баха). Длительность вариационных циклов [простирается от 1-2 мин. до 40-50 («Вариации на вальс Диабелли» [Бетховена в исполнении Рихтера — 52 мин.]). Цикл вариаций может начинаться с темы, с 1-й вар. (типично для вариаций на хорал XVI-XVIII в., а также — для вариантной формы), может заканчиваться темой.

Наибольшего расцвета вариационная форма достигала в периоды Особого подъема европейского инструментализма, первый из которых пришелся на XVI — нач. XVII веков: в Испании XVI в. — Нарваэс (один из первых авторов вариаций), Кабесон, в Англии — школа верджина-листов (Булл, Берд), композиторы Италии и Германии XVII в. — Фрескобальди, Шейдт, Свелинк, Пахельбель; важнейшие периоды составили венские

классики, русская классическая школа XIX в. — Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков.

Существует следующая классификация вариационных форм:

1. Вариации на *basso ostinato* (или на выдержанный бас, «полифонические вариации»).
2. Вариации фигурационные (орнаментальные, «классические»).
3. Вариации на выдержанную мелодию (или на *soprano ostinato*, так называемые «глинкинские вариации»).
4. Вариации характерные и свободные.
5. Вариантная форма.

Кроме того, обособляются вариации двойные и многотемные, в которых встречаются все названные виды варьирования, и вариации с темой в конце. При этом не упускается из виду, что могут быть смешанные виды вариаций: например, в цикл орнаментальных вариаций входят характерные, в однотемных вариациях появляются и другие темы.

Характерными называются вариации, наделенные ярким индивидуальным обликом, выраженным в индивидуальной мелодии, фактуре, ритме. Частный случай этих вариаций составляют жанрово-характерные вариации, индивидуальность которых определяется присутствием какого-либо конкретного жанра: скерцо, романса, фуги, марша, менуэта, мазурки. Историческое место характерных вариаций очень широко: от вариационных сюит XVI—XVII вв. (Павана — Гальярда, Пассамеццо — Сальтарелла, Падуана — Интрада и т.д.) через отдельные вариации и циклы вариаций венских классиков (заключительные — в циклах Моцарта, целые циклы — в ор. 34, 120 Бетховена) к вариационным сюитам романс-типа Шумана и контрастным вариациям Прокофьева и Веберна в XX в.

Свободными называются вариации, отступающие от темы в отношении формы (структуры), обычно — и от тональности. Название «свободные» применяется главным образом к вариациям XIX, затем XX вв., когда структурные изменения становятся принципом организации вариационных форм. Отдельные свободные вариации обнаруживаются у венских классиков в ряду строгих вариаций. Нередко происходит сочетание свободных и характерных вариаций — у Шумана, Чайковского, Рахманинова. Но встречается также сочетание характерных и строгих вариаций, наблюдаемое у Брамса, — в оркестровых Вариациях на тему Гайдна, в финале 4 симфонии.

13-14-15 лекции. Сонатная форма

Сонатная форма как исторический тип музыкальной композиции, сложившийся в эпоху музыкальной классики, отличается от сонатной формы барокко, прежде всего, своим драматургическим типом организации. Определение зрелой, собственно сонатной формы классического типа таково: репризная форма, основанная на драматургическом контрасте главной и побочной партий, на тональном противопоставлении главной и побочной партий в экспозиции (побочная как правило в тональности доминантовой группы) и их тональном объединении или сближении в репризе; для

сонатной формы характерны разработочность во всех партиях и разделах, метод производности в тематическом процессе. Поскольку история существования сонатной формы длительна, около 200 лет, не все названные в определении признаки присутствуют в каждом отдельном случае. Особенно неодинаков тип контраста между главной и побочной: в раннеклассической сонате он сглажен, в поздней сонате — у Прокофьева, Шостаковича — основной контраст смещен на соотношение экспозиции с разработкой и т.д.

В венско-классическом стиле сонатность составила эпицентр музыкального мышления, и сонатная форма получила необычайно широкое распространение. Она заняла ведущее место в сонатно-симфоническом цикле, ставшем, в свою очередь, концепционным центром для мышления композиторов венско-классической школы. В цикле сонатная форма и принципы сонатности применялись прежде всего в I ч., также в финале, помимо того, — и в медленной и менуэтно-скерцозной частях. Не осталась без влияния сонатности и вокальная музыка — особенно у Моцарта, у которого сонатная логика проникла и в оперные номера — арии, ансамбли (наиболее насыщен ими «Идоменей»).

