

УО «БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ»

ФАКУЛЬТЕТ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

КАФЕДРА ТЕОРИИ МУЗЫКИ И МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

\_\_\_\_\_ Н.И.Дожина  
« \_\_\_\_\_ » 20 \_\_\_\_ г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета МИ

\_\_\_\_\_ И.М.Громович  
« \_\_\_\_\_ » 20 \_\_\_\_ г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС  
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**ЭЛЕМЕНТАРНАЯ ТЕОРИЯ МУЗЫКИ**

для специальности:

1-17 02 01 Хореографическое искусство (по направлениям)

Составители:

Е.Э.Миланич, доцент кафедры теории музыки и музыкального образования УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения;

О.Б.Лойко, преподаватель кафедры теории музыки и музыкального образования УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения.

Рассмотрено и утверждено

на заседании Совета университета 20 июня 2017 г.  
протокол № 10

Минск  
БГУКИ  
2017

Составители:

*МИЛАНИЧ ЕЛЕНА ЭДУАРДОВНА, доцент кафедры теории музыки и музыкального образования УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения,  
ЛОЙКО ОЛЬГА БРОНИСЛАВОВНА, преподаватель кафедры теории музыки и музыкального образования УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения;*

Рецензенты:

*ГРОМОВИЧ ИРИНА МИХАЙЛОВНА, декан факультете музыкального искусства, УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат педагогических наук, доцент;  
БЫЧКОВА НАТАЛЬЯ ВАЛЕРЬЕВНА, заведующий кафедрой теории и методики преподавания искусства УО «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат искусствоведения, доцент.*

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

*Советом факультета музыкального искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»  
(протокол от 20.06.2017 г. № 10)*

## СОДЕРЖАНИЕ

1.	ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2.	ТЕМАТИЧЕСКИЕ ПЛАНЫ.....	8
3.	ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	10
3.1	Содержание учебного материала.....	10
3.2	Конспект лекций.....	16
3.3	Материалы для практических занятий.....	28
4.	ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	72
4.1	Задания для самостоятельной работы.....	72
4.2	Методика анализа средств выразительности и музыкального произведения.....	77
5.	РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	82
5.1	Требования к зачету.....	82
5.2	Вопросы для самопроверки по темам «Стили и жанры» и «Средства выразительности в музыке».....	84
5.3	Тест по теме «Простые и сложные формы».....	89
5.4	Тест по темам «Сонатная форма», «Циклические формы».....	91
6.	ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	94
6.1	Список литературы.....	94
	<i>Основная литература</i> .....	94
	<i>Дополнительная литература</i> .....	95
6.2	Музыкальный материал для анализа.....	98
6.3	Схемы форм.....	101
7.	ПРИЛОЖЕНИЕ А Мультимедийное приложение.....	103

ПРИЛОЖЕНИЕ Б. Элементарная теория музыки. Учебная программа по учебной дисциплине для специальности 1-17 02 01 Хореографическое искусство (по направлениям). Составитель: Е.Э.Миланич. – Минск: БГУКИ, 2015. – 19 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ В. Ходинская, Н.Н. Анализ музыкальных форм: учеб. пособие / Н.Н.Ходинская, Р.Г.Коленько. – Мн.: Бел. Гос. Ун-т культуры и искусств, 2009. – 149 с.

## 1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Программа дисциплины “Элементарная теория музыки” составлена с учетом требований образовательного стандарта РБ “Высшее образование. Первая ступень. Специальность 1-17 02 01 Хореографическое искусство (по направлениям)”, в котором объектами профессиональной деятельности специалиста-хореографа называются постановка и исполнение балльных, народных, эстрадных танцев, предполагающие работу по знанию и грамотному подбору музыкального материала и умению работать с источниками репертуара.

“Теория музыки” ориентирует студентов в особенностях музыки как вида искусства, в музыкальных средствах выразительности. Дисциплина представляет собой теоретическое обоснование творческой практики и способствует выработке самостоятельности в оценке музыкальных явлений, развитию понимания внутреннего формирования содержания музыки, осознания процесса становления музыкальных образов, формирования индивидуальной концепции музыкального произведения. Возникающая при этом целенаправленная организация музыкального восприятия дает возможность грамотного осмысления и разбора музыкального произведения в отличие от только эмоционально-субъективного переживания при прослушивании музыки.

Благодаря своему теоретически-обобщающему характеру дисциплина “Элементарная теория музыки” тесно связана с рядом социально-гуманитарных, общепрофессиональных и специальных дисциплин хореографических специализаций (“Эстетика”, “История искусств”, “История хореографии и анализ хореографических произведений”, “Искусство балетмейстера”).

*Главной целью учебно-методического комплекса (УМК) по учебной дисциплине “Элементарная теория музыки” – оказать действенную помощь студентам в формировании профессиональных компетенций студентов, способствующих углублению овладением специальностью, воспитанию высоко-художественного вкуса, формированию комплексного подхода к музыкальному произведению как художественно-целостному явлению.*

### *Задачи УМК:*

- дать представление о художественных принципах и теоретических основах музыкального развития, понимание содержания произведения;
- систематизировать теоретические и практические знания и умения о средствах выявления содержания музыкального произведения, о важнейших элементах музыкального языка, их связи и выразительных возможностях;
- дать понятие о жанровых и стилистических средствах музыкального содержания;
- определить внешние атрибуты строения музыкального произведения: последовательность и масштабы разделов, их тематические соотношения, тонально-гармонический план.

УМК имеет следующую структуру: пояснительная записка, теоретический раздел, практический раздел, раздел контроля знаний, вспомогательный раздел.

Во введении сформулированы цель, задачи и структура УМК. Далее расположены тематические планы для дневной и заочной форм обучения в объеме, установленном программой и рабочим учебным планом.

Теоретический раздел содержит:

- краткое изложение содержания учебного материала;
- конспекты лекций;
- материалы для практических занятий.

Практический раздел содержит учебные материалы для проведения практических занятий и самостоятельной работы:

- задания для самостоятельной работы;
- методику анализа средств выразительности и формы музыкального произведения.

Раздел контроля знаний содержит:

- требования к зачетам;
- вопросы для самопроверки по темам «Стили и жанры» и «Средства выразительности в музыке»;
- тесты по темам «Сонатная форма», «Циклические формы».

Вспомогательный раздел содержит:

- список рекомендованной литературы: основной и дополнительный;
- музыкальный материал для анализа;
- схемы форм.

Приложение содержит:

- учебную программу по учебной дисциплине «Элементарная теория музыки»;
- учебное пособие «Анализ музыкальных форм» Н.Н.Ходинской, Р.Г.Коленко.

