Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования»
КРЫМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени В.И.ВЕРНАДСКОГО»
Гуманитарно – педагогическая академия
Экономико-гуманитарный колледж

Методические рекомендации по дисциплине
АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
Специальность
53.02.04 Вокальное искусство

МЕТОДИЧЕСКТИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

Программа предполагает прохождение тем курса с различной степенью детализации. Во введении дается обзор важнейших методов анализа музыкальных произведений, сложившихся в отечественном музыкознании. Данная тема способствует формированию у учащихся аналитической базы для будущей профессиональной деятельности. Наиболее подробно изучаются темы «Период» и «Простые формы», которые являются основой для понимания структурных закономерностей при последующем изучении более сложных форм. Формы барочной музыки изучаются не единым блоком, а в различных темах курса. После изучения строения классических форм учащимся легче усвоить формы барочной музыки. Тема, посвященная музыкальным формам XX века, изучается обзорно. Введение в курс данного теоретического материала позволяет расширить представления учащихся о современной музыке.

Произведения по курсу анализа разбираются с различной степенью глубины. Различаются анализы двух типов: целостный анализ и структурный анализ, т.е. краткий тренировочный на определение формы.

Одной из важных форм работы курса «Анализ музыкальных произведений» является целостный анализ, требующий от учащихся обобщения всех их знаний. Целостные анализы предполагают универсальную характеристику произведения. Целостный анализ опирается прежде всего на анализ тематизма. Основной ракурс анализа тематизма следующий: жанрово-интонационные истоки, их выявление в мелодии, гармонии, ритме, фактуре и других компонентах темы; особенности синтаксиса темы; взаимосвязь типа материала с типом формы.

Предметом целостного анализа могут служить произведения небольшой формы - романс, инструментальная миниатюра, фрагмент крупной формы - напр., ГП или ПП сонаты или симфонии.

Анализы технического плана играют вспомогательную роль – развитие навыка быстрого определения разделов формы, соотношения предложений, тонального плана и т.д.

При разборе произведений преподаватель должен обращать внимание учащихся на самые важные характерные черты, свойственные различным музыкальным формам.

При анализе периодов обратить внимание на тематизм, его жанрово-интонационные истоки, их выявление в мелодии, гармонии, ритме, фактуре и др. компонентах темы; на признаки окончания периода; на соотношение кадансов; на приемы развития или повторения тематического материала (особенно для определения территорий и границ расширения и дополнения); на особенности синтаксиса темы (виды цезур, степень их глубины); на соотношение границ фраз с гранями формы – предложений, периода.

В анализе простых форм необходимо раскрыть взаимосвязь характера тематизма с процессом развертывания формы; отметить цезуры, степень их глубины, повторы частей; при анализе середин придерживаться определенного порядка: тонально-гармонический план, мотивное содержание, приемы развития, структура; анализировать репризу в сравнении с начальным периодом; обращать внимание на признаки отличия середины и репризного раздела в простой двухчастной репризной форме и простой трехчастной.

При анализе произведений, написанных в сложной трехчастной форме, необходимо отметить родовые признаки формы - сложность строения целого, его структурную соподчиненность; особое внимание уделить анализу строения разделов сложной трехчастной формы; обращать внимание на соотношение разделов и характер перехода от одного раздела формы к другому; при определении типологии среднего раздела (трио, эпизод) учитывать не только его структурные характеристики (замкнутость, оформленность с одной стороны, разомкнутость, свободу строения с другой стороны), но также жанровую основу тематизма произведения и тип контраста; особое внимание уделить измененным динамическим репризам и выявить предпосылки динамизации общей репризы в предыдущих разделах формы.

При анализе вариаций на basso ostinato следует обратить внимание на двуплановость формы, связанную с процессами фактурного развития в голосах, располагающихся над темой.

При анализе строгих и свободных вариаций обратить внимание на характеристику темы с точки зрения ее возможностей для варьирования; на отношение каждой вариации к теме; на связь с предыдущей и последующей вариациями; на связь вариаций на расстоянии; на специфику вариационной техники композитора.

В анализе свободных вариаций необходимо также обратить внимание на приемы вариантного развития, на возможное взаимодействие вариационной формы с другими формами и жанрами инструментальной музыки (сюитой, сонатно-симфоническим циклом, сонатной формой).

При анализе формы рондо необходимо учитывать различие исторически сложившихся типов рондо, ориентироваться на стереотипы этой формы в разных этапах ее развития. В анализе старинного рондо необходимо выявить «куплетные» характеристики (строение разделов, количество эпизодов, характер контраста); выявить приемы и средства достижения разнообразия; обратить внимание на тонально-гармоническое развитие целого.

При анализе простого рондо венских классиков существенным является определение границ разделов формы и их строение; способ перехода от одного раздела формы к другому; качество и логика распределения контрастов, соотношение тематических планов формы - эпизодов и рефрена; разница логики формообразования в медленных и в быстрых рондо.

При анализе послеклассического рондо важно выявить его близость к сюитному принципу – в количестве разделов, их тематическом содержании и строении, особенностях тонального плана; явления выпадения рефрена и замены рефрена.

При анализе произведений, написанных в форме рондо – соната, существенным является определение наклонения формы к рондо или к сонате. Поэтому надо обратить внимание на общее количество разделов; характер центрального эпизода (разработка или эпизод); внутреннее строение экспозиции (степень самостоятельности и контрастности ПП, распределение цезур внутри разделов экспозиции, наличие заключительной части).

Задания по теме «Сонатная форма» предполагает наибольшее разнообразие ракурсов анализа – это анализ типологических и индивидуальных характеристик строения разделов, сравнительный анализ особенностей строения сонатной формы в различных частях сонатно-симфонического цикла. В анализе сонатной формы необходимо:

1)в строении экспозиции четко определить территории и границы двух основных разделов – ГП и ПП; конкретное структурное, тематическое и функциональное содержание этих разделов и их составных частей рассматривать на основе более крупного членения на партии;

2)в разработке определить ее внутреннее членение на разделы, этапы развития тематического материала, приемы и способы развития тематизма, выявить общую линию развития и ее направленность к определенному результату; особенности перехода от разработки к репризе;

3)при анализе репризы важно: как осуществляется сближение ГП и ПП, какие произошли структурные и функциональные изменения, как отразились в репризе события разработки;

4)при наличии коды обосновать ее необходимость и определить ее драматургическую функцию.

При анализе старинной сонатной формы важным является формирование территории ГП и ПП; формирование всех основных разделов зрелой сонатной формы (экспозиции, разработки, репризы) при общих двухчастных пропорциях формы.

Анализ циклического произведения подразумевает как рассмотрение каждой из частей, так и их взаимодействие в цикле. Особенности каждой из частей должны раскрываться с точки зрения ее

содержательной и формообразующей роли в цикле; в анализе взаимодействия частей важно учитывать интонационно-тематические связи, создаваемые мелодическими, ритмическими, фактурными, ладотональными, тембровыми и др. средствами, которые обуславливают единство цикла; анализ этих связей дает возможность выявить индивидуальное единство цикла на фоне типовых закономерностей.

В анализе смешанных (свободных) форм надо проследить характер взаимодействия различных формообразующих принципов и его результат.

В анализе контрастно-составных форм необходимо отметить взаимодействие принципов циклической и одночастной композиции; роль интонационно-тематических связей, репризных повторов отдельных разделов в создании единства этих форм.

Вокальные музыкальные формы требуют своего собственного метода анализа, отличного от подхода к инструментальным формам. Анализ поэтического текста является обязательной составной частью анализа вокального произведения, т.к. характер музыкальной выразительности и форма вокального произведения взаимосвязаны с текстом. Разбор поэтического текста должен быть по первоисточнику, а не в нотном издании. При этом в равной степени должна учитываться как образно-содержательная сторона поэтического текста (степень и тип соответствия образам музыкального произведения), так и конструктивная сторона- особенности строения стиха закономерности его временной организации (метрика, система рифм, строение строфы, композиция) в их взаимодействии с типом вокальной мелодики, ритмом, синтаксисом и формой вокального произведения.

При анализе вокального произведения необходимо:

-показать двусторонний характер отношений поэтического текста и музыкального произведения – моменты соответствия, зависимости от текста и моменты интерпретации, проявления независимой музыкальной логики, чисто музыкальных средств обобщения содержания поэтического слова;

-обращать внимание на степень детализации или обобщенности в раскрытии содержания текста; в связи с этим должен быть определен тип мелодики (песенный, декламационный, ариозный), отмечены моменты обобщения через жанр;

-определить, сохраняется ли в музыке структура строфы или преодолевается;

-отмечать наличие словесных повторов и стремиться к объяснению их музыкально- логической и выразительной функции в произведении.

Помимо таких общих рекомендаций учащихся следует приучать к определенному порядку анализа произведения. По каждой изученной теме обучающийся должен твердо знать теоретический раздел дисциплины – это определенный объем терминов, типологические признаки каждой конкретной музыкальной формы, правила строения форм и их разделов, основные типы форм и их разновидности.

Полученные теоретические знания обучающийся должен использовать в практической работе по разбору музыкальных произведений и уметь выполнять структурный анализ различных музыкальных форм, опираясь на конкретный план, также при характеристике музыкальных тем и произведений небольшого объема использовать метод целостного анализа.

Выполнение курсовых работ предусмотрено в VIII семестре. Курсовые работы по анализу музыкальных произведений можно разделить на два типа:

- работы, посвященные всестороннему целостному анализу произведения;
- работы, посвященные анализу нескольких произведений, сгруппированных по определенным признакам.

В процессе работы над курсовой работой, посвященной всестороннему целостному анализу произведения, надо отмечать: строение произведения в целом и каждого раздела (если это крупная форма); анализ тематизма, его характера, жанровых истоков, значении всех выразительных средств (мелодии, ритма, гармонии, фактуры, формы изложения – экспозиционного развития, оркестровки, артикуляции, динамики); разобрать все приемы развития тематизма и смысловое значение трансформаций темы на протяжении всего произведения; в многотемном произведении проанализировать не только каждую тему в отдельности, но и определить тип связи между темами (контраст, производный контраст, монотематизм и т.д.); определить характер развития внутри разделов и функцию каждого раздела в форме (вводную, экспозиционную, развивающую, заключительную); определить характер связи между разделами, способ введения нового раздела и его подготовки внутри предыдущего (особое внимание обратить на гармонию, тональный план, фактуру); определить кульминацию произведения.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

Анализ музыкальных произведений, как и всякий предмет, включающий в себя теоретическую и практическую часть, требует систематической, планомерной работы. Только в этом случае будут выработаны необходимые технологические навыки быстрой ориентации, уменье заметить важные, существенные стороны формы и музыкального материала.