Поскольку одной из координат зрелой сонатной формы стала драматургия, она требует своей типологии. В сонатной форме венских классиков наблюдается три основных типа драматургии. Единицей драматургии выступает не тема, а «тип выразительности» (по В. Бобровскому), то есть общий характер музыкального звучания: медленный торжественный или быстрый энергичный с активной ритмической пульсацией, или плавный замедленный певучий и т.д.

Первый тип драматургии связан с традицией концерто гротто барокко, продолжившейся в симфонизме Гайдна, — его условно можно назвать «концертным» и «альтернативным». В экспозиции сонатной формы он сохраняет альтернативный принцип чередования тутти и группы, подержанный определенным распределением тематических, громкостных, тембровых ресурсов.

Основной драматургический контраст складывается не между ГП и ПП, а между ГП и ПП вместе, с одной стороны, и вступлением, СП и ЗП, с другой.

Вступление. Интродукция

Для симфоний, со времени становления этого жанра у Гайдна, стали закономерными большие развернутые вступления, интродукции. Среди классических инструментальных сонат аналогичное развернутое медленное вступление (интродукция) появилось лишь начиная с 8-й «Патетической» сонаты Бетховена, Генезис медленных симфонических вступлений (как в большинстве Лондонских симфоний Гайдна) -- в первой части барочного цикла сонаты *da chiesa* и в первом разделе французской увертюры, 4-частность с последованием «медленно — быстро - медленно - быстро» превратилась у Гайдна в 3-частность, где первая пара «медленно-быстро» слилась и образовала собой аллегро с медленной интродукцией, (а перед финалом был введен менуэт. Отсюда контрастно-составной характер первых

частей симфоний Гайдна и иногда довольно значительная тематическая самостоятельность интродукций, слабая связанность с дальнейшим развитием. В некоторых медленных вступлениях Гайдна предвосхищается тематизм не первой, а других частей цикла. Все бетховенские интродукции (ко 2-й, 4-й, 7-й симфониям) непосредственно связаны с тематизмом последующего аллегро и в этом смысле теснее приближены к основной симфонической части, объединены общим с ней тематическим процессом. Важное новшество Бетховена — предвосхищение в Интродукции необычного тонального плана дальнейшего аллегро. Например, смена тональностей b-moll - h-moll в 4-й симфонии моделирует сдвиг H-dur - B-dur в конце разработки перед предыктом. Однако развернутая медленная интродукция перед I ч. «Патетической» сонаты имеет иной, риторический источник, о чем говорит и само название: высокий «патетический стиль» - то же, что «риторический стиль».

Вступительное Grave 8-й сонаты «Pathetique» - полная высокого пафоса «звуко-речь», построенная по всем правилам ораторской диспозиции, лишь без «заключения», поскольку все это — вступление к аллегро. Присутствует здесь и ведущая в древнегреческой трагедии антитеза «долг и сострадание», в противопоставлении начальных мотивов в c-moll и продолжающих — в Es-dur. Т. 1-2 - императивные, грозные интонации, черты одновременно и призывного «вступления» и «определения темы» («мотив долга»). Для бетховенской формы вообще характерно синтезирование черт вступления и определения темы (exordium и propositio). | Т.3-4 — расчленение начального материала, мотивное дробление, приз-] наки риторического «подразделения». Т.5-9 — чередование «возражений» | и «опровержения возражений», в т.5 появляется новая, кок-граагтая тема-' тическая фраза — «мотив сострадания», которая тут же оггроиершется сокрушающими трагическими аккордами «мотива долга», в т.6-9 трашческий диалог двух противоборствующих начал усиливается, достигая кульминационной точки восклицания. В т.9—10 дается «отступление» в виде речитативов-рассуждений, после которых патетический поток звуко-речи приводит снова к призывному возгласу *sf*.

Общая функция вступлений, продолжавшаяся и после венско-классического периода, — создавать тематическую подготовку первого аллегро.