Профилизация курса ориентирована на конкретную специализацию, что определило соотношение тематических разделов курса и расширение тематики, связанной с целостным аналитическим рассмотрением музыкального произведения, со стилевой и жанровой характеристикой танцевальной музыки. Данное обстоятельство предполагает отбор доступного учебного музыкального материала преимущественно танцевальных жанров.

После изучения курса студенты должны *знать*:

- основные элементы музыкального языка;
- понятия музыкального жанра, стиля, языка, средств музыкальной выразительности;
- структуру простых, сложных и циклических форм;
- функциональную организацию музыкального произведения.

В результате усвоения теоретических и практических знаний по дисциплине студенты должны *уметь*:

- формулировать выученные теоретические понятия;
- анализировать музыкальное произведение с учетом всех изученных средств музыкальной выразительности;
- определять музыкальную форму произведения, отличать простые, сложные, циклические формы;
- рассматривать музыкальное произведение во взаимодействии формы и содержания;

и *владеть* навыками:

- работы с музыкальным текстом и аудиоматериалами;
- самостоятельной интерпретации концепции музыкального произведения;
- использования методик жанрового и структурного анализа в практической деятельности;
- анализа мелодии с учетом всех изученных средств музыкальной выразительности.

В основе преподавания учебной дисциплины «Элементарная теория музыки» лежат теоретический и практический подходы. Первый направлен на приобретение студентами знаний основных законов организации музыкального целого (стиля, жанра, комплекса средств выразительности,

процесса музыкального формообразования). Практический подход является преобладающим в дисциплине «Элементарная теория музыки» и заключается в анализе музыкальных произведений разных стилей и жанров. Такие подходы позволяют добиться решения всех задач, поставленных в этом курсе. Для приобретения студентами опыта самостоятельного решения профессиональных задач в программе дисциплины учтены признанные сегодня эффективными следующие педагогические методики и технологии:

- проблемно-модульного обучения и рейтинговой системы оценки знаний;
- учебно-исследовательской деятельности;
- коммуникативные (дискуссии, учебные дебаты и др.);
- междисциплинарный подход;
- игровые.

В соответствии с учебным планом дисциплина «Элементарная теория музыки» рассчитана на 122 часов, из которых 8 часов – лекционные занятия, 62 – практические, 52 часа отводится на самостоятельную работу студентов. Преподавание дисциплины предусматривает также промежуточные (в конце прохождения каждой темы) и зачетные формы контроля.

## 2.ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН ДЛЯ СТУДЕНТОВ 1 КУРСА ДНЕВНОЙ ФОРМЫ ОБУЧЕНИЯ

Разделы и темы	Количество ауд. Часов			самост. работа		
	Всего	лекции	практ. Занятия			
Тема 1. Общие и специальные вопросы теории музыки	8	4	2	2		
1.1 Главные музыкальные понятия			2	2		
1.2 Музыкальный стиль			2	2		
1.3 Музыкальный жанр			2	2		
Тема 2. Система средств музыкальной выразительности	28		8	6		
2.1 Мелодия, мелодическая интонация			4	2		
2.2 Лад и тональность			8	4		
2.3 Метроритм, темп			6	2		
2.4 Гармония, фактура			2	2		
2.5 Дополнительные средства выразительности						
Тема 3. Драматургическая природа музыки	4	2		2		
3.1 Основные принципы музыкального развития					2	2
3.2 Музыкальный синтаксис						
Тема 4. Простые формы в танцевальной музыке	10		4	4		
4.1 Период			4	4		
4.2 Простые двухчастная и трехчастная формы			2			
4.3 Контрольный практикум						
Тема 5. Сложные формы в танцевальной музыке	8		4	4		
5.1 Сложная трехчастная форма			2	2		
5.2 Форма рондо			2	2		
5.3 Форма вариаций			2			
5.4 Контрольный практикум						
Тема 6. Сонатная и циклические формы	4		2	2		
6.1 Сонатная форма и сонатно-симфонический цикл			2	4		
6.2 Сюита						
Тема 7. Музыкально-театральные формы и жанры	4		2	2		
7.1 Опера, оперетта, мюзикл			2	2		
7.2 Балет						
<i>Всего</i>		70		52		



## ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН ДЛЯ СТУДЕНТОВ 1 КУРСА ЗАОЧНОЙ ФОРМЫ ОБУЧЕНИЯ

<i>Разделы и темы</i>	<i>Количество ауд. часов</i>		
	<i>Всего</i>	<i>лекции</i>	<i>практические занятия</i>
Тема 1. Общие и специальные вопросы теории музыки	2	2	
1.1 Главные музыкальные понятия 1.2 Музыкальный стиль 1.3 Музыкальный жанр			
Тема 2. Система средств музыкальной выразительности	4		4
2.1 Мелодия, мелодическая интонация 2.2 Лад и тональность 2.3 Метроритм, темп 2.4 Гармония, фактура 2.5 Дополнительные средства выразительности			
Тема 3. Драматургическая природа музыки	2	2	
3.1 Основные принципы музыкального развития 3.2 Музыкальный синтаксис			
Тема 4. Простые формы в танцевальной музыке	2		2
4.1 Период 4.2 Простые двухчастная и трехчастная формы 4.3 Контрольный практикум			
Тема 5. Сложные формы в танцевальной музыке	2		2
5.1 Сложная трехчастная форма 5.2 Форма рондо 5.3 Форма вариаций 5.4 Контрольный практикум			
Тема 6. Сонатная и циклические формы	1		
6.1 Сонатная форма и сонатно-симфонический цикл 6.2 Сюита			1
Тема 7. Музыкально-театральные формы и жанры	1		1
7.1 Опера, оперетта, мюзикл 7.2 Балет			
<i>Всего</i>		14	

### **3. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ**

#### **3.1. СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА**

##### *Раздел 1. Общие и специальные вопросы теории музыки*

##### **1.1 Основные музыкально-теоретические понятия**

Теория музыки как музыкально-теоретическая дисциплина. Структура и основные задачи курса, его обобщающий характер и аналитическая направленность. Специфичность музыки как вида искусства, ее взаимодействие с другими видами искусства. Музыкальный язык как комплекс основных средств музыкальной выразительности. Музыкальный звук и его свойства. Музыкальная акустика.

Специфика музыкального содержания, его основные понятия (идея, тема, образ), единство объективного и субъективного в воплощении музыкального образа, образные сферы музыки. Особенности взаимоотношения содержания и формы в музыке.

Музыкальное произведение как предмет анализа. Целостный анализ как рассмотрение всех компонентов музыкального произведения в их взаимодействии и развитии. Направленность целостного анализа на раскрытие определенной содержательной, выразительной идеи произведения. Анализ элементов музыкального языка.