Самостоятельная работа по предмету «Анализ музыкальных произведений» – это планируемая работа студентов, выполняемая по заданию и при методическом руководстве преподавателя. Самостоятельная работа выполняется во внеурочное время и служит средством повышения эффективности процесса обучения и подготовки учащихся к самостоятельному пополнению своих знаний. Самостоятельная домашняя работа включает в себя:

- ✓ разбор музыкальных произведений,
- ✓ изучение учебников и конспектов лекций, а также ознакомление и конспектирование дополнительной литературы по пройденным темам..

Самостоятельная домашняя работа над произведением должна начинаться с детального ознакомления с музыкальным текстом. Прежде чем приступить к анализу, тем более к письменному оформлению работы по заданному произведению, надо проиграть и прослушать произведение столько раз, сколько это необходимо для того, чтобы ясно представить себе рельеф формы, течение музыки, смену разделов и тематического материала, все детали гармонии, фактуры и др.

По ходу ознакомления с музыкальным текстом могут возникнуть всякого рода аналитические наблюдения над формой, тематизмом, отдельными приемами развития. Подобные разрозненные наблюдения надо непременно фиксировать отдельно, чтобы воспользоваться этим «эскизным» материалом в дальнейшей работе. Готовый разбор музыкального произведения необходимо записывать в тетради. Разобранному произведению должна быть предпослана схема формы произведения.

Общие принципы, которыми надо руководствоваться при анализе – от общего к частному, от целого к детали. Это значит, что в процессе работы надо сначала охватить контуры всей формы, ее крупных разделов, не погружаясь в детали с первого такта, тогда не будет потеряна перспектива целого и при анализе деталей, будет учитываться связь каждого фрагмента с целым и станет понятной функция (роль в формообразовании) каждого элемента формы.

Прежде чем приступить к выполнению любого типа задания по анализу музыкальных произведений, надо очень основательно и детально ознакомиться с теоретической частью курса, относящейся к форме анализируемого произведения, прочитать соответствующую главу учебника, конспекты лекций. Это предохранит от ошибок при оценке формы и облегчит процесс работы.

Письменные работы имеют своей целью следующее: способствуют практическому освоению учащимися курса анализа музыкальных произведений, прививают навыки целостного

анализа музыкального произведения, логичного изложения текста, вырабатывают умение обобщать материал, приучают к направленной работе со специальной литературой, развивают творческие способности учащихся.

Приступая к письменной работе необходимо ознакомиться с теоретической частью курса (учебники, учебные пособия, конспекты лекций, дополнительная литература), где рассматриваются общие или частные проблемы той музыкальной формы, которая является объектом исследования в рамках письменной работы.

Краткие рекомендации по семестрам

VI семестр

Введение. Понятие музыкальной формы. Строение музыкальной речи.

В широком смысле слова музыкальная форма – «целостная организованная система музыкально-выразительных средств, примененная для воплощения содержания». В этом смысле можно говорить о процессуальной стороне формы (форма как процесс) и в связи с этим о законах развития формы – музыкальной драматургии.

Форма в тесном смысле этого слова означает, композиционный план произведения, т.е. архитектонику. В этом отношении музыкальную форму можно рассматривать с двух сторон:

1. Как конкретный композиционный план произведения – т.е. как форму-структуру, форму-сему: ABA, ABACADA и т.д.
2. Как исторически сложившийся общий план композиционного плана: 3-х частную, рондо и т.д.

Музыкальная форма тесно связана с содержанием. Содержание – это художественно отражение общественно-исторической деятельности, типических человеческих характеров, мыслей, чувств, переживаний.

Форма не может существовать без содержания, как и содержание не может быть воплощено без формы.

Иерархия музыкальных форм:

1. Период
2. простые формы (двух и трехчастные)
3. двойные формы
4. строгие вариации, простая фуга
5. однотемное рондо
6. сложные формы и двухтемное рондо
7. многотемное рондо, концентрическая форма
8. сонатная форма и рондо – соната
9. контрастно-составная форма, свободные вариации
10. сюита
11. сонатно-симфонический цикл.

Музыкальная тематизм

Музыкальный анализ в большей степени ориентирован на гомофонные формы, относительно которых можно применять понятие «тематизм» как одно из средств воплощения образов.

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. Классификация музыкальных тем. Тематический и нетематический материал

Нетематический материал – материал, который представляет собой так называемые «общие формы движения».

Тематический материал – это комплекс выразительных средств, образующих тему или её части.

Тематический материал подразделяется на:

1. а) тема-мелодия
   б) тема-гармония
   в) тема-ритм

2.а) однородная тема
   б) контрастная тема

1. а) песенный тематизм
б) декламационный тематизм
в) инструментальный тематизм

Музыкальная фактура и склад

Фактура (с латинского «обработка, создание, творение») – это совокупность приемов изложения музыкального материала (Ю.Н.Тюлин).

Фактура – это чувственно воспринимаемый, непосредственно слышимый слой музыки.

Компоненты фактуры: тембр, регистровое положение, голосоведение.

Формы изложения музыкального материала называют музыкальными складами. Существует 3 основных музыкальных склада:

1. Монодический («моно»- один, «одос»- голос) – это одноголосное мелодическое движение без сопровождения. Характерно для фольклора, григорианского хорала, знаменного распева. В композиторской практике этот склад занял подчиненное положение, используется в начальных проведениях как вступление к произведению или его части, в связующих разделах, первое проведение темы фуги). Часто тема проводится в октавном удвоении.
2. Полифонический. Выделяются 3 основных:
   1) Имитационный – когда голоса равноправны и совпадают по тематическому содержанию, но различны по времени вступления
   2) Подголосочный – когда голоса самостоятельны, но не равноправны: первый голос выполняет функцию главного, второй- сопровождения
   3) Контрастный – когда голоса самостоятельны и равноправны
3. Аккордовый – движение аккордами, ритмическая однородность голосов.
4. Гомофонный склад – сочетание солирующего голоса и сопровождения.

Склад, в котором сопровождение представляет собой ясно выраженную гармонию, называется гомофонно-гармоническим.

Характер фактуры определяется тем или иным сочетанием голосов с точки зрения их фактурных функций (педали, дублировки, контрапункт) и конкретным фактурным рисунком (гармоническая, мелодическая, ритмическая фигурация).

Гармонической фигурацией называется орнаментальное изложение аккордов в виде последовательного движения входящих в них звуков.

Ритмической фигурацией называется повторение данного отдельно тона или комплекса тонов (дробление), которое представляет собой фактурное усложнение реального голосоведения.

Принципы развития в музыкальной форме

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 и измененная

2. Варьирование - видоизмененный повтор одной и той же музыкальной мысли. Может заменить простое повторение при сохранении длины и каденции построения (вариационность).

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

4. Контраст (производный и сопоставление).

5. Репризность.

6. Свободное развёртывание

Музыкальный синтаксис. Мотивные формы

Для музыки со строгой акцентной метрикой существенно понятие ритмического мотива.

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).

Различают двухдольные и трёхдольные мотивы.

К двухдольным относятся хорей и ямб, к трёхдольным – дактиль, амфибрахий и анапест.

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

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

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).

Масштабно-синтаксические структуры

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. Группа периодичность - типа аавсс…(частный случай - перемена в четвертый раз аав).

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).

Двойное 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 a moll op11 №2).

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.

Основные принципы развития мелодии

Основными средствами музыкальной выразительности являются лад, мелодический рисунок, темп, метр, ритм, тембр, гармония, полифония, регистр, фактура, динамика, штрихи

Мелодия является выражением основной музыкальной мысли музыкального произведения (от греч. песня).

Функции частей музыкальной формы

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.

Типы изложения музыкального материала

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).

Основные отличительные признаки:

1. Гармония - преобладание основной тональности, отклонения в тональности первой степени родства.
2. Фактура - простая, прозрачная.
3. Тематизм - рельефный, чаще всего один тематический элемент.
4. Мелодия - наличие одной кульминационной точки.
5. Равномерное распределение кадансов.
6. 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 T, тонический органный пункт.
2.Преобладание кадансовых оборотов.
3.Подчеркивание S сферы.
4.Угасание динамики.
5. Ритмическое торможение.

Музыкальный жанр

Основой представлений различных типов содержания музыкального произведения являются жанры. Это роды и виды музыкальных произведений, исторически сложившиеся в связи с различными типами содержания музыки, в связи с определенными её жизненными назначениями, социальными функциями и условиями её исполнения и восприятия. Жанры рассматриваются в следующих аспектах:

1. Социальное предназначение
2. Форма или способ бытования
3. Способ исполнения
4. Область содержания
5. Иерархичность жанровой системы и возможность пересечения функций разных уровней и элементов.

Широкое понятие музыкального жанра. Классификация музыкальных жанров по типам содержания, условиям исполнения и восприятия: 1)театральные жанры (опера, балет, оперетта, музыка драматического театра), 2)концертные жанры (симфония, соната, квартет, оратория романс), 3)массово-бытовые жанры (песня, танец, марш), 4)культовые или обрядовые жанры (молитвенное песнопение).

Функции частей музыкальной формы

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

4. Логическая - логическая обоснованность данной части формы в определенном ее отрезке.
5. Драматургическая - драматургическая обоснованность данного эпизода в форме целого произведения.
6. 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.

Типы изложения музыкального материала

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).

Основные отличительные признаки:

7. Гармония - преобладание основной тональности, отклонения в тональности первой степени родства.
8. Фактура - простая, прозрачная.
9. Тематизм - рельефный, чаще всего один тематический элемент.
10. Мелодия - наличие одной кульминационной точки.
11. Равномерное распределение кадансов.
12. 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).