Экспозиция в целом

Экспозиция сонатной формы может быть охарактеризована с позиции S драматургии, тематизма, тональной логики. Основные 3 типа сонатной драматургии венских классиков были показаны выше, вместе со схемами. Момент кульминации во всех типах наступает в конце ПП — начале ЗП. Сонатная форма венских классиков — строго централизованная композиция. Сферы ГП и ПП неравноправны в ней драматургически: ГП преобладает, ПП подчинена. Соответственно и в тематическом плане: тема ПП выводится из темы ГП методом производного контраста, а в зоне ЗП, как правило, восстанавливаются мотивы ГП, хотя и в другом облике. В тональном отношении: экспозиция сонатной формы модулирует из главной ' тональности чаще всего в тональность D, у позднего Бетховена — в VI ст.,

приобретая в целом тональную незамкнутость, сменяемую в репризе сонатной формы тональной замкнутостью.

Главная партия

Главная партия сонатной формы — носитель главной драматургической сферы и основного характера произведения, главной темы произведения, главной ладотональности.

Типичную интонационную сферу ГП составляет активная моторика, фанфарность или танцевальность. Бодрый, уверенный, жизнерадостный тонус составляет наиболее типичный характер сонатных ГП и самих сонатных аллегро. Мажор в стиле венских классиков значительно преобладает над минором, но весомость минорных произведений — весьма велика.

Историческим завоеванием в теме ГП классической сонаты стала яркая внутренняя контрастность: те контрастные аффекты, жанры, которые в эпоху барокко принадлежали разным произведениям или различным частям, здесь соединились в одной теме. Резкость образовавшегося сопоставления можно во многих случаях сравнить с эффектом стилового коллажа в музыке второй половины XX в.

В соответствии с каноническими тенденциями классической эпохи тематические контрасты ГП типизировались, хотя параллельно шла и их модификация, особенно в стиле Бетховена.

Побочная партия

У венских классиков в целом побочная партия — это вторая драматургически важная сфера, функционально подчиненная главной.

По риторической логике — это «возражение» главной. По логике античной драмы, возрожденной в классицизме XVII-XVIII вв., — сфера «сострадания». Интонационный характер ПП — чаще всего менее моторный и активный (ослабляется быстрая пульсация аккомпанемента), как бы замедленный и певучий.

Тематизм ПП отличается большим разнообразием в его соотношении с темой ГП. Если тема ГП — одна, то тем ПП может быть несколько. Они становятся более контрастными начальной теме по мере удаления от нее. В немецкой терминологии для каждой из них существует ряд терминов: Nebenthema, Seitenthema и Gegenthema.

Первые два термина соответствуют русскому переводу «побочная тема», 3-й же означает «противотема», «контртема». В музыкальной практике первые две темы могут не слишком контрастировать главной, последняя же ей антагонистична.

Тема ПП у венских классиков непременно производится от ГП, при любой степени их контрастности. Такая тематическая операция отвечает вечному эстетическому закону многообразия в единстве и придает сонатной форме эстетическое совершенство.

Разработка

Основной прототип венско-классической разработки — часть ораторской речи, которая именуется «доказательства» (*argumentatio, tractatio*), предполагающая анализ высказанного ранее, рассмотрение его с разных сторон. Отсюда не кантиленный, а скорее речевой тип интонаций, и метод развития, дробящий темы на составляющие их мотивы. Благодаря такому прототипу разработки не всегда бывают очень динамичными и эмоциональными, в них порой выдерживается ненапряженный тон обсуждения, рассуждения.

Еще один прототип, повлиявший на ряд сонат, — свободная инструментальная фантазия. Ее признаки — пышная фактура, пассажный I- I тип тематизма, сложные гармонические ходы, в том числе энгармонические модуляции. Из композиторов «Бури и натиска» разработки-фантазии писал И.Шоберт. Из венских классиков такую свободную фантазию применил, например, Бетховен в начале разработки I ч. 3 сонаты для фортепиано.

По структуре разработка — наиболее свободный, наименее регламентированный раздел. Лишь один тип ее строения обладает твердым порядком, воспроизводя последовательность тем экспозиции, — так наз. '«разработанная экспозиция». С тональными и некоторыми структурными изменениями проходят партии от ГП до ПП, а ЗП обычно отсутствует, поскольку должен начаться предыкт к общей репризе. Пример — I часть «Аппассионаты». А в I ч. Скрипичного концерта Бетховена, с двойной экспозицией, в разработке складывается соответственно двойная «разработанная экспозиция», со сменой темы ПП во второй раз.