##### **1.2 Музыкальный стиль**

Система “историческая эпоха – стиль – жанр – форма – музыкальный язык” во взаимосвязи этих понятий. Музыкальный стиль: определение, главные компоненты, уровни (исторический, национальный, жанровый, индивидуально-авторский). Основные исторические стили европейской профессиональной музыки. Взаимосвязь понятий “музыкальный стиль” и “музыкальный язык”, взаимодействие элементов музыкального языка в произведении, их выразительные возможности.

##### **1.3 Музыкальный жанр**

Сущность понятия музыкального жанра, соотношение понятий “жанр” и “стиль”, историческое развитие жанров, их переосмысление. Принципы жанровой классификации. Основные жанры танцевальной музыки. Жанр как средство художественного обобщения.

##### *Раздел 2. Система средств музыкальной выразительности*

##### **2.1 Временная характеристика звука**

Временной характер музыки, возросшее значение временных характеристик в музыке XX века. Метрическая основа музыкального произведения, организующе-структурная функция сильной доли. Типы метрической организации; виды и выразительное значение размеров, размер как характеристика жанра. Понятие метрического мотива, его виды и формообразующие свойства. Метр высшего порядка.

Разные значения понятия “ритм”. Обозначение длительности звуков и пауз. Ритмический рисунок как форма организации ритма. Виды ритмических рисунков, их характеристика. Своеобразие ритмического рисунка основных европейских песенных и танцевальных жанров. Ритмоформула и ее жанровые разновидности. Роль объединяющего и членящего действия ритма в музыкальном произведении.

Выразительное значение темпа в музыке, основные музыкальные темпы и их обозначения. Понятие агогики.

## **2.2 Высотная характеристика звука**

Понятие о музыкальном строе и его основных типах.

Виды нотации. Основные правила современной буквенной и слоговой нотаций. Понятия нотного стана и системы ключей, фиксации высоты звуков.

Тон и полутон, энгармонизм, знаки альтерации: определения.

## **2.3 Мелодия**

Элементы музыкального языка как художественно-организованные средства музыки. Мелодия как сложно-синтетическое явление, совершенный вид воплощения одноголосной музыкальной мысли. Связь мелодии и человеческой речи на основе интонации, специфика мелодии, интервальная основа интонации. Интервал в музыке как структурный и эмоционально-выразительный элемент.

Структурные закономерности мелодии, понятие мелодической линии, принцип волнообразности в ее развитии. Мелодическая кульминация, ее местоположение, принцип “золотого сечения”. Выразительная роль диапазона мелодии, используемого регистра. Понятие мелодического рисунка, основные типы мелодического движения, их выразительные возможности. Взаимосвязь мелодии с другими элементами музыкального языка.

Строение мелодии. Понятие мотива, фразы, предложения, периода.

## **2.4 Лад и тональность**

Лад как средство музыкальной выразительности и система звуковысотной организации. Разнообразие ладовых систем в музыке, исторический и искусственный способы возникновения лада.

Выразительные возможности основных ладовых систем. Мажор и минор. Понятие тоники. Колорит и динамизм лада.

Соотношение понятий лада и тональности. Тональность и ее выразительное значение в музыке. Понятие о квинтовом круге тональностей. Определение тональности произведения. Понятие модуляции, формообразующее значение тональности.

### ***2.5 Гармония, фактура***

Понятие о гармонии как элементе музыкального языка. Аккорд как основная структурная единица, виды аккордов. Фонизм аккордов и выразительное значение красочно-колористической стороны гармонии.

Понятие гармонических функций, их формообразующее значение. Тональный план произведения.

Фактура как объединяющий фактор взаимодействия музыкальных средств выразительности. Типы фактуры (монодийная, полифоническая, гомофонно-гармоническая) и их разновидности, функции голосов в многоголосном изложении музыкального текста. Фактурное развитие в музыкальном произведении.

### ***2.6 Дополнительные средства выразительности***

Динамика, тембр, штрихи как “способ произнесения” музыкальной речи: определение. Обозначение динамических оттенков и их изменения в нотном тексте, выразительные возможности. Тембровая окраска человеческого голоса и звучания музыкального инструмента. Тембровое развитие, понятие лейттембра. Виды и выразительные возможности основных музыкальных штрихов.

## ***Раздел 3. Драматургическая природа музыки. Музыкальный синтаксис***

Драматургическая природа музыки. Общие функции частей музыкальной формы: изложение, развитие, реприза, вступление, кода, связка, предыкт. Реализация функций через характер изложения музыкального материала. Типы музыкального изложения, их тематическая, тонально-гармоническая и структурная характеристики. Выразительно-смысловая значимость типов изложения в развитии произведения. Соотношение тождества и контраста в качестве основы развития. Типы контраста. Характеристика принципов развития музыкального материала.

Понятие музыкального синтаксиса. Цезура. Масштабно-тематические структуры.

Множественность структурных проявлений музыкальной формы. Систематизация классических музыкальных форм. Музыкальные формы в танцевальной музыке.

#### ***Раздел 4. Простые формы в танцевальной музыке***

##### ***4.1 Период***

Общее определение простых форм. Сфера их применения и выразительные возможности. Период как основная форма изложения музыкальной мысли в произведении гомофонно-гармонического склада. Масштабная, структурная, тематическая, тонально-гармоническая характеристики нормативного периода. Типы периодов. Масштабно-тематические структуры в периоде.

##### ***4.2 Простые двухчастная и трехчастная формы***

Простые двухчастная и трехчастная формы: определение, функциональность и масштабное соотношение частей. Виды простой двухчастной формы: репризная и безрепризная, тематически однородная и тематически контрастная. Структурная, тематическая, тонально-гармоническая характеристики частей. Старинная двухчастная форма в танцевальной музыке XVII – XVIII веков.

Классификация простой трехчастной формы. Характеристика тематизма, структуры, тонально-гармонического развития каждой части. Типы реприз в трехчастных формах. Повторение частей в простой трехчастной форме. Простые формы в народной и профессиональной танцевальной музыке.

#### ***Раздел 5. Сложные формы в танцевальной музыке***

##### ***5.1 Сложная трехчастная форма***

Определение сложных форм, их отличительные черты. Принцип контраста в сложных формах. Историческая кристаллизация сложной трехчастной формы, в частности значение приема сопоставления одноименных танцев в старинной танцевальной сюите. Сложная трехчастная форма с серединой типа “трио” и с серединой-эпизодом: разные области применения и образно-тематическое соотношение частей. Структурная и тональная характеристика частей. Дополнительные разделы: вступление, кода, связки. Сложная трехчастная форма как самостоятельное произведение и как часть циклических форм.

##### ***5.2 Форма рондо***

Народно-жанровые, танцевальные истоки формы, генезис названия. Рондо как жанр и как форма. Принципы формообразования: повторность и контраст. Историческая эволюция формы. Типы рондо: старинное рондо, рондо венских классиков, рондо в музыке композиторов-романтиков, русское вокальное рондо. Стилиевые черты, структура и тональное соотношение частей. Использование принципа рондальности в балетных дивертисментах.