6. Нетипично полное проведение тем, а характерно вычленение интонации.
7. Фактура - тенденция к полифонической фактуре.
8. Гармония - интенсивное тональное, ладовое движение, избегание тональностей первой степени родства.
9. Структура - секвенцирование.
10. 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 T, тонический органный пункт.
2.Преобладание кадансовых оборотов.
3.Подчеркивание S сферы.
4.Угасание динамики.
5. Ритмическое торможение.

Музыкальный жанр

Основой представлений различных типов содержания музыкального произведения являются жанры. Это роды и виды музыкальных произведений, исторически сложившиеся в связи с различными типами содержания музыки, в связи с определенными её жизненными назначениями, социальными функциями и условиями её исполнения и восприятия. Жанры рассматриваются в следующих аспектах:

1. Социальное предназначение
2. Форма или способ бытования
3. Способ исполнения
4. Область содержания
5. Иерархичность жанровой системы и возможность пересечения функций разных уровней и элементов.

Широкое понятие музыкального жанра. Классификация музыкальных жанров по типам содержания, условиям исполнения и восприятия: 1)театральные жанры (опера, балет, оперетта, музыка драматического театра), 2)концертные жанры (симфония, соната, квартет, оратория романс), 3)массово-бытовые жанры (песня, танец, марш), 4)культовые или обрядовые жанры (молитвенное песнопение).

Период

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

Период – относительно законченная музыкальная мысль, завершенная каденцией в первоначальной или другой тональности (Способин).

Форма, в которой излагается одна относительно развитая и законченная музыкальная мысль, называется периодом (Цуккерман).

Л. Мазель указывает, что типичное строение периода сложилось в песенно-танцевальных жанрах гомофонной музыки. Структура периода откристаллизовалась и получила широкое распространение в 17-18 веках.

Согласно утверждения В. Цуккермана, период имеет три основных признака:

- экспозиционность, то есть характер изложения мысли;
- развернутость;
-завершенность, достаточную для ощущения окончания мысли.

Форма периода более характерна для гомофонной музыки, чем для полифонической.

Музыкальная мысль гомофонного склада, изложенная в виде периода, чаще всего представляет собой тему произведения.

Классификация периодов

Период бывает:

1. Делимым и неделимым (слитным).

Делимый период делится на предложения. Предложениями называются наибольшие части, заканчивающиеся кадансами, на которые делится период. Слитный период на предложения, как правило, не делится.

2. По музыкальному материалу период бывает:

а) повторным, когда во втором предложении повторяется материал первого предложения

б) неповторным, где во втором предложении звучит относительно новый музыкальный материал.

3. По строению период подразделяется на:

а) квадратный, в котором каждое предложение состоит из 4, 8, 16 тактов

б) неквадратный, в котором, в свою очередь, определяется:

- органическая неквадратность, когда в каждом предложении равное количество тактов, не кратное 4 (5+5, 7+7 и пр.)
- неорганическая неквадратность, когда в предложениях неравное количество тактов (4+6, 8+10 и пр.)
Расширение второго предложения в неорганически неквадратном периоде обычно происходит за счет повторений, секвенций, имитаций, прерванного оборота.
4. По тональному плану периоды рассматриваются как
а) однотональный, в котором не содержится тональных переходов;
б) модуляционный, содержащий внутри структуры отклонения, но завершающийся в основной тональности;
в) модулирующий, завершающийся кадансом в другой, по отношению к начальной, тональности.
5. По завершенности период может быть:
а) замкнутым, то есть завершающимся совершенным кадансом на сильном времени
б) разомкнутым, завершающимся любым другим способом
6. По симметрии внутренних структур период может быть симметричным, когда в каждом предложении содержится равное количество тактов (4+4, 5+5), и несимметричным, имеющим разное количество тактов в составляющих его предложениях (4+6).

Приемы расширения периода. Типы кадансов

Зона окончания периода распознается по следующим принципам:

- Точное повторение материала либо знак репризы,
- Появление нового по фактуре материала после периода
- Гармоническая завершенность формы (каданс)
- Цезура

Период, как правило, завершается кадансом

половинными, либо серединными (если число предложений в периоде превышает 2). Половинный каданс вводится после первого предложения. По окончании периода вводится заключительный каданс.

- С точки зрения мелодической завершенности кадансы бывают совершенными и несовершенными. Совершенный каданс заканчивается тоникой в положении основного тона на сильном, реже относительно сильном времени. Несовершенный каданс предполагает завершение на любой другой функции или мелодическом положении.

- По функциональному составу период бывает автентическим, плагальным или полным.

Разновидности периодов

Типичный период допускает отступления от нормы; в этом случае построение называется периодом, если оно по отношению к целому выполняет те же функцию, что и нормативный период.
К таким случаям относятся, например,

- период, состоящий из трех предложений

- период, состоящий из 2 больших предложений, каждое из которых, в свою очередь, делится на 2 меньших

- период, состоящий из 4 тактов в сложном размере при частой смене гармоний

Дополнение – это послекаденционное увеличение периода. Представляет собой построение заключительного характера, способствует закреплению устойчивости. Часто повторяет каденционный оборот. Размеры разные, дополнений может быть несколько.

Расширение – это докаденционное увеличение размеров периода. Всегда связано с наличием внутри периода развития музыкальной мысли. Часто на расширение приходится кульминация.

Период как самостоятельная форма. Простая одночастная форма

Период составляет фундамент всех классических музыкальных форм и лабораторию музыкального языка композиторов классико-романтической традиции. В форме периода часто излагаются темы произведений, и, тем самым, период входит как обособленная часть в более крупное целое.

Однако существуют и многочисленные короткие произведения, представляющие собой один период.

Таким образом, период может быть самостоятельной формой произведения.

В инструментальной музыке период как самостоятельная форма вошел в обиход у романтиков. Это связано с развитием жанра фортепианной и вокальной миниатюры, в которой воплощается одно эмоционально-образное состояние. Подобные периоды встречаются в сочинениях Ф.Шопена, А. Скрябина, А. Лядова, С. Рахманинова, Н.А. Римского-Корсакова и пр. В таких пьесах возможны ненормативные развитые усложненные структуры с вступлением и кодой.

В вокальной музыке период употребляется в куплетной песне. В форме периода пишутся романсы (Бородин, «Фальшивая нота», Рахманинов, «Сон»), арии, монологи в операх (Монологи Германа «Я имени её не знаю» и «Ты меня не знаешь»)

Простые формы. Общая характеристика

Простыми принято называть формы, где ни одна из частей не образует законченной формы сложнее периода (В.А. Цуккерман). Это формы, для которых период является составной частью. Простая форма либо вмещает в себя музыкальную мысль с её дальнейшим развитием, либо сопоставление с другой мыслью, либо тот же процесс, замыкаемый возвратом к первоначальной музыкальной мысли. Тем не менее, строение каждой части в форме периода не обязательно.

Простые формы различаются по трем признакам:

- По числу частей – двухчастные и трёхчастные
- По характеру тематических соотношений: – развивающие и контрастные
- По типу завершения: – репризные и безрепризные

Важнейший принцип тонально-гармонического развития – устойчивость крайних частей при неустойчивости середины. Повторение частей в простой форме скорее является правилом, чем исключением. Повторность, в свою очередь, может быть первичной (повторение предложений в периоде или более мелких построений в середине) и вторичной (представляет собой повторение наиболее крупных частей).

При разграничении двухчастности и трёхчастности следует учитывать величину и тематическую самостоятельность частей.

Простая двухчастная форма. Репризная и безрепризная простая двухчастная форма

Форма, состоящая из двух частей, каждая из которых представляет собой простое построение. Также простую двухчастную можно охарактеризовать как состоящую из двух частей форму, где в первой части (написанной в форме периода, реже – предложения) излагается тема, а во второй – развивается или оттеняется обновленным тематическим материалом. Первая часть нередко бывает модулирующим, а вторая чаще всего оканчивается в главной тональности.

По сравнению с периодом, логические этапы в становлении (изложение, развитие и завершение) музыкальной мысли осуществляются не только на мотивном уровне в рамках предложения или периода, так как изложением с точки зрения формы оказывается весь начальный период или предложение, а развитие и завершение выделяются в самостоятельную часть формы. Таким образом, происходит обособление главных функций – изложения и развития (пока ещё вместе с завершением) – в разных законченных частях формы. Тем не менее, функциональный контраст обусловливает не только разграничение формы, но и её объединение: функционально различные части взаимно поддерживают, дополняют друг друга и потому образуют единую форму.

Единство также достигается благодаря:

а) тематическому родству частей
б) общему контуру мелодического рисунка
в) сходству ритмических рисунков
г) фактурному единству
д) выдержанности метра
е) выдержанности темпа
ё) тональному единству
ж) соблюдению пропорций

Существует две разновидности простой двухчастной формы:
1. Репризная – такая простая двухчастная форма, где вторая часть отчётливо дифференцирована на построения, одно из которых неустойчиво, а второе представляет собой тематический возврат.

2. Безрепризная – простая двухчастная форма, во второй части которой не содержится отчётливого повторения элементов из первой части. С тематической стороны, единство достигается общностью мелодико-ритмического рисунка и фактуры. Материал второй части очень редко бывает действительно новым и контрастным по отношению к первой части; если же подобный пример встречается, то речь идёт о контрастной двухчастной форме, где контраст может проявляться как на тематическом уровне, так и с точки зрения образного содержания, характера частей. Такие формы можно найти среди образцов народно-бытовых жанров (песен, танцев), произведениях Бетховена и Шуберта, опирающихся на ярко выраженную жанровую основу.
Простая двухчастная форма широко распространена в вокальной (куплетные песни, романсы) и инструментальной (прелюдии, небольшие пьесы, танцы) музыке – как форма самостоятельного произведения или же в составе более крупных форм (сложной трехчастной, как тема вариаций, как одна из тем рондо, реже – в сонатной форме). Если говорить о вокальной музыке, то в большей степени это касается безрепризной двухчастной формы, так как объединяющее действие текста делает тематическое повторение менее необходимым. А иногда в тексте может и вовсе не быть повода для музыкальной репризы.

Старинная 2-х частная 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.

Простая трёхчастная форма

Трёхчастность – это один из основных и самых распространенных способов построения музыкальной формы (формообразования) – контраст, замыкаемый повторностью, что придаёт форме стройность и симметричность. Трёхчастность сочетает в себе и простоту, и логичность, и гибкость, что позволило ей прочно войти в композиторскую практику. На её основе возникли многие другие формы – вариационная, как следствие «разрастания вширь» и сонатная как результат «развития вглубь».