Реприза

Назначение сонатной репризы — итог звуко-речи, утверждение тематических мыслей экспозиции после анализа и обсуждения их в разработке, симметричное уравнивание архитектуры сонатной формы. Благодаря транспозиции ПП и ЗП в главную тональность сглаживаются тональные противоречия экспозиции, приводятся к эстетическому «консонированию» и завершенности музыкальной формы. При этом возникают разные варианты драматургических решений. Если ГП и ПП мажорны, в разработке наступает оминоривание, в репризе восстанавливается мажор, торжествует жизнеутверждающая концепция. В минорных произведениях Бетховена ПП часто проводится в мажоре и сохраняет эту ладовую окраску в репризе. Намечается равноправие минорной и мажорной сфер. Но в коде оно чаще всего нарушается в пользу минора главной темы. Наиболее радикальный вариант преобразования репризы — в минорных сонатных формах Моцарта. Там ПП в экспозиции идет в мажоре, несет в себе движение к подъему, свету. В разработке наступает резкое омрачение. В репризе происходит оминоривание всего материала: ПП и ЗП переносятся в минор, в миноре пишется я кода (обычная и «внутренняя»). Усугубление минора происходит также посредством острых хроматизмов, уменьшенных гармоний,

пониженных ступеней. Музыка в репризе достигает предельного у Моцарта трагизма. В венско-классической репризе ГП сохраняет главную тональность и при этом обычно не динамизируется, за исключением начального такта или аккорда в некоторых бетховенских произведениях. Структурно он.» может быть и незамкнутой, слитой с продолжающей ее СП, а то и ПП.

СП перестраивает свой тональный план, поскольку отпадает необходимость модулирования. Она может и разрастаться, и сокращаться и пропускаться вовсе.

ПП как правило транспонируется в тональность ГП, но в случаях особой авторской изобретательности имеет иную тональную «судьбу». Так, в бетховенской «Авроре» в ответ на новаторское сопоставление в экспозиции C-dur — E-dur, в репризе берется другая мажорная медианта — A-dur, но с заключительным кадансом все же в C-dur. ЗП во всех подобных случаях в репризе утверждает главную тональность произведения.

16 лекция. Разновидности сонатной формы

Сонатная форма с двойной экспозицией

Данная форма постоянна в первых частях концертов венских классиков для всех инструментов. Генетически она восходит к барочному концерту с его чередованием темы (тутти) и эпизодов (группа), а также — к арии с ритурнелем, с чередованием оркестрового ритурнеля и разделов соло. Вступление нескольких оркестровых тутти, перемежаемое звучанием технически усложненных соло, образует каркас этой классической формы. Специфику ее сонатной композиции составляет последование двух экспозиций, из которых 1-я — оркестровая, 2-я — сольная, j .

Особенность 1-й, оркестровой экспозиции (1-е тутти) — в том, что ПП проводится обычно в главной тональности, иногда — в какой-либо далекой (в 1 концерте Бетховена C-dur тональность ПП — Es-dur). 2-я экспозиция характеризуется вступлением солиста, возможно, с новой мелодически яркой темой (фортепианный концерт d-moll Моцарта). В состязании с оркестром, демонстрирующим силу компактного звучания, солист выявляет возможности своего индивидуального высказывания — лирического и виртуозного. Новая мелодическая тема может появиться и в сфере ПП. Темы 1-й экспозиции при этом могут также сохраняться. Тональный план 2-й экспозиции — обычный для сонатной формы, с проведением ПП и ЗП в тональности D (V, III ст). Особый момент концертного состязания солиста с оркестром составляет появление после экспозиции 2-го тутти — мощного вступления оркестра ЗП в тональности D или иной. В последующей разработке может появиться новая лирическая тема (она обычна у Моцарта), также и новое тутти оркестра.

Другие разновидности сонатной формы

К другим разновидностям сонатной формы относятся сонатная форма с эпизодом вместо разработки, сонатная форма с ненормативными сокращениями.

Сонатная форма с эпизодом вместо разработки, то есть с новой темой в центре формы (по классификации А.Б. Маркса это 5-я форма рондо) применялась прежде всего в финалах (финал 1 сонаты для фортепиано Бетховена), также в оперных ариях, в связи с обновлением сценической ситуации — как в Терцете A-dur №15 из «Дон Жуана», где в центре формы Дон Жуан поет фальшивую серенаду Донне Эльвире на новой мелодии. Выдающийся пример сонаты с эпизодом в XX в. — I ч. 7 симфонии Шостаковича, с добавлением также и разработочного построения.

Сонатная форма с ненормативными сокращениями.