### **5.3 Форма вариаций**

Форма вариаций и вариационный метод развития. Народно-песенные и танцевальные истоки формы, характер музыкальных образов и область применения формы. Параметры классификации формы вариаций. Основные исторические типы вариаций: старинные вариации в инструментальной музыке (чакона, пассакалья), строгие классические вариации, свободные или характерные вариации в музыке композиторов-романтиков, остинатные (“глинкинские”) вариации в русской музыке. Характерные особенности тем вариаций, методы и приемы варьирования. Роль коды в вариациях.

## **Раздел 6. Сонатная и циклические формы**

### **6.1 Сонатная форма**

Понятие сонатной формы как одного из высших проявлений раскрытия диалектики становления музыкальной идеи, образа. Драматургия сонатной формы, принципы контраста и сквозного тематического развития. Отражение внутренней диалектики формы в структуре основных разделов: экспозиции, разработке, репризе. Понятия “партии” и “темы”. Особенности тематического и тонально-гармонического развития разделов сонатной формы. Вступление и кода в сонатной форме. Сфера применения формы.

### **6.2 Циклические формы в инструментальной музыке: сюита, сонатно-симфонический цикл**

Характерные признаки циклической формы. Два основных типа цикла в инструментальной музыке: сюитный и сонатно-симфонический. Черты сюитного цикла, роль старинных танцевальных форм в его формировании. Танцевальная сюита эпохи барокко: архитектура цикла, жанровая, тональная и структурная характеристика. Общие черты сюитного цикла в творчестве венских классиков, сфера его применения. Программная сюита эпохи романтизма: принципы объединения частей. Особенности сюитных циклов, составленных из музыки к театральным спектаклям и кинофильмам. Форма попури.

Строение сонатно-симфонического цикла: тональные, интонационно-тематические, образно-смысловые взаимосвязи между частями цикла. Область применения сонатно-симфонического цикла.

### ***Раздел 7. Музыкально-театральные формы и жанры***

Основные типы музыкально-сценических жанров (опера, балет, оперетта, водевиль, мюзикл), многообразие музыкально-сценических форм XX века. Синтетический характер жанров, роль литературного либретто.

Балет как музыкально-театральный жанр. Общие закономерности развития действия в балете. Основные формы академического большого балета: вариации, монолог, дуэт, ансамбль. Сюитные композиции из форм классического бессюжетного и характерного танцев в структуре балетного спектакля. Применение простых и сложных инструментальных форм в музыке балета. Музыкальная форма как основа композиции балета XX века.

РЕПОЗИТОРИЙ ВУЗОВ

## 3.2. Конспект лекций

### *Лекция на тему «Жанры танцевальной музыки»*

Танцевальная музыка сопровождает все пласты современной музыки – академическую (серьезную, профессиональную, классическую, т.н. опус-музыку, т.е. авторские композиции XI-XXI вв.) - историко-бытовой танец, фольклор (аутентичный и обработанный) – народный танец, легкую (эстрадную, развлекательную, популярную) и их синтетические виды – эстрадно-академическую, эстрадный фольклор и т.д.

Остановимся на легкой музыке, сопровождающей танцы. Ее можно разделить на следующие виды:

А) собственно *легкая*, в значении простая, музыка фона, для отдыха, релаксации. Она «призвана воссоздавать не отягченные глубокими переживаниями безмятежные моменты в жизни человека» (Цукер), например, *музыкальное сопровождение бытовых танцев*.

Б) *популярная* (общедоступная) – музыка, включающая развлекательные стили и жанры XX века, которые предполагают «ненапряженное слушание», например, *популярные танцы и марши*.

В) *Эстрадная* – предназначена для исполнения на эстраде, ее характерные признаки – простота содержания и формы, доступность восприятия, развлекательное предназначение. Например, *танцевальная эстрадная музыка*.

#### ***Музыкальный язык танцевальной музыки.***

*Характерные черты современной танцевальной музыки:*

#### **1. моторное начало и облегченность музыкально-выразительных средств за счет:**

- простейшего ритмического рисунка танцевального склада (вальса, польки, танго)
- гомофонно-гармонический склад фактуры
- формульность мотивного развития мелодии
- повышенный динамический фон

#### **2. упрощенность структур и формы:**

- малые формы, небольшие разделы, непродолжительные по времени
- типизированные структуры (2-х и 3-х частные)
- периодическое строение фраз (квадраты)

*Какие средства музыкальной выразительности играют первостепенную роль в танцевальной музыке?*

Такие качества современной танцевальной музыки как доступность, сентиментально-мелодраматическая направленность содержания, развлекательное назначение повлияли на **первостепенное значение среди всех средств выразительности темпа, метроритма, структуры и формы**. Следующими по важности идут дополнительные средства –



ладогармонические средства, динамика, штрихи, тембровое наполнение и т.д.

Каждый жанр танцевальной музыки имеет определенный темп, ритмоформулу, гарантирующие их моментальную узнаваемость.

*Вальс* - оживленный темп, 3-хдольный метр, пунктирный ритмический рисунок, 3-хчастная форма из периодичных квадратных построений.

*Танго* – умеренный темп, 2-хдольный метр, устойчивая ритмоформула аккомпанемента и синкопированный в мелодии, 2-х или 3-хчастная форма.

*Латиноамериканская музыка* – экспрессивный разнохарактерный темп, 2-хдольный метр, оstinатный синкопированный ритмический рисунок, многократное повторение 8-митактовой фразы в форме. Индивидуальные ритмоформулы и темп у каждого из стилевых моделей исполнения разных танцев – самбо, румба, мамбо, калипсо, ча-ча-ча и босанова.

### **3. Историческое становление музыкальных и танцевальных жанров**

Жанры вокальной музыки - самые древние и вечные, жизнь человека всегда сопровождалась пением. Первичный вокальный жанр «песня» породил множество вторичных – чисто вокальных, хоровых, одноголосных и многоголосных.

*Исторический обзор вокальных жанров*

Культовые песнопения – исторически древнейшие.

**Грегорианский хорал** (с 6 в.) – традиционное одноголосное (монодийное) литургическое пение латинской католической традиции. На его основе в последующие века появляются следующие жанры профессиональной музыки – мотет, мадригал, месса, органум, кондукт и др.

**Знаменный распев** – (с 9 в.) – древнерусское православное одноголосное пение, на основе которого появились многоголосные жанры демественного распева и партесный концерт.

(Протестанский хорал (с 16 в.) – духовные песнопения в немецкой хоровой культуре)

Древнейшими светскими жанрами вокальными были различные по содержанию **гимны** – торжественные песни, появившиеся еще в Древней Греции. Первые гимны были записаны в 11-12 вв. С развитием многоголосия появляются полифонические гимны. Разновидность гимна в древнерусской музыке – **стихира**, возникшая на основе хоровых распевов стихов.