Простая трёхчастная форма – это такая трёхчастная форма типа А-В-А, где ни одна из частей не образует законченной формы сложнее периода. Или же о ней можно говорить как о форме, состоящей из трёх равнозначительных, но функционально не равных частей: экспозиционной первой, развивающей или тематически оттеняющей второй и завершающей третьей – путём возвращения основной тональности и почти всегда – основной темы.

Первая часть – однотональный или модулирующий период с ярко выраженной цезурой в конце. Структура первого периода в трёхчастной форме более свободна, нежели таковая в двухчастной форме: например, встречаются периоды из трёх предложений.

Вторая часть носит название середины; в зависимости от её строения различают несколько видов простой трёхчастной формы.

а) ПТФ с серединой развивающего типа_ – однотемная ПТФ (характерна для музыки эпохи Классицизма; но и в целом, именно этот вид ПТФ считается наиболее распространённым). Середина развивающего типа способствует связыванию формы в единое целое, создавая ощущение сквозного развития музыкальной мысли.

В конце среднего раздела возможно нагнетание Доминанты или остановка на ней.
Встречаются и связки-переходы между серединой и репризой.Пример: В.Купревич «Прелюдия»

б) ПТФ с контрастной серединой – двухтемная ПТФ (излагает контрастный тематический материал), что случается реже.

Третья часть, или реприза представляет собой архитектоническое скрепление и завершение формы. Может быть точной (если материал повторяется буквально) или изменённой (динамической). Встречаются трёхчастные формы без тематической репризы при явном наличии репризы тональной.

В трёхчастной форме могут быть вступление и кода. Складывалась эта форма в танцевальной бытовой музыке, маршах, песнях и романсах XVIII-XIX вв. В значительной мере утверждение трёхчастности связано с развитием арии da capo. Она выступает и в качестве формы для самостоятельных произведений различных жанров (ноктюрны, мазурки, прелюдии, романсы, арии, программные инструментальные пьесы), и как составная часть сложных форм, и как отдельная часть цикла – вокального или инструментального.

Как и во многих других формах, в простой трёхчастной возможны и постоянно встречаются повторения. Наиболее типично повторение отдельно первой части, а затем – второй и третьей частей вместе, но иногда первый период не повторяется. Такую форму называют трёхпятичастной (трёхчастная – по прямому происхождению, пяти – по фактическому количеству частей).

Разновидности простой трёхчастной формы: трёхпятичастная и двойная трёхчастная формы

Простая трёхчастная форма может усложняться путём точного или видоизменённого повторения частей. В том случае, если изменения при повторении выходят за рамки обычной вариационности, затрагивая тональный план или что-либо другое, то речь идёт о двойной трёхчастной форме. Она относится к рондообразным формам, поскольку имеет сходства с формой рондо.

Для простой трехчастной формы, когда она генетически связана с куплетностью, характерны повторения, точные или видоизмененные.

Разным вариантам таких повторов даны отдельные названия. Форма со схемами ||: A :||: B A :|| и A ||: B A :|| именуется трехчастной с повторением частей. Этим структурам дается также название «трехпятичастная форма», поскольку при раскрытии репризных скобок возникает последовательность из 5 (даже 6) частей: A [A] B A B A. Однако в состав классических инструментальных форм вошли только структуры двух- и трехчастные, но не 4-, 5-, 6-частные, принадлежащие другим историческим типам форм. Поэтому от названия «трехпятичастная форма» по отношению именно к классическим музыкальным формам целесообразно отказаться. Если же при повторении частей происходят существенные изменения, к которым относятся тональная транспозиция, перегармонизация, фактурно-динамическая трансформация, изменение структуры, образуются двойная и тройная трехчастные формы со следующими схемами: двойная трехчастная — A [A] B A^1 B^1 A^2; тройная трехчастная — A [A] B A^1 B^1 A^2 B^2 A^3.

Двойные и тройные трехчастные формы характерны для композиторов-романтиков, соединявших куплетные повторы материала с активным поэмным развитием.

Сложные формы

Сложная (или составная) музыкальная форма, в которой I ч. (иногда не первая) – сложнее периода, т.е. имеет структуру простой формы; каждая из частей строится на самостоятельной теме. Основные виды: сложная 3-х частная и сложная 2-х частная.

К классу сложных форм можно отнести и куплетную. Менее распространенные разновидности: сложная 3-хчастная с двумя трио, двойная (сложная) 3-х частная, зеркально-симметричные формы, в том числе и концентрическая, рондообразные формы. Область применения весьма широкая.

Сложная трёхчастная форма. Общая характеристика

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 составности 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. 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.

Сложная трёхчастная форма с трио и с эпизодом

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.

Исторически сложная трехчастная форма с трио подготовлена традицией 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. 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.

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 №2), 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 мн. др. сонат для ф.-п. 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 ф.-п. 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.

Разновидности сложной трёхчастной формы

Область применения сложной трехчастной формы весьма широка: средние части симфоний, сонат, камерных ансамблей — менуэты, скерцо, 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.

Сложная трехчастная форма, подобно простой, допускает повторение ее составных частей: A B A B A (BA). Общее количество частей в таком случае достигает пяти (скерцо из 4 и 7 симфоний

Бетховена) или семи (Глинка, Марш Черномора из «Руслана и Людмилы», благодаря долгому танцевальному шествию на сцене). Но эти повторы не видоизменяют типа формы — сложной трехчастной.

Двойная сложная трехчастная, со схемой $ABA^1B^1A^2$, как и любая другая двойная форма, образуется благодаря существенным изменениям при повторениях частей: тональная транспозиция, фактурная трансформация, структурная модификация.

Сложная двухчастная форма

Сложная двухчастная форма – безрепризная форма, состоящая из двух контрастных частей, одна из которых представляет собой простую форму, а другая не имеет более сложной структуры. Значительно меньшая распространенность сложной двухчастной по сравнению со сложной трехчастной формой. Причина – тематическая незамкнутость сложной двухчастной формы. Сфера применения – преимущественно вокальная музыка (оперные арии и ансамбли, романсы); инструментальная музыка (фантазии).

Связь сложной двухчастной формы с непрерывностью действия в опере и сквозным развитием в романсах. Характерные черты: тематический, тональный и темповый контраст частей, простые (песенные) формы частей, различие пропорций частей, возможность смены размера во 2 части. Два варианта формы: 1 часть – самостоятельная форма, 2 часть не оформлена по структуре и наоборот (П. Чайковский Ариозо Лизы из оперы «Пиковая дама», В. Моцарт Фантазия d-moll).

Форма рондо. Основные этапы исторического развития формы рондо

Рондо как жанр и 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 (ABACAD…A).

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.

<u>Основные исторические этапы развития формы рондо</u>:

1. Старинное, куплетное рондо:
1) рондо французских клавесинистов конец XVI – первая половина XVIII века
2)Рондо Ф.Э. Баха.
2. Классическое рондо: рондо венских классиков.
3. Послеклассическое, свободное рондо:
1) рондо западноевропейских романтиков;
2) рондо русских композиторов;
3) рондо композиторов XX века.

. **Форма рондо. Старинное рондо**

Одним из старинных видов формы рондо является т.н. куплетное рондо, характерное для музыки конца 17 – первой половины 18 ст. Встречается такая форма преимущественно в произведениях для клавесина французских композиторов Рамо, Куперена, Дандрие, Дакена и пр. Отсюда другое название – рондо французских клавесинистов. Его особенности:

- оно преимущественно многочастно;
- части невелики по размерам и просты по структуре;
- небольшая степень контраст между эпизодами и рефреном.

Рефрен часто носит песенно-танцевальный характер. С гармонической стороны – это построение, замкнутое полным кадансом в главной тональности. По структуре – период в 8, изредка 16 тактов, обычно повторный.

При повторении рефрен обычно звучит точно, без варьирования, т.к. многие эпизоды строятся на его элементах и в этом смысле сами являются тематическими вариантами.

Количество проведений рефренов – от 3 до 6, изредка до 8-9.

Эпизоды, расположенные между проведениями рефрена, обычно дают небольшой тематический контраст.

В тональном плане проведения эпизодов присутствует приближение к формуле Т-Д-S-Т. Структура эпизодов разнообразна. Чаще всего величина эпизода равна величине рефрена либо больше него.

Для образцов немецкой клавирной школы, И.С. Баха, К.Ф. Баха характерно лёгкое орнаментальное варьирование при возвращении рефрена, стремление к сквозному развитию.

Классическое простое рондо

Рондо венских классиков. 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. Тональная закономерность рондо – проведение рефрена в главной тональности, эпизодов – в подчиненной. Наличие связок между частями рондо, нехарактерность вступлений. Классическое рондо пятичастно ABACA или RARBR. Область применения: финалы (Л. Бетховен Финал сонаты №21), реже другие части цикла (В.А. Моцарт I ч. сонаты для скрипки F-dur K.547), редко медленные части цикла (В.А. Моцарт II ч. сонаты для фортепиано B-dur K.570), иногда самостоятельные сочинения (Л. Бетховен.«Рондо о потерянном гроше»), изредка части крупного цикла.

Рефрен R– простая 2-х или 3-х частная форма, реже период). Тематизм – бытовая танцевальность и песенность, тяготение к квадратности, усиленной четкими кадансами, подчеркнуто гомофонная фактура, непрерывность ритмической пульсации. Тональность – основная. В последующих проведениях R может сокращаться или варьироваться.

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 материала, синтезирование. Сложность строения большой коды: вступительный, развивающий, устойчивый завершающий разделы коды (Л. Бетховен Соната № 21, Финал).

Отличия формы пятичастного рондо (ABACA) от сложной трехчастной с сокращенной репризой (аваСа) и от сложной трехчастной с двумя трио.

Свободное романтическое рондо

Послеклассическое, свободное рондо. Послебетховенское рондо. Рондо романтиков. 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. 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 $ABA_1B_1A_2$ (Ф. Шопен Соната для фортепиано № 3.Финал).

«Четное рондо» с рефреном не на первом, а на втором месте после первого эпизода: ARBRCR. Встречается в так называемых рондо-сюитах (Л. Бетховен Экоссез Es-dur), присущ танцевальным пьесам Ф. Шопена (Мазурка ор.30 №2).