Ненормативные сокращения сонатной структуры — те, которые не до конца соответствуют определению этой формы: пропуск ПП в репризе, всей репризы, разработки и репризы, экспозиции и разработки. Наиболее закономерны они — в опере, в связи с требованиями сценического действия, особенно многочисленны в операх Моцарта. Сонатная форма с оставлением в репризе только ГП: ария Керубино «Сердце волнует» B-dur № 11 из «Свадьбы Фигаро». Сонатная форма с разработкой без репризы: ария Царицы Ночи d-moll №14 из «Волшебной флейты» — Царица исчезает, не допев репризы, раздаётся гром. Сонатная экспозиция без разработки и репризы: ария Лепорелло «со списком» D-dur №4, 1-й раздел Allegro 4/4; ария Графа D-dur №17 из «Свадьбы Фигаро», 1-й раздел Allegro maestoso. Сонатная реприза без экспозиции и разработки (она может быть понята и как первая, однотональная экспозиция в сонатной форме с двойной экспозицией): ария Графа D-dur №17 из «Свадьбы Фигаро», 2-й раздел Allegro assai. Пример отдельной сонатной экспозиции в XIX в. — Интродукция к «Пиковой даме» Чайковского (Вст. — h-moll, ГП — e-moll, ПП-D-dur).

Классическая сонатная форма как музыкальная композиция составила одно из высочайших совершенств в мировой истории искусства.

Сонатная форма у Шуберта, Шопена, Брамса

Эволюция сонатной формы в XIX в. была обусловлена новой эстетикой, повлиявшей на характер музыкального языка и принесшей смену прообразов и прототипов музыкальной композиции. В сонатной форме сказались две противоположные тенденции романтизма — к беспрограммности и программности. Первая была связана с новым осознанием сущности музыки, как таинственного, замкнутого в себе языка чувств, — «ибо она показывает все движения нашей души в невещественном виде, вознося их над нашими головами...» (В.Г. Вакенродер. Чудеса музыки // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М. 1980. С.84). Вторая шла, наоборот, от идеи синтеза искусств, связи музыки с поэзией, литературой, живописью. Обращение к потаенному в человеческой душе, к миру лирики, с «тысячеликими переходами чувствований» (В. Вакенродер)

взаимодействовало с культом мелодического начала и стремлением передать в музыке многообразие эмоциональных движений. Сонатная форма как высшая форма «абсолютной музыки» оказалась, с одной стороны, носителем нового «невещественного», беспрограммного музыкального смысла, с другой — благодаря развитой драматургии со скрытой словесной канвой — вместителем программных замыслов романтиков. Беспрограммные сонаты (у Шуберта, Брамса), не обусловленные каким-либо единым прототипом, обнаружили новое по сравнению с классическими свойство — множественность концепций, их логическую непредсказуемость. Программные же сонатные формы (в симфонических поэмах Листа) проявили, наоборот, тяготение к одной концепции, с трансформацией тем в репризе, триумфальной кульминацией, контрастным эпизодом в разработке. Важные индивидуальные прочтения сонатной формы сложились у Шуберта, Шопена, Брамса, Бородина, Чайковского.

Шуберт. В сугубо беспрограммных сонатных формах Шуберта (в сонатах, симфониях) основу тем составили не только речевые и моторные интонации, но и песенные, новелльные, балладные, скерцозные. Они дали иные, чем у классиков, импульсы форме: темы-песни принесли тяготение к «кругу песен», темы-повествования — к музыкальной новелле, балладе и т.д. От классических видов драматургии — альтернативного и диалектического — остались лишь их элементы, принявшие романтически причудливые очертания. Композиционными особенностями шубертовской сонаты в целом явились: смещение главного контраста с ГП и ПП на вступление и экспозицию, экспозицию и разработку; новое соотношение ПП и ЗП (отодвигание «перелома» в зону ЗП); использование трехтональной экспозиции и субдоминантовой репризы.

17-18 лекции. Смешанные и индивидуальные формы

Определения. Смешанными называют формы, основанные на соединенной существенных признаков двух или более классических форм. Индивидуальными — формы, обладающие единичной организацией, без существенных признаков каких-либо типизированных форм.

Классификация. I. Типизированные смешанные формы: 1) сонатно-вариационная (сонатная форма с вариационным методом развития тем), 2) сонатно-концентрическая (сонатная форма с концентрическим расположением разделов), 3) сонатно-циклическая (соединение сонатной формы с сонатным циклом), 4) сонатно-сюитная (соединение сонатной формы с сюитой); II. Редкие и нетипизированные смешанные формы I (с участием сонатной, сложной-трехчастной, рондо, вариационной); III. Индивидуальные формы.