**Канты** (лат. – песня) – бытовые многоголосные песни, возникшие в 15-17 вв. в России, Украине, Беларуси. Первоначально на религиозные сюжеты писались и назывались псалмами. Светские канты – шуточные, лирические, политические, школярские, панегирические (приветственные),

виватные (засдравные) – в петровскую эпоху. В современных условиях это дифирамбы, эпиталамы.

С 19 в и далее - хоровые сочинения **а капелла**. Всенощные бдения, литургии Чайковского, Кастальского, Рахманинова, Чеснокова.

*Жанры инструментальной музыки.* Первичные - марш и танец. Вторичных – множество.

Первичные - **марши** - различны по содержанию – походные, свадебные, похоронные, спортивные, детские и т.д. Музыкальная характеристика – размер 4\4, четкий ритм поступи (пунктир).

Танцы эволюционировали от 15 в. к 21 в. Эпоха Возрождения (15 в.) - начальный этап развития бытовых танцев. Происходит разделение на народные (крестьянские) и придворные (дворянско-феодалные) танцы. Появляются среди них танцы-шествия (басдансы (низкие танцы, без резких движений) и бранли (хороводные, подвижные). В 16 в. контраст между медленными и быстрыми танцами усиливается. Медленные – павана, быстрые - гальярда (или сальтарелла), романеска – с прыжками, резкими движениями.

В 17-18 вв.- эпохи Барокко и рококо в Европе рождают новые придворные бальные танцы - менуэт, - «король танцев и танец королей», полонез, куранта, аллеманда, сарабанда, чаконна,, ригодон, бурре, паспье, гавот, контрданс (сельский танец), он же в Германии – гроссфатер, в России котильон, кадрили-лансье. В 19 в. появляются танцы живого интимно-лирического характера – вальс, лендлер, галоп, полонез, мазурка, экосез. Ряд танцев на народной основе - венгерка, казачок, лезгинка, камаринская, тарантелла, хабанера.

Вторичные жанры инструментальной музыки, возникшие на основе танцевальной и маршевой музыки – прелюдии, ноктюрны, элегии, серенады, этюды, сонаты, симфонии, концерт, экспромт, увертюра, токката, скерцо, дивертисмент, сюита, симфоническая картина и т.д.

Жанры вокально-инструментальной музыки – самый маленький – романс, самый крупный - кантата, оратория, опера. Между ними – песни (в т.ч. народные) с сопровождением, церковные мессы и т.д.

Дожина, Н.И. Жанры танцевальной музыки в истории и современности /Навуковы пошук у сферы культуры і мастацтва: традыцыі і сучаснасць: мат-лы навук. канф. Мінск, 28 лістап 2014 г. / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус.дзярж. у-нт культуры і мастацтва; редкал.: Ю.П.Бондар (старш.) [і інш.]. – Мінск: БДУКМ, 2016. – С. 92-96. – 0,3 п.л.

## Лекция на тему: ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ

Вопросы: 1. Функции частей музыкальной формы.  
2. Типы музыкального изложения.  
3. Музыкальный синтаксис. Организация музыкального движения.

Музыкальная тема и ее развитие имеют свои специфические, чисто музыкальные, средства и приемы воплощения. В то же время, развитие музыки лежит в русле общеизвестных законов мышления, логики и диалектики, благодаря которым музыка может изображать окружающий нас мир в неповторимых звуковых образах, а также тесно соприкасаться с другими временными видами искусства – театром, поэзией, драматургией, используя их возможности. Музыкальное искусство подчиняется внутренним законам как общего, так и частного характера, но они являются не догмой, а фундаментом, на котором в каждом конкретном произведении выстраивается комплекс неповторимых выразительных средств. Развитие музыкального произведения проявляется зримо в его композиции, количестве его частей, т.е. в *музыкальной форме*.

1. Каждый из разделов музыкальной формы выполняет определенную функцию. *Функция* части музыкальной формы – это роль, значение этой части в целостном музыкальном произведении. Каждый его раздел важен для раскрытия содержания произведения, имеет свое значение и, поэтому, функционален. Развитие музыкальной формы зависит от различия функций частей, их перемены или совмещения во время звучания музыкального сочинения. Различают три главные и три дополнительные функции разделов формы. *Главные функции:*

- Изложение темы, ее первоначальное проведение (экспозиция). Ни одна музыкальная форма невозможна без изложения темы-носителя образного содержания, раскрывающей характер музыки. В простых формах изложение темы является первой частью формы.
- Развитие темы (середина, вторая часть). Это преобразование темы, изменение ее характера, настроения.
- Реприза, т.е. точное или измененное повторение темы (третья часть формы). Это итог, вывод музыкального повествования. Пропорциональность, ясность и устойчивость трехчастного строения формы способствует распространенности такой композиции среди музыкальных сочинений.

*Дополнительные функции* музыкальной формы не являются обязательными и не всегда присутствуют в произведении. К ним относятся:

- Вступление – раздел, предваряющий первую часть произведения. Различают вступление в виде нескольких громких аккордов (активизирующее внимание слушателя); вступление, основанное на интонациях главной темы и устанавливающее тональность, темп, метр произведения; вступление, имеющее самостоятельную, контрастную основную тему. Вступление к опере называют увертюрой, к действию оперы – антракт.
- Кода (лат. «хвост») – это заключительный раздел музыкальной формы. По выполняемой роли в музыкальном целом кода либо снимает напряженность и эмоциональный накал музыкального развития и закрепляет устойчивость, либо, наоборот, максимально усиливает это напряжение и взволнованность.
- Связующее построение или связка вводится для плавного перехода от одного раздела формы к другому, объединяя их в целостную композицию. Связка не имеет самостоятельной темы, а основана на элементах основных тем сочинения либо на «общих формах движения» (гаммообразных, арпеджированных пассажах, секвенциях). В связках происходит переход из одной тональности в другую (модуляция).

Смена музыкальных функций в форме опирается на общие закономерности человеческого мышления: тезис – его развитие / антитезис – вывод / синтез. Эта логика развития темы или идеи является общей для всех временных видов искусства и способствует их объединению.

2. Функции частей музыкальной формы определяются типом их изложения. *Тип музыкального изложения* – это совокупность специальных средств, которые позволяют отличить одну функцию от другой в целостном строении произведения. Существуют три типа изложения – *экспозиционный, развивающий и заключительный*. Различие типов изложения определяется рядом признаков – тематической, структурной и тонально-гармонической характеристикой.