Рондо западноевропейских романтиков. Творчество Р. Шумана как новый этап в развитии формы рондо. Расширение жанрового наполнения формы рондо (романс, хорал, марш, полонез, лирический дуэт, легенда и др.). Принцип карнавала: повторение рефрена как способ объединения калейдоскопических образов. Программаность пьес в форме рондо. Использование рондо в слитно-сюитных циклах («Венский карнавал»). Форма рондов музыке Ф. Шопена.

Рондо в творчестве русских композиторов XIX века. Применение формы рондо в музыке М. Глинки, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова. Разнообразные типы рондо в вокально-хоровой и оперной музыке (романсы, песни, оперные арии и сцены). Лирические, эпические, сказочные, сатирические образы в рондо русских композиторов. Пути усложнения формы «простого рондо» (3-я форма): 1) многоуровневость формы (М. Глинка «Руслан и Людмила», «Рондо Фарлафа»); 2) вариационность и вариантность (М. Глинка «Руслан и Людмила», «Баллада Финна»).

Рондо в музыке XX века. Тяготение к форме рондо Б. Бартока, С. Прокофьева, М. Глиэра, Д. Кабалевского. Неоклассические тенденции и возрождение формы старинного рондо (М. Равель «Павана»). Новаторство С. Прокофьева в трактовке формы рондо: перенесение классической формы на несвойственные ей ранее два масштабных уровня – микро (строение темы – тема «Феи зимы» из балета «Золушка») и макро (структура цикла и даже сценического произведения – балет «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего»).

Вариационная форма. Общая характеристика

Вариационность как один из древнейших и распространенных методов тематического развития. Применение вариационного метода в различных формах. Варьирование (вариационный метод развития) – видоизмененный повтор одной и той же музыкальной мысли. Тема с вариациями как самостоятельная форма.

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). Возможность рассмотрения вариационного цикла как жанра. Тема: размеры – от 4 тактов до простой 3-х частной формы; может быть заимствована (из народной музыки, из произведений другого композитора), оригинальна (сочинена самим автором).

Применение вариационной формы: отдельное произведение, часть циклического произведения (симфонии, концерта, квартета, сонаты и т.д.), номер в опере, оперная сцена. Разновидности вариационной формы: (basso ostinato), классические вариации (строгие орнаментальные), свободные вариации (жанрово-характерные), вариации на выдержанную мелодию, неоднотемные вариации.

Классификация вариационных форм по следующим критериям:

1) по степени свободы варьирования темы: строгие (с сохранением структуры и тонально-гармонического плана темы) и свободные (с любыми трансформациями темы);

2) по количеству варьируемых тем: однотемные, двойные, тройные;

3) по методу варьирования: полифонические, фигурационные (орнаментальные), фактурные, жанрово-характерные, тембровые;

4) по метоположению темы: с темой в начале, с темой в конце, на bassoostinato, на sopranoostinato.

5) по музыкально-историческому принципу: старинные, классические, романтические.

Вариации на basso ostinato

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 с 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 с moll), с гармонизацией (Crucifixus И. С. Баха).

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

Классические вариации

Классические, строгие, орнаментальные или фигурационные 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. Их применение у венских классиков, также у русских композиторов 1-й половины XIX века. Характер темы хорально-песенный, форма двухчастная репризная, реже трехчастная, изредка период. Моменты стабильности в вариациях: форма (отсюда определение – «строгие»), гармонический остов, мелодические опоры. Приемы вариационных изменений: фигурирование мелодии и всей фактуры, создание новых мелодических вариантов. Приемы объединения вариационной формы.

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; 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, вариация и вариация на нее, сходство вариаций на расстоянии, мотивные, фактурные связи, трехчастное объединение, вариация в значении репризы.

Свободные вариации

Свободные (жанрово-характерные) вариации. Возникновение – эпоха романтизма, распространение – XIX-XX вв.; применение – творчество Р. Шумана, П. И. Чайковского, С.В. Рахманинова, А. С. Аренского, С. С. Прокофьева, П. Хиндемита и др.).Характерность вариаций, неповторимый, индивидуальный облик каждой; один из приемов характерного варьирования – внесение черт тех или иных жанров: мазурки, вальса, скерцо, фуги и.т.д.

Свободное варьирование заключается в вольном обращении со структурой темы (главный отличительный признак свободных вариаций). Свободное варьирование – изменение формы, смена тактового размера и темпа, использование новых тональностей в том числе и неродственных, введение субтемы (П.И. Чайковский Трио «Памяти великого артиста», II ч., Tempo diValse). 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:Рахманинов «Вариации на тему Корелли», Брамс «Вариации на тему Генделя»),

- свобода тональных планов,
- интенсивность гармонических изменений,
- разнообразие фактуры (Рахманинов «Рапсодия на тему Паганини»)
- обращение к полифоническому изложению (Шуман. Симфонические этюды. Этюд 8 - двухголосная фугированная форма).
- замыкание свободных вариаций при помощи репризы темы (Прокофьев Концерт №3, II ч.*);*
- приближение свободных вариаций к сюите (Шуман «Симфонические этюды»);

- сочетание различных видов варьирования в одном вариационном цикле (Бетховен «32 вариации» – бассо остинато, фигурационные, характерные; Рахманинов «Рапсодия на тему Паганини»).

Характерные вариации – характерность (неповторимость) облика каждой вариации; жанровые вариации – проявление признаков разных жанров (ноктюрна, марша, колыбельной, хорала и т.д.(Григ «Баллада», Рахманинов.«Рапсодия на тему Паганини», «Вариации на тему Корелли»). Два романтических устремления формы: 1) характерность, контрастная сопоставимость могут привести к сюитной цикличности (сюитно-вариационные циклы Шумана – «Карнавал», «Бабочки», Листа – «Пляски смерти»); 2) выход в стихию разнаботочности, симфонизация формы, стихия драматической, порой конфликтной событийности («Симфонические этюды» Шумана). 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.

Многотемные вариации. Вариации soprano ostinato

Многотемные вариации: двойные (на 2 темы) и тройные (на 3 темы) вариации. Редкое использование в художественной практике. Два типа двойных (или многотемных) вариаций:

1. Альтернативный тип. Вариации с совместным экспонированием тем – изложение двух тем друг за другом, затем вариации на них с поочередным варьированием каждой из тем. Сформировался и получил распространение у Й. Гайдна («гайдновский» тип вариаций).

2. «Тип пластов» (определение В.А. Цуккермана). Вариации с раздельным экспонированием тем, т.е. группы вариаций на 1-ю и 2-ю темы – первая тема с вариациями, затем вторая тема с вариациями («глинкинский» тип).

Применение многотемных вариаций у И. Гайдна, Л. Бетховена, М.И. Глинки, М.А. Балакирева.

Существование других способов организации формы многотемных вариаций, когда вторая тема, присоединяется к первой в процессеее варьирования (С. Рахманинов «Рапсодия на тему Паганини»).

Тройные вариации. Редкие примеры вариаций с большим количеством тем (А. Шнитке «Пассакалья для оркестра» – 7 тем). Вариации с темой в конце (А. Шнитке Концерт для фортепиано и струнных).

Вариации на сопрано остинато представляют собой варьированное сопровождение неизменной мелодии, форму, в которой выдержанная тема-мелодия сохраняется на протяжении всего цикла, а варьированию подвергаются другие голоса. Прототив – куплетная песня. Преимущественное значение в русской музыке, начиная от Глинки («глинкинские вариации» или «русские вариации»); связь с народно-национальной направленностью творчества, иллюстративный характер. В XIX веке использовались главным образом в вокально-хоровой музыке (сольные и хоровые номера русской оперы).

Тема – песенная мелодия, оригинальная или заимствованная. Форма темы простая (песенная). Варьирование косвенное: тонально-гармоническое, полифоническое, оркестровое, фактурно-тембровое со звукоизобразительными эффектами. Неизменность темы определяет созранение структуры в вариациях. Поэтому форма принадлежит к типу строгих вариаций. Однако встречаются примеры свободных вариаций на неизменную тему, в которые изменяется ее структура (М. Глинка «Руслан и Людмила», хор «Лель таинственный»).

VIII семестр.

Сонатная форма. Общее строение и драматургия

И.В.Способин указывает: «Сонатной называется форма, основанная на противопоставлении 2 тем, которые при первом изложении контрастируют и тематически и тонально (1 тема в главной тональности, 2 тема в подчинённой), а после разработки повторяются обе в главной тональности, то есть тонально сближаются».

Зарождение формы относится к концу 17 - началу 18 века. Наиболее отчётливо её черты проявились в клавирных произведениях Доменико Скарлатти, окончательно установилась сонатная форма в классическом стиле у Гайдна и Моцарта, вершина - Бетховен.

Существует 3 основы сонатной формы, окончательно сложившиеся в эпоху венского классицизма:

Первая основа - исторически самая ранняя, основана на принципе тональных соотношений. Начальный раздел формы проходит дважды, в одной и той же главной тональности, а следующий

раздел - так же изложен дважды, звучит первый раз в подчинённой тональности, а второй раз в главной.Если без ГП реприза может существовать, то без ПП форма лишается признаков сонатности.

Вторая основа - наличие минимум 2 равноправных тематических построений, излагаемых в ГП и ПП партиях.

Третья основа - непрерывность сквозного тематического развития.

Сонатная форма состоит из 3-х частей: экспозиция, разработка и реприза.

Старинная сонатная форма

Старинная сонатная форма – форма, в которой есть тональный контраст тем, но отсутствует тематический контраст и интенсивное развитие, характерные для классической сонатной формы.

1. Барочная сонатная форма типа развертывания. Ее генетическая связь с малыми формами (особенно со старинной двухчастной), от которых отличается выраженной доминантовой зоной (в первой части) и последующей транспозицией ее материала в главную тональность. Черты малых форм в старинной сонатной форме: тематическая однородность, преодоление метрической регулярности, неравномерность разделов.

.

2. Предклассическая сонатная форма в творчестве Д. Скарлатти и других итальянских композиторов. Предвосхищение сонатной формы классического времени. Функциональная ясность разделов, возможные тематические контрасты, метрическая регулярность, квадратность.