Сонатно-циклическая форма

В этой форме сам принцип смешения классических типов выражен особенно наглядно. Одним из ранних образцов стала фантазия Шуберта У «Скиталец» C-dur, в которой контрастный цикл из 4-х частей (Allegro, Presto, Allegro) был сомкнут в одну композицию, закругленную ^ репризой начальной темы и пронизанную монотематизмом. Эталонный вид синтез сонатной формы с сонатным циклом принял в 1-м концерте Листа, и эта традиция просматривается в истории музыки до второй половины XX в.

Редкие и нетипизированные смешанные формы

Эти формы, ввиду их разнообразия, особенно многочисленны. Сюда относятся необычные сочетания различных трехчастных форм и рондо с вариационностью и сонатностью, смешения не только двух, но и трех, четырех форм с сохранением их существенных признаков, с устойчивым и подвижным совмещением функций. Изберем несколько примеров, идя от более простых к более сложным.

Лист. «Забытый вальс» №1 Fis-dur: синтез простой 3-частной с переходами (св.) и сонатной без разработки, с перегармонизацией ГП и ПП в репризе.

Индивидуальные формы

Индивидуальные формы, в которых отсутствуют существенные признаки типовых форм, организуются на основе более общих принципов формообразования, в то время как импульсом для их возникновения бывает оригинальная, часто программная идея. Изберем два примера — 2-ю балладу Шопена и «Сечу при Керженце» из «Китежа» Римского-Корсакова.

Программной идеей 2-й баллады F-dur—a-moll Шопена послужила баллада Мицкевича «Свитезь», из которой с музыкой стали связаны: рассказ русалки; картина грозного военного нашествия (слова «труба гремит», «то скачет рать»), фантастическое превращение дев и жен в цветы и травы, развергнутая хлябь, в который исчезла русалка. Отбор в качестве главной — размеренной «сказовой» темы, а в качестве побочной — темы грозной и активной, в условиях разомкнутой балладной драматургии исключил все классические, репризно замкнутые формы. Шопен создал индивидуальную 4-част^ую форму с кодой, с двукратным показом основного образно-тематического контраста, без обрамляющей репризы (лишь с напоминанием 1-й темы в конце коды), с добавлением темы «чудесного превращения» (с), с разомкнутым тональным планом — от мажора к минору.

Контрастно-составная форма

Музыка романтизма XIX в. — одна из областей применения контрастно-составной формы. Понятие «контрастно-составная форма» было введено Вл. Протоповым. Другие термины — слитно-циклическая, слит-| но-сюитная форма, слитный цикл, слитная сюита (В.Цуккерман,| Л.Мазель). Но благодаря ее распространенности и в другие исторические эпохи, Она рассматривается в пределах от барокко до XX в.

Определение: контрастно-составной называется музыкальная форма, состоящая из двух или нескольких частей, обладающая контрастом циклического типа (темповым, тематическим, ладотональным), самостоятельностью формы одной или более частей, непрерывностью звучания, мотивно-тематическими связями частей. (Не всегда все признаки присутствуют одновременно.) Части контрастно-составной формы могут быть написаны в формах простой и сложной, вариационной, сонатной, полифонической, представлять собой серединное или фантазийное построение. Свободной по структуре может быть и начальная часть формы.

Область применения контрастно-составной формы чрезвычайно широка. В вокальной музыке: оперные арии (с речитативами), хоры, сцены, части месс, реквиемов, ораторий, духовные концерты (35 концертов для одного хора и 10 для двух хоров Бортнянского), мотеты и антемы (энсезмы) Перселла, поздние мадригалы. В инструментальной музыке:

в предциклических жанрах барокко — канцоны Букстехуде, И.С. Баха, токкаты, в жанре фантазии разных эпох — И.С. Бах, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шопен, в постциклических жанрах романтизма — рапсодии Листа, каприччио Чайковского, Римского-Корсакова, Рахманинова, в смешанных формах с участием цикла (сонатного, сюитного) XIX и XX вв. — концерты Листа, Шпора, Глазунова, Прокофьева, Шостаковича, симфонии Шумана, Скрябина, Мясковского, квартеты Шостаковича (7-й, 8-й, 11-й) и др.