*Экспозиционный* тип изложения характеризуется тематическим единством (мелодической ясностью, устойчивостью и запоминаемостью музыкального материала), структурным единством (завершенностью и четкостью деления на построения, их масштабной соразмерностью и, чаще, квадратностью), тонально-гармоническим единством (преобладанием гармонической устойчивости и пропорциональности каденций, чаще единой тональностью). Поскольку экспозиционный тип

изложения служит для создания цельного, узнаваемого музыкального образа, то применяется при изложении темы, в репризах и, иногда, во вступлениях.

*Развивающий* (серединный) тип изложения характеризуется тематической дробностью (делением темы на краткие фрагменты, их повторением или преобразованием), структурной дробностью (отсутствием завершенности, квадратности, делением на разновеликие части), тонально-гармонической неустойчивостью (преобладанием неустойчивых гармоний, модуляционностью, отсутствием каденций, избеганием тоники, использованием полифонических приемов развития). Серединный тип изложения вносит в музыкальное содержание интенсивность, динамичность смены характера музыкального образа, раскрывает внутренние процессы его развития. Применяется в развивающих разделах (2 частях формы), связках, иногда во вступлениях.

*Заключительный* тип изложения характеризуется тематической дробностью (отсутствием полного проведения темы, повтором отдельных ее элементов), структурной дробностью (повтором отдельных мотивов, фраз), тонально-гармонической устойчивостью (утверждение тоники и главной тональности, повторение каденций). Служит для утверждения основной мысли произведения, создания ощущения завершенности развития и применяется в кодах.

**3.** Музыкальное высказывание, как и словесное, - это информация, которой присуща внутренняя организация. Как речь состоит из отдельных слов, так и музыкальная тема делится на определенные части смысловыми остановками – *цезурами*. Взаимодействие таких мелких осмысленных частей (предложений, фраз, мотивов) называется *музыкальным синтаксисом*. Цезура может быть:

- относительно долгим звуком, завершающим построение;
- паузой;
- любой повторностью, которая создает ощущение начала нового построения;
- началом контрастного построения.

Объединение разграниченных цезурами построений – второй шаг организации музыкального материала, который осуществляется так: каждое звучащее построение (мотив, фраза) соотносится с предыдущим и последующим как по величине (т.е. масштабу), так и по степени подобия и контраста музыкального материала (т.е. тематизму). Из 2, 3 и более элементарных построений складываются *масштабно-тематические структуры*.

1. *Периодичность* или повторность (1-4хтактовое построение – aa). Может быть точной или варьированной. В музыке, особенно народной, встречается структура, образованная двумя

периодичностями, близкими по величине, но разными по тематизму – пара периодичностей (aabb).

2. *Суммирование*: два построения складываются в одно более крупное (aaB).
3. *Дробление*: за крупным построением идут два более мелкие (Abb).
4. *Дробление с замыканием*: структура дробление завершается суммирующим завершающим построением.

Все богатство музыкальных построений опирается на эти структуры, возникая как результат их комбинации или усложнения (например, двойное суммирование, двойное дробление).

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## Лекция на тему: ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ ПРИРОДА МУЗЫКИ

Вопросы: 1. Понятие музыкального образа и музыкальной темы. Драматургия в балете.

2. Принципы контраста и тождества.
3. Принципы развития в музыке.
4. Музыкальная форма. Классификация музыкальных форм.

1. Музыкальное произведение представляет собой не только единство всех элементов музыкального языка, но и совокупность стиля, жанра, содержания и строения, т.е. формы, характерных для определенного автора и исторического времени. Это творческая художественно-выразительная система, где музыкальное содержание (идеи, темы) существует в единстве с музыкальной формой, т.е. передается с ее помощью. Основой для воплощения этих идей в музыкальном произведении является музыкальный образ, неразрывно связанный с понятием музыкальной темы.

*Музыкальный образ* является звуковой формой и способом осмысления жизни. Это носитель и интеллектуальных идей, и эмоционального состояния, т.е. целостно выраженного характера. *Музыкальная тема* – это завершенное по мысли и форме построение, воплощающее тот или иной музыкальный образ. Способ взаимодействия и развития музыкальных тем определяется содержательной, образной характеристикой произведения.

В *балете* как одном из крупнейших музыкальных жанров чаще всего переплетаются драматическая и лирическая образные сферы, проявляя себя в либретто (изложении сюжета), которое основано на законах развития сценических жанров. Суть драматического начала в балете состоит в выявлении конфликтной ситуации, основанной на противопоставлении и острой, напряженной борьбе контрастных, противоречивых образов. Связь лирического и драматического начал проявляется в конфликте между внутренним миром героя и окружающей действительностью (крайнее состояние драматического в искусстве – трагедия, связанная со смертью героя).

Система приемов воплощения драматического начала (действия) в произведениях временных видов искусства называется *драматургией*. Балет, как любое сюжетное произведение искусства в музыке, театре, кино, литературе, имеет единый *принцип развития драматургии*: знакомство с героями и завязка действия (экспозиция) – развитие – кульминация как наиболее напряженный момент развития – развязка. Этот принцип развития проявляет себя через определенное строение – тип драматургии (номерной, сквозной, смешанный), отраженный в либретто. Система лирико-драматических образов в драматургии балета всегда имеет два образно-художественных плана прочтения:

- внешнее действие, событийная, бытовая сторона;

- внутреннее действие, эмоционально-психологическая, чувственная сторона, связанная с переживаниями действующих лиц, сменой их настроений.

Основа драматургии балета часто опирается на конфликт добра и зла, любви и ненависти, на противопоставлении противоположных устремлений героев. Степень эмоционального накала такого противопоставления в музыкальном произведении определяют принципы контраста и тождества.

2. *Контраст* в музыке – это наличие различия, противоположности, противопоставления между музыкальными темами-образами, частями, выраженное в меньшей или большей степени и реализуемое с помощью разных музыкальных средств. Контраст предполагает взаимодействие минимум двух противоположных тем-образов, вносит в музыку новое содержание, обогащая его разными красками, эмоциями [3].

Типы контраста характеризуются: 1) по степени и характеру противопоставления, 2) по уровню и месту действия в форме.

*Степень и характер противопоставления* предполагает три градации контраста по количеству и качеству изменения элементов сопоставляемых музыкальных тем-образов.

- *дополняющее сопоставление*. Он основан на раскрытии различных сторон единой музыкальной сущности. Это собирательный образ, проявляющийся не в одной, а в нескольких дополняющих друг друга характеристиках.

- *оттеняющее сопоставление* – по сравнению с первым имеет большую степень различий между сопоставляемыми темами. Возникающие при этом новые музыкальные образы даны не в столкновении и не выходят за рамки одной образной сферы, например лирической. Такие отношения характерны для многих сложных форм.