Экспозиция делится пополам на сферы ГП/СП и ПГ/ЗП. Гомофонно-гармоническая направленность ГП, мотивная повторность, возможны интонационные контрасты. СП – продолжение по материалу ГП, но может быть и обновленной; тональное движение к ПП различно по сложности. Большая самостоятельность ПП, чем в барочной форме, чаще ее тематическая контрастнность, вплоть до включения двух тем; кроме доминантовой тональности в ПП возможна другая; рыхлость структуры. В ЗП не исключен новый материал. Диапазон различий**:** от однотемной, неотчетливо разграниченной на традиционные разделы экспозиции, до ярко контрастной, с определенным членением.

То же касается развивающей части: она может ограничиваться транспонированным вариантом ГП, но не исключено предвосхищение настоящей классической разработки. Развитию могут подвергаться различные темы экспозиции, при этом часто порядок их следования не нарушается (так называемая «разработанная экспозиция»). Реприза, как правило, неполная, начинается с ПП в главной тональности.

Экспозиция сонатной формы

Первая часть СФ посвящена изложению противопоставляемых тем и называется экспозицией. Состоит из ГП, СП, ПП и ЗП.

ГП – 1 часть Э., изложение 1-й темы (или тем). С тематической стороны её основной характер определяется самым началом. Дальнейшее развитие её основано на мотивах начала. В таком случае ГП называют однородной.

Так, например, ГП 1-ой части Сонатины №6 D-dur Й.Гайдна не содержит в себе контрастных элементов и является однородной.

Существуют и такие ГП, в которых вводится новый тематический элемент, контрастирующий с её началом. Такие ГП называются контрастными.

Примером этому служит ГП 1-й части 14-ой сонаты F-dur Гайдна, которая содержит в себе 2 контрастных элемента.

С гармонической стороны ГП может быть замкнутой или разомкнутой.

Например, ГП 1-й части сонаты C-dur Гайдна завершается полным совершенным кадансом и является замкнутой.

Примером разомкнутой ГП является ГП 1-й части 1-й сонаты C-dur Гайдна, завершающаяся на D функции.

По строению ГП чаще всего представляет собой период, однотональный или модулирующий.

СП называется построение, расположенное между двумя основными партиями. Её основное назначение – связать эти партии плавным переходом. Тематическое содержание СП:

1) СП часто основана на тематическом материале ГП, являясь, как бы, 2-м предложением разомкнутой ГП;

   Например, СП 1-й части 6-й сонатины D-dur Гайдна основана на тематическом материале ГП.

2) СП может быть основана на новой теме;

   Так, например, СП сонаты №5 c-moll Бетховена основана на новом материале.

3) Также СП может представлять собой тематическую подготовку ПП в виде постепенного введения её отдельных интонаций.
К примеру, СП 1-й части Сонаты C-dur Гайдна построена на элементах ПП и тематически подготавливает её.

С гармонической стороны СП содержит модулирование в побочную тональность (тональность ПП). Строению СП свойственно секвентное развитие, отсутствие четкой структуры.

ПП называется отдел Э., посвященный изложению новой темы (или тем), противопоставляемый ГП.

В некоторых ранних образцах (у Гайдна) тематический контраст очень мал (ПП отличается от ГП только тональностью). В других случаях в ПП ярко выражен тематический контраст.

ПП может состоять из 2-х или нескольких тем. С гармонической стороны ПП в Э. непременно протекает в подчиненной тональности. Выбор тональности для ПП:

1) В dur сонатах: D;III (dur и moll); реже VI; изредка IIIb;d;
Например, ПП 1-й части 1-й сонаты C-dur Гайдна написана в тональности D (G-dur).
2) В moll сонатах: паралл. dur;d, D; изредка VI и VII нат. ступени.
К примеру, ПП 1-й части 2-й сонаты e-moll Гайдна представлена в тональности параллельного мажора (G-dur).

Для окончания ПП характерен полный каданс в её основной тональности. К ПП примыкает ЗП, служащая дополнением к ПП. С тематической стороны ЗП может быть основана:

- На материале ГП;
Например, ЗП 1-й части Сонаты C-dur Гайдна содержит в себе тематический материал ГП.
- На материале СП;
Как, к примеру, ЗП 1-й части 6-й сонатины D-dur Гайдна основана на элементах СП.
- Редко на материале ПП;
- И ЗП как синтез разных тем;
Так, к примеру, ЗП 1-й части «Богатырской» симфонии Бородина представляет собой соединение элементов разных тем Э.

ЗП как правило проходит в подчинённой тональности (тональности ПП), Характерно кадансирование на T, достигнутой в ПП.

Разработка сонатной формы

2-я часть СФ – разработка. Она обнаруживает черты серединности.
Раскрытие содержательных возможностей тем экспозиции, которые показываются в новых условиях структурной неустойчивости, дробности. Все, что было высказано в Э. в последовательном ходе «событий» - в разработке перемещается и вступает в новые ряды соотношений.

В более элементарных случаях при отсутствии существенного контраста в Э. функция Р. заключается в создании оттеняющего контраста (moll во многих dur сонатах и симфониях Гайдна и Моцарта).

В тематическом отношении Р. обычно ограничивается материалом, заимствованным из Э. Начало Р. часто отталкивается от одной из крайних точек Э. – ГП или ЗП, взятых в измененном или неполном виде.

Характерно проведение относительно коротких частей тем, полученных в результате вычленения. Иногда вся Р. занята развитием мотивов только одной темы.

Бывает, что вводится материал и других тем, причем порядок их расположения в Р. нередко отражает план Э. Многим Р. присуща полифоничность тем.

В конце Р. встречается мнимая или ложная реприза ГП. Она отличается от настоящей репризы подчинённой тональностью.

С гармонической стороны для разработки важна общая тональная неустойчивость. Чаще используются тональности S группы. Наиболее типично начало Р. в подчинённой тональности (часто одноимённой к T или D). Изредка встречается начало Р. в основной тональности, но с модулирующим продолжением.

С точки зрения строения, некоторые Р. невелики по размерам и строятся на развитии одного мотива, представляя собой одно построение.

Для больших Р. типично членение на разделы, волны нарастания и спада. Типичная Р. делится на 3 раздела: вступительное построение, центральная часть, предыкт к репризе.

Реприза сонатной формы

В репризе в простейших случаях повторяется весь материал экспозиции в том же порядке, с некоторыми изменениями, главным образом тональными.

Возможный минимум изменений:

1) СП перестраивается так, чтобы остаться в главной тональности;
2) ПП и ЗП полностью транспонируются в главную тональность.

Кроме этого возможны репризы с большими изменениями:

1) Вступление к ГП иногда служит вершиной подъёма, который образовался в конце разработки;
2) ГП, начавшись в основной тональности, затем получает новое развитие;
3) ГП репризы протекает в подчиненной тональности;
4) Пропуск ГП в репризе;
5) ГП и ПП могут меняться местами;
6) При перенесении ПП в основную тональность возможно изменение лада темы

Кодой считается часть, вводимая после того, как окончилось полным, реже прерванным кадансом изложение материала экспозиции. У Гайдна и Моцарта отсутствует. У Бетховена кода очень развита. Тематизм коды может строиться как на элементах экспозиции, так и на новой теме. С гармонической стороны характерны отклонения в S тональность.

К примеру, кода 1-й части 6-й «Пасторальной» симфонии F-dur Бетховена основана на материале ГП.

Произведению в сонатной форме часто предшествует вступление. Тематически бывает самостоятельно, а также связано с основными темами.

К примеру, вступление 1-й части 8-й «Неоконченной» симфонии h-moll Шуберта не является тематически связанным с основными темами.

Сонатная форма получила широкое развитие у романтиков, русских композиторов, композиторов 20 века. В большинстве сонат камерных пьес для инструментальных ансамблей, симфоний, концертов 1 часть, а нередко и последняя пишутся в сонатной форме. Изредка в СФ могут быть написаны скерцо и медленные части. В сонатной форме пишутся увертюры к операм, а также крупные самостоятельные инструментальные произведения, отдельные увертюры. В вокальной музыке СФ применяется редко (Глиер, Концерт для голоса с ф-но).Таким образом, СФ представляет огромные возможности для воплощения в ней самых различных сюжетов, подобно драме или роману в литературе, и является одним из наиболее распространенных построений музыкальных произведений

Разновидности сонатной формы: сонатная форма без разработки, сонатная форма с эпизодом вместо разработки

Сонатная форма без разработки. Характерные черты: певучесть малоконтрастных тем (в медленных частях – плавность, мягкость),меньшие масштабы и несложное строение целого, отсутствие повторения экспозиции, варьирование тем в репризе.

Применение: 1) в медленных частях сонатно-симфонических циклов); 2) в увертюрах; 3) в первых частях симфонических сюит; 4) в отдельных произведениях; 5) в вокальной музыке. 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; 2) период; 3) вариации. 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.

Область применения: медленные части сонатно-симфонических циклов, финалы

Разновидности сонатной формы: рондо-соната

Рондо-соната. Устойчиво повторяющееся (в отличие от смешанных форм) сочетание признаков рондо и сонаты. Двоякое определение рондо-сонаты:

1. Рондо с тремя эпизодами (семичастное), где 1-й и 3-й соотносятся подобно ПП в экспозиции и репризе, с возможной заменой разработки эпизодом на новой теме. Жанровая общность с формой рондо.

2. Сонатная форма с повторением ГП после ПП в экспозиции и в репризе.

Разновидности: 1) с эпизодом (вся форма – к рондо), 2) 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).

Применение почти исключительно в финалах концертов, симфоний, сонат, камерных ансамблей. Нетипичность для первых частей (исключение – Фантазия для фортепиано До мажор Р. Шумана, I ч.). Двоякое название частей рондо-сонаты: ГП – рефрен, ПП –1-й и 3-йэпизод. Два вида центральных разделов рондо-сонаты: эпизод на новой теме и разработка. Большая распространенность форм с эпизодом (Л. Бетховен Концерт для скрипки с оркестром, финал).

Сонатная форма в концерте. Старинная концертная форма Жанр концерта – воплощение диалогичности, чередование solo и tutti.

Характерные черты:
1) две различающиеся экспозиции;
2) каденция.

Первая экспозиция – оркестровая (краткая). ПП 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 (Мендельсон Скрипичный концерт, Рахманинов Концерт №3, 1 ч. (каденция совпадает с началом репризы).