- *конфликтное противопоставление* – предполагает столкновение различных по смыслу и характеру образов, принадлежащих к различным образным сферам. Демонстрация борьбы противоречивых, вплоть до антагонистичности, начал требует особой остроты, динамичности и всегда большой степени драматизма в отображении того или иного музыкального содержания. Главное условие конфликтного противопоставления – значительная временная протяженность, чтобы показать различные этапы борьбы, перемены направления в развитии, перерождение образов, конечный результат конфликта.

*По уровню и месту действия* в форме контрастировать между собой могут любые ее элементы – от самых частных и малых до самых общих и крупных. Так, на уровне средств выразительности особенно впечатляющим является мелодический контраст. На уровне структуры в



простых и сложных формах контраст проявляется в сменах функций. На уровне драматургии разные типы контраста становятся основой соотношения главных идей, образов и средств их воплощения.

Второй, важнейший принцип музыкального движения – *тождество* или повторность. Именно эти два принципа – тождества и контраста – во взаимодействии друг с другом и составляют сущность формообразования в музыке. Они создают ту гармонию равновесия, устойчивости и внутренней пропорциональности, которыми особенно отличаются классические сочинения.

Тождество – это наличие сходства, совпадения, повторяемости между темами, частями, разделами, выраженное в той или иной степени и реализуемое с помощью подобных музыкальных средств. Если контраст в музыке есть накопление и обострение изменений, то повторность есть отсутствие принципиальных изменений, минимум различий. Количество и качество изменений в повторяемых элементах (темах, разделах, частях формы) определяют градации тождества. Самая большая степень идентичности – буквальное, точное повторение, лишенное каких-либо изменений, зафиксированных композитором в нотном тексте. Самая большая степень изменения при тождестве – варьированное повторение, которое также должно отвечать тем же требованиям узнаваемости и неизменности сути содержания первоначального музыкального материала, как и при точной повторности [3].

3. Музыка – искусство временное, а значит, находящееся в постоянном изменении. Музыкальное развитие – это процесс непрерывного движения, где происходит изменение выразительных и структурных качеств музыки. Развитие в музыке – явление универсальное, характерное для всех эпох, стилей, творчества всех композиторов.

*Принципы развития* определяют совокупность всех музыкальных средств, создающих внутренние движущие силы формы.

- *Буквальное, или точное, повторение* – не фиксируется в нотном тексте (обозначается знаком репризы), возможны только исполнительские изменения. Его цель – дать возможность слушателю рассмотреть новые краски, оттенки музыкальной картины, а также лучше ее запомнить.
- *Измененное повторение, или варьирование*, – увеличивает различие между экспозиционным, первоначальным проведением темы и ее последующими повторениями. Степень этих различий, их количество и качество в каждом сочинении индивидуальны. Вариационное развитие, как правило, изменяет и обновляет внешний облик темы, не затрагивая сущность ее жанрового типа и образного содержания. Варьирование как принцип – самый распространенный способ

развития в музыке. Он сочетает два качества: повторность, т.е. узнаваемость, и обновление.

- *Разработка* – это вычленение небольших элементов из темы (мотивов, фраз) и их самостоятельное развитие с помощью интонационно-ритмических изменений, секвентного повторения, тонально-гармонического и фактурно-тембрового преобразования. Это наиболее сложный способ изменения музыкального материала, поскольку предполагает его существенную переработку и активную трансформацию. Взаимодействует с вариационными и полифоническими приемами развития.
- *Производный контраст* и *контраст-сопоставление* есть взаимодействие двух контрастных тем-образов, их экспонирование и дальнейшее изложение в сложных формах. При этом в первом из них (производный контраст) обязательно предполагается внутреннее интонационно-ритмическое единство противопоставляемых образных начал, во втором (контраст-сопоставление) – его нет, ибо сопоставляются разнородные по своим выразительным характеристикам образы.

4. Развитие музыкальной драматургии проявляется зримо в композиции музыкального произведения, количестве его частей, т.е. в *музыкальной форме*. Это звуковое воплощение содержания с помощью средств выразительности. В широком значении музыкальная форма – это целостное произведение, в узком значении – это структура, т.е. строение произведения, деление его на части, разделы и построения.

*Классификация музыкальных форм:*

1. Простые формы основаны на одной теме, 1 часть в них – период, а остальные части ей подобны. К простым формам относятся период, простая двухчастная и простая трехчастная формы.
2. Сложные формы содержат не менее двух контрастных тем, 1 часть в них написана в простой двух- или трехчастной форме, остальные части ей подобны. Это сложные двухчастная и трехчастная формы, рондо, вариации.
3. Сонатная форма и ее разновидности. В основе – контраст между двумя темами, их развитие и приведение в тональное единство. Виды сонатной формы: полная, без разработки, с эпизодом вместо разработки, с двойной экспозицией.

4. Циклические формы – крупные музыкально-концертные формы с количеством частей от двух до 20 и более. Части самостоятельны по строению и контрастны по содержанию, но объединены какой-либо общей темой или идеей, программой. Это – сюита, сонатно-симфонический цикл, вокальный цикл, кантата, оратория.
5. Музыкально-театральные формы определяются синтезом музыки с другими видами искусства. В них взаимодействуют разные музыкальные средства и структуры. Это – опера, оперетта, водевиль, мюзикл, рок-опера, балет и др. разновидности хореографических постановок.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

### 3.3. Материалы для практических занятий

Материалы для практических занятий основаны на содержании учебного пособия Ходинская, Н.Н. Анализ музыкальных форм: учеб. пособие / Н.Н.Ходинская, Р.Г.Коленко. – Мн.: Бел. Гос. Ун-т культуры и искусств, 2009. – 149 с.

#### МЕЛОДИЯ

Эпиграфом к занятию может послужить знаменитое высказывание великого русского композитора С.В. Рахманинова: *«Мелодия – душа музыки»*.

**Определение:** *Мелодия* – это музыкальная мысль, выраженная одногласно; ведущий, главный голос музыкального произведения.

Среди различных компонентов музыкальной речи мелодия занимает ведущее место. Величайшие композиторы прошлого и современности всегда рассматривали мелодию как важнейшее выразительное средство. Так, например, характеризуя мелодию как основу музыкальной выразительности, М. И. Глинка подчеркивал, что назначение других выразительных средств — *«дополнять, дорисовывать мелодическую мысль»*. *«Самая существенная сторона музыки — мелодия»*, — говорил С.С. Прокофьев.