Старинная концертная форма (концертная форма, форма старинного концерта) — музыкальная форма, основанная на чередовании ритурнеля (главной темы), транспонируемого при повторных проведениях, и промежуточных построений, называемых интермедиями, основанных на новом интонационном материале или на разработке материала главной темы.

Старинная концертная форма применяется в первых частях и часто в финалах всех концертов эпохи барокко (для оркестра, солиста с оркестром, сольных), быстрых частях сонат. В оркестровом варианте встречается как вступительная часть кантаты (например, в кантатах И. С. Баха BWV 146 и BWV 142). В медленных частях применяется редко (Бранденбургский концерт № 5 D-dur И. С. Баха, 2-я часть).

Первое проведение ритурнеля устойчиво и замкнуто каденцией. В оркестровой музыке (и в концертах с оркестром) противопоставляется проведение ритурнеля tutti и интермедий — solo (иногда в процессе развития эти грани стираются). Форма ритурнеля может быть разнообразной: часто это период типа развертывания, но встречаются формы от большого предложения до трехчастной формы, иногда канон (музыка), фугато или даже фугетта. Разнообразны и масштабы ритурнеля: от 4-6 тактов до нескольких десятков тактов.

При последующих проведениях (кроме заключительного) ритурнель звучит в других тональностях, во множестве случаев проводится в сокращенном виде.

Интермедия в оркестровой музыке обычно оттеняется спадом звучности, в клавирной — фактурными средствами. В гармоническом отношении интермедии принципиально отличаются от темы тем, что они имеют модулирующую, неустойчивую структуру, так как должны соединить проведения ритурнеля в разных тональностях. Интермедии противостоят тонально устойчивой теме.

Тематический материал интермедий в разной мере связан с основной темой, часто — производный от нее, но нередко в интермедиях встречаются новые тематические образования. Обычно музыкальная ткань интермедий состоит из мотивов (если интермедия не имеет новой темы), разработанных полифонически. Степень неустойчивости тоже может быть разной. Интермедия, излагающая новый материал, уже в силу этого должна обладать некоторой устойчивостью. Напротив, интермедия развивающего характера более неустойчива.

Классический концерт представляет собой трехчастное произведение для солиста-инструменталиста и оркестра. Контраст звучания - один инструмент и тутти, виртуозность солиста и мощь оркестра. Сольный концерт появился как редукция кончерто гроссо - когда группа солистов постепенно стала заменятся двумя (двойной концерт) или тремя (тройной концерт) солистами.

3 части. Обычно быстрая, медленная, быстрая, аналогично симфонии, но с опущенным трио.

Сонатное аллегро с "двойной экспозицией" - сначала звучит первая тема в оркестре, потом солист повторяет ее в более развитом виде и переходит ко второй теме уже в новой тональности. Однако сама концепция сонатного аллегро в том виде, в котором она присутствует в симфонии или струнном квартете, к моменту появления сольного концерта не была развита. И обычно в концерте она используется в свободном виде.
Перед этой частью иногда звучит вступление. (Шопен, 1й концерт)
Часто тема солиста предваряется небольшим вступлением, оттягивающим повторение только что прозвучавшей в оркестре (Брамс, двойной концерт)

Циклические формы. Сонатно-симфонический цикл

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»).

Классификация:

1. Инструметальные циклические формы: сюита, сонатно-симфонический цикл.

2. Вокальные и вокально-инструментальные циклические формы: вокальный цикл, крупный вокально-симфонический цикл.

Меньшая целостность и объединенность сквозным развитием, меньшая регламентация количества частей в сюите, большее единство композиции и регламентация частей в сонатно-симфоническом цикле.

Сонатно-симфонический цикл. Применение в симфонии, сонате, концерте, камерных ансамблях. Эволюция содержания сонатно-симфонического цикла. Два вида четырехчастного цикла: с медленной частью или со скерцо на втором месте. Типичный характер и формы частей цикла. Тональные закономерности. Ненормативное число частей в цикле: двухчастные циклы (Л. Бетховен Соната №27), пятичастные (Л. Бетховен Симфония №6; П.И. Чайковский Симфония № 3), семичастные (Л. Бетховен Квартет №14). Особый случай одинадцатичастной симфонии – вокальная симфония №14 Шостаковича.

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 (субдоминантовая 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;
- использование тем предыдущих частей в финале. В произведениях эпического характера в сопоставлении частей – принцип контраста-сопоставления. Иное количество частей в цикле.

Урок 8. Циклические формы. Старинная сюита

Сюи́та (с фр. *suite* — «ряд», «последовательность», «чередование») — одна из основных разновидностей циклической формы в инструментальной музыке; состоит из нескольких больших частей, в старинном жанре сюиты обычно контрастирующих между собой[1].

В жанре сюиты нашла своё продолжение традиция, в восточных странах известная ещё в глубокой древности: сопоставление медленного танца-шествия и живого, прыжкового танца.

Прообразами сюиты являются и широко распространённые в средние века на Ближнем Востоке и в Средней Азии многочастные формы. Во Франции в XVI веке зародилась традиция соединения различных родов бранлей (народных круговых танцев) — размеренных танцев-шествий и более быстрых; тогда же появился и термин «сюита». В середине столетия сложилась пара танцев: величественная и плавная павана в размере 2/4 и подвижная, с прыжками гальярда на 3/4. Танцы строились на сходном мелодическом материале, но ритмически преобразованном; самый ранний из известных образцов такой сюиты относится к 1530 году.

В XVII и XVIII веках термин «сюита» проник в Англию и Германию, но использовался долгое время в различных значениях, и сам жанр сюиты к тому времени преобразился: уже в начале XVII века в творчестве И. Гро и английских вёрджиналистов наметилась тенденция к преодолению прикладной функции танца, и к середине столетия бытовой танец окончательно превратился в «пьесу для слушания».

Для сюиты характерны картинная изобразительность, тесная связь с песней и танцем. Различаются камерная бытовая и оркестровая концертная сюиты. В XVII веке камерная сюита ничем не отличалась от камерной светской сонаты, представляла собой свободную последовательность танцевальных номеров: аллеманда, куранта, сарабанда, жига или гавот.

В конце XVII века в Германии сложилась точная последовательность частей камерной сюиты:
1. Аллеманда (*allemande*) как танец известна с начала XVI века. Претерпев эволюцию, она продержалась в качестве основной части сюиты почти до конца XVIII века. Эта часть сюиты может быть полифонической;
2. Куранта (*courante*) — оживленный танец в трехдольном размере. Наибольшей популярности куранта достигла во второй половине XVII века во Франции;
3. Сарабанда (*sarabande*) — очень медленный танец. Впоследствии сарабанду стали исполнять во время траурных церемоний, при торжественных погребениях. Танец скорбно-сосредоточенного характера и медленного движения. Трехдольная метрика имеет в нём склонность к удлинению второй доли;
4. Жига (*gigue*) — самый быстрый старинный танец. Трехдольный размер жиги нередко переходит в триольность. Часто исполняется в фугированном, полифоническом стиле.

Оркестровые концертные сюиты, появившиеся в конце XVII века, могли иметь совершенно иную структуру: состоять из большего количества частей, включать в себя марши, менуэты, гавоты, ригодоны, чаконы, «арии» и другие номера балетно-танцевального склада. Таковы первые немецкие оркестровые сюиты И. Г. Фишера и Г. Муффата, написанные под влиянием театральной музыки Ж. Б. Люлли, эту традицию продолжили в своих оркестровых сюитах И. С. Бах и Г. Ф. Телеман.

Во второй половине XVIII века и камерную, и оркестровую сюиты вытеснили, соответственно, классическая соната, утратившая свой первоначальный танцевальный характер, и оформившаяся в самостоятельный жанр предклассическая, а затем и классическая симфония.

Смешанные и свободные формы

Эстетические основы образования композиций инструментальной музыки романтической эпохи. Появление новых жанров инструментальной музыки: баллада, поэма, сказка, легенда, картина, рапсодия. Влияние поэтических жанров на музыкальные. Драматургия балладного типа: эмоционально приподнятый характер музыки, сквозное развитие и трансформация образов, разомкнутая драматургия с главной кульминацией в конце, введение контрастных эпизодов в центре композиции, вступление-пролог.

Смешанные формы, сочетающие признаки двух-трех типовых форм. Свободные формы – формы со значительными отступлениями от известных типов форм, наиболее индивидуальные по структуре. Интенсивное создание смешанных и свободных форм в XIX веке. Тенденция к открыто-сюжетному и необратимому драматургическому развитию. Общие черты специфических форм XIX века. Основные типы смешанных и свободных форм:

1. модифицированные сонатные (Р. Вагнер Увертюра к опере «Тангейзер»);
2. смешанные сонатно-циклические формы (Ф. Лист Концерт №1);
3. смешанные сонатно-вариационные формы (М. А. Балакирев «Исламей»);

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. В самом же развитии музыкального материала господствует вариационный метод.

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).

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 ПП экспозиции, идущая в более медленном темпе, чем ГП и развитая до значения самостоятельной части (в репризе обычно резко сжимается).

Свободные или индивидуальные формы, в которых отсутствуют существенные признаки типовых форм. Организация таких форм на основе более общих принципов формообразования. Импульс возникновения свободных форм – оригинальная идея. Несистемные свободные формы очень разнообразны, индивидуальны по своей структуре и потому не поддаются определенной классификации. Используются они преимущественно в больших инструментальных произведениях и содержат значительное количество тем и разделов. Подобные формы лежат в основе непрограммных и особенно программных произведений (в первую очередь у романтиков и российских композиторов). Сюда можно отнести поэмы, рапсодии, фантазии, которые предлагают необычные варианты развития музыкальной мысли (сочетание импровизации, хорала, речитатива и тому подобное).

Вокальные формы. Старинные вокальные жанры

Ария с ритурнелем– отличительный тип музыкальной формы эпохи барокко, оказавший значительное влияние на многие другие формы барокко и классицизма. Структурная схема арии с ритурнелем: P(R) a– соло^{1}P(R) b – соло^{2}P(R).

Из разновидностей арии с ритурнелем наибольшее распространение «арии с девизом» («Devise-Arie») однотемной структуры. Инструментальный ритурнель в ней содержит основную тему, повторяемую затем в вокальном голосе и развиваемую в дальнейшем. Широкое распространение типа арии da capo, где средняя часть могла быть как развитием «девиза», так и новой темой.

Виды барочных инструментально-вокальных форм с ритурнелем таковы: простая двухчастная с ритурнелем, простая трехчастная с ритурнелем, простая многочастная с ритурнелем, сложная трехчастная с ритурнелем, сонатная двухчастная с ритурнелем, сонатная трехчастная форма с разработкой и с ритурнелем, сонатная форма с эпизодом и с ритурнелем. В этих формах написаны арии, отчасти – хоры из пассионов, месс и кантат И.С. Баха. Критерий отграничения названных форм друг от друга – структура не начального ритурнеля, а вокального экспозиционного раздела (соло). Изложение ритурнеля компактное, сжатое: в сложной форме он может иметь форму периода, в простой – не только периода, но и начальной мотивной группы.

Ария dacapo – прообраз сложной трехчастной формы с эпизодом. Вариантность строения ее разделов, зависимость от строфики текста. Неустойчивость средней части арии (структурная, тонально-гармоническая) – независимо от характера тематизма (контрастного, нового или неконтрастного развивающего). Особенность формы, связанная с повторением ритурнелей, обрамляющих разделы арии dacapo. Певческая практика варьирования при повторе dacapo.

Протестантский хорал – это свод канонизированных песнопений лютеранской церкви на немецком языке. Основной корпус протестантского хорала создавался Лютером и его сподвижниками в XVI веке мутем приспособления к новым текстам и переделки народных мелодий, светских песен миннезингеров и ранних мейстерзингеров, напевов грегорианского хорала. Четырехголосное изложение протестантского хорала как фактор музыкальной культуры XVII – перво половины XVIII века, вошел в страсти, кантаты, оратории и другие музыкальные жанры. Стихотворные тексты. Первичность слова в хорале: силабичность (на каждый звук приходится один слог), четкая расчлененность, совпадение музыкальных цезур с текстовыми. Сложение строк текста в целостную строфу (versus – буквально «стих»). Мелодия соответствует с троится из музыкальных строк, образующих музыкальную строфу. Полное песнопение включается несколько строф, построе нных одинаково, образуя куплетную форму. Главный формообразующий принцип протестантского хорала – свободное сцепление строк разной длинны. Распространенность формы бар в протестантском хорале. Другие формы, близкие двухчастной, трехчастной.

Вокальные формы. Строение классических оперных номеров

Основные композиционные элементы оперы. Сольные номера. Речитатив: предназначение, связь с действием; специфика структуры. Типы речитативов: secco и accompaniato. Sprechstimme как особый вид вокализации текста. Ария:определение, типы арий, драматургическое положение арии в опере, формы арий, включение речитатива в арию. Ариозо: определение, предназначение, простые формы. Ариетта: определение, простые формы, небольшие размеры. Каватина: определение, типмелодии, строение. Песня: соотношение песни с драматической ситуацией, разновидностипесенных жанров в опере (серенада, застольная, колыбельная, плач, куплеты, канцона идр.). Романс, баллада.

Ансамбли. Типы ансамблей по числу участников. Типы ансамблей по драматургическим функциям: ансамбли-диалоги; ансамбли-согласия; ансамбли-финалы,связанные с действием; ансамбли-«состояния», не связанные с внешним действием; ансамбли, связанные с различными планами действия. Формы ансамблевых номеров.

Хоры. Роль хора в драматургии оперы: хоровые сцены сквозного развития; хоры ораториального типа, вынесенные за рамки действия; хор-песня; хор как декоративно-фоновый элемент; хор в значении основного действующего лица. Исполнительские хоровые составы: смешанный, мужской, женский, детский. Формы хоровых номеров.

Опера

Опера – синтетический жанр, включающий музыку, сценическое действие, слово, актерскую игру, балет, декорации, костюмы и другие компоненты. Главнейшие составляющие синтеза: музыка и драма.

Жанровые виды опер, сложившиеся на протяжении истории ее развития: «dramapremusica», итальянские оперы seria и buffa, лирическая трагедия, «большая парижская опера», немецкий зингшпиль, французская комическая опера, «народная музыкальная драма» (М. Мусоргский «Борис Годунов», «Хованщина»), камерная опера XIX-XX веков (Н. Римский-Корсаков «Моцарт и Сальери», И. Стравинский «Мавра») опера-балет (Н. Римский-Корсаков «Млада»), моноопера XX века (Ф. Пуленк «Человеческий голос»), хоровая опера (Р. Щедрин «Боярыня Морозова»), опера для концертной сцены (Р. Щедрин «Очарованный странник»), рок-опера (Л. Уэббер «Иисус Христос – суперзвезда», А. Рыбников «Юнона и Авось»), мюзикл (Л. Бернстайн «Вестсайдская история»), киноопера.

Разграничение опер по типу драматургии: лирическая, эпическая, драма, комическая. Нехарактерность типов драматургии в чистом, несмешанной виде. Уровни композиционной организации оперы: 1) высший композиционный уровень – вся опера; 2) средний уровень – акт, картина, сцена; 3) низший уровень – отдельный номер (ария, ансамбль, хор).На уровне отдельных номеров господствуют музыкальные закономерности. На уровнях среднем и высшем, музыка непременно взаимодействует с драмой; здесь и складываются специфические «оперные формы».Музыкальные принципы организации оперы в целом: действие и контрдействие, главное действие и фон, повторность сценических комплексов и положений. Ведущая роль сценических повторов и музыкальных повторов (тематических, интонационных): сценические «арки»,

реминисценции, лейтмотивность. Роль сквозного тематизма. Тональная драматургия. Драматургические этапы: экспозиция, завязка конфликта, развитие основного конфликта, кульминация, развязка.

Балет – искусство прекрасного движения. Балетный спектакль – синтетический жанр, включающий хореографию (танец, жест, пантомима, мимика), музыку, декорации, костюмы, освещение, драматическое действие, мизансцены, иногда – пение, кинокадры. Жанрово-историческая типология балетов: балет-драма Ж.Ж. Новера, романтический балет (А. Адан. «Жизель», Ч. Пуни и Ж. Перро «Эсмеральда»), академический балет (П. Чайковский и М. Петипа «Лебединое озеро», «Спящая красавица», А. Глазунов и М. Петипа «Раймонда»), симфоническая балетная драма (И. Стравинский и М. Фокин «Петрушка»), неоклассический балет (И. Стравинский и Дж. Баланчин «»Агон», «Игра в карты»), хореодрама (С. Прокофьев и Л. Лавровский «Ромео и Джульетта»), «тотальный театр» М. Бежара. Синтетические жанры: симфонический балет и хореодрама (Р. Щедрин и М. Плисецкая «Чайка», «Дама с собачкой»).

Классические музыкально-танцевальные формы академического большого балета: классическая и характерная сюита. Классическая сюита: вступление (entre), адажио, вариации, кода. Разновидности классической сюиты в зависимости от состава ансамбля: па-де-де, па-де-труа, па-де-катр, па-де сенк, па-де-сис, гран-па.

Образцы классических музыкально-хореографических форм дали русские балеты XIX в., созданные балетмейстерами М. Петипа, Л. Ивановым, композиторами Чайковским — «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» — и Глазуновым — «Раймонда». Обращение Чайковского к балету составило новую эпоху в истории этого вида искусства. Для классической хореографии обязательна выворотность, прямой корпус, пачка как постоянный атрибут костюма балерины, определенный свод движений с французской терминологией.

Grand pas (гран па, «большой танец») — классическая сюита, построенная по той же модели, но предназначенная для участия главных персонажей, солистов, иногда кордебалета.

Характерная сюита — сюита характерных танцев (danse de charactère), то есть наделенных жанрово-бытовыми, народными, национальными чертами, элементами подражания (матросам, нищим, разбойникам и т.д., также животным). .

Классические формы академического балетного спектакля были возрождены в неоклассическом балете, особенно у Стравинского, притом стали освобождены от сюжета и драмы.

Кантата и оратория

Происхождение оперы, кантаты и оратории, при всем их различии, восходит к общим истокам нового стиля. Опера как «dramma per musica» флорентийских гуманистов, кантата как камерное искусство для более узкого круга и оратория как концертный вид духовной драмы — по-своему каждая — тяготели к синтезу поэзии и музыки, к новой выразительности монодии с сопровождением. К концу XVIII века кантата и оратория располагали теми же вокальными формами, что и опера, включая в себя речитативы, арии, ансамбли. Кантата нередко ограничивалась сольными номерами. Общим отличием кантаты и оратории было обычно отсутствие сценического действия (однако в виде исключения встречалась и театрализация этих жанров).

Первоначально оратория мыслилась как произведение на духовный сюжет, но впоследствии, хотя духовные сюжеты преобладали, стали появляться и светские оратории, что в особенности характерно для Генделя. Кантаты могли быть написаны и на светские, и на духовные тексты. Духовные оратории и кантаты исполнялись как в церкви, так затем и в концертах, например в кругу той или иной академии. Светские кантаты — в любой обстановке вне церкви, чаще всего в камерной.

Оратория, в своем становлении изначально нацеленная на повествование о значительных событиях (чтение библейских историй в специальных ораториальных залах при церкви, развитие пассионов—главной духовной разновидности жанра), и в дальнейшем, став смежным жанром словесной музыки, сохранила принципиальную связь с эпосом. Этим определяются важнейшие

типичные черты оратории — монументальность и сюжетность. Монументальность достигается благодаря крупным масштабам, как правило, значительно превосходящим кантату, а также с помощью большого состава исполнителей; многоголосного, нередко двойного хора, солистов, симфонического оркестра, органа. Особенно сложна и многообразна роль хора, отличающая ораторию от старинной кантаты еще со времен Генделя. Хор не только воплощает образ народных масс, иногда создавая контрастирующие коллективные портреты (иудеи и филистимляне в «Самсоне»), но и выступает в качестве комментатора событий, подобно хору античной трагедии.

Последнее уже связано с другим важнейшим качеством жанра — сюжетностью. Она сказывается в последовательном развертывании событий, персонификации героев, мотивировке их действий, нередко—в участии либо музыкально интонирующего повествователя (евангелист в пассионах), либо даже чтеца (спикер в «Царе Эдипе» Стравинского).