Вместе с тем мелодия являемся и самой древней формой музыки. Так, дошедшие до нас образцы многоголосия в европейской профессиональной музыке относятся к X—XI векам (наиболее ранний пример двухголосия). В более ранней музыке, по-видимому, господствовало одноголосие. Одноголосная мелодия лежит в основе и многих народных музыкальных культур (например, во всех славянских странах, а также индийской и многих других). В целом, музыкальную культуру Европы, в отличие, например, от Африки, отличает главенство мелодического начала. В истории музыки мелодия прошла долгий путь развития: от средневековых форм храмовой музыки (григорианский хорал, знаменное пение), через многоголосную полифонию Возрождения, виртуозный вокальный стиль *bel canto* (итал. опер. пение 17-18 вв.). Расцветом мелодизма по праву считают 19 век, подаривший миру чудесные мелодии Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта, П. Чайковского и др. В XX веке многие композиторы стали избегать длительной связной мелодии, разорвав ее на отдельные ячейки, звуки (музыкальный экспрессионизм). Но в большинстве музыкальных стилей и

направлений (в том числе и современной музыке) мелодия остается центральным элементом музыкального языка.

### ***3 ипостаси мелодии:***

- Единственный голос в одноголосной народной песне, сольном произведении для скрипки, виолончели;
- Главный голос в многоголосии, где мелодия сопровождается аккомпанементом;
- Один из равноправных голосов в полифонии.

### ***Основные компоненты мелодии***

В выразительных возможностях мелодии наиболее существенную роль играют три ее компонента: *звуковысотная линия, метроритм и ладовая основа*. Эти три компонента вы ступают всегда в единстве, взаимно дополняя друг друга. Ставить вопрос о том, какой из этих компонентов более важен для мелодии в целом, нельзя, так как нельзя представить себе мелодию вне лада или, например, вне метроритма. Однако в ряде случаев в выразительности данной конкретной мелодии один из компонентов может выдвигаться на первый план. Так, например, по определенному метроритмическому рисунку (в том случае, если его выразительное значение в данной мелодии очень велико) можно без труда узнать эту мелодию, не обращаясь к ладовой стороне и звуковысотной линии (например, тема судьбы из Симфонии № 5 Л.в.Бетховена).

### ***Мелодические рисунки***

- ✓ Повторение одного звука («топтанье» на месте). Затормаживают движение мелодии, сообщают ей речетативный характер (речевой).
- ✓ Опевание звука. Вращение вокруг одного основного звука. Производит впечатление статичности, скованности, назойливости
- ✓ Прямолинейное поступенное движение. Восходящее – нарастание напряжения, преодоление препятствий. Нисходящее – спад, успокоение.
- ✓ Прямолинейное движение по звукам аккорда (через 1 или 2). Корни в фанфарных и призывных интонациях. Мужественные, героические интонации
- ✓ Движение с сопротивлением. Борьба противоположных устремлений.
- ✓ Волнообразное движение. Равномерное чередование подъемов и спадов. Повествовательное спокойствие.

### ***Мелодическая линия***

Соединение разных или одинаковых рисунков в мелодии образует ее общую мелодическую линию.

Всякая звуковысотная линия представляет собой чередование подъемов и спадов, скачков и поступенного движения, разного рода повторения звуков различной протяженности, мотивов, фраз. От сочетания этих элементов зависит характер выразительности звуковысотной линии. Большинство мелодий имеет сходные контуры крупной волны: восходящее движение, мелодическая вершина, менее продолжительный спуск.

Предпосылки музыкальной выразительности проявляются, в частности, в направлении движения. Так, общее нисходящее движение может ассоциироваться со спадом напряжения, с успокоением, а восходящее — с увеличением напряжения, накоплением динамики развития. Эти общие предпосылки выразительности связаны с особенностями нашего восприятия: слушая ту или иную мелодию, мы мысленно как бы пропеваем ее, при этом, независимо от нашего желания, мысленному пропеванию соответствует напряжение или успокоение голосовых связок. Напряжение голосовых связок происходит при движении мелодии вверх, успокоение — при движении вниз.

Значительно более динамичными являются мелодии, где чередование подъемов и спадов приводит к ярко выраженной **кульминации** — высшей точке напряжения, приходящейся обычно на самый высокий звук мелодии. Важную роль играет и местоположение кульминации, часто падающей на так называемую точку золотого сечения. Эта точка находится примерно в середине второй половины мелодии, а точнее — в третьей четверти от общей протяженности мелодии. [Точка золотого сечения — понятие, взятое из математики, где оно означает такое деление (например, отрезка прямой), при котором большая часть относится к меньшей, как целое к большей части. В классической музыке — как в небольших построениях, так и в крупных разделах музыкальной формы (например, частях симфонии) — точка золотого сечения обычно совпадает с кульминацией]. Кульминация в «точке золотого сечения» - см. пример №7 «Утро» Э.Грига. Отклонения от точки «золотого сечения» примеры № 8 и 9. Остановка на вершине – впечатление недосказанности, оборванности, необходимости продолжения. Мелодическая вершина (вершина-источник) в начале – утрачивание энергии, обессиливание, замирание.

**Секвенция** – повторение одного мелодического оборота на другой высоте.

### ***Музыкальные интонации***

Понятия ***интервала*** как расстояния между двумя звуками. Мелодические интервалы, помещенные в мелодическую линию, приобретают определенную выразительность, становятся интонациями.

***Интонации*** – мельчайшие мелодические обороты, «элементарные частицы» мелодии, наделенные выразительным смыслом. Плавное течение мелодии представляет собой последование секунд. Ходы на широкие интервалы – скачки. Чем шире скачок, тем большую напряженность и остроту он вносит. Наиболее уравновешенно звучат те мелодии, в которых соразмерно сочетаются плавность и скачкообразность.

#### ***Образные характеристики интервалов***

- ❖ Секунда. В нисходящем направлении – значение интонации вздоха, скорби и печали. (например, *Lacrimosa* из Реквиема В.А.Моцарта)
- ❖ Восходящая кварта – решительный, активный характер, интонация призыва, гимны (например, Марш из оперы «Аида» Дж.Верди)
- ❖ Квинта –уравновешенный характер. Опора народных песен («Ой, рана на Ивана»).
- ❖ Секста – лирическая окраска. (романсы «Красный сарафан» А.Варламова, «Не искушай» Глинки). Интонация вопроса.
- ❖ Тритон, секунды и септимы в гармонической форме – сумеречный и напряженный характер, сказочные персонажи (образ Лешего в опере «Снегурочка» Н.А.Римского-Корсакова).

## ЛАД И ТОНАЛЬНОСТЬ

Любая мелодия использует определенное количество звуков разной высоты. Расположенные по порядку, они образуют *звукоряд*. Все звуки этого ряда не равнозначны: они различаются по степени устойчивости. Наиболее устойчив один – тонический. Также устойчивы (в меньшей степени) 3 и 5 – вместе они образуют тонику. Все остальные неустойчивые и тяготеют к устойчивым.

**Определение:** лад – система взаимосвязей устойчивых и неустойчивых звуков. Вне лада звуки равны, отличаются только по высоте. Лад связывает их в единое целое, определяет их роли, устанавливает тяготения.

В истории музыки существовало и существует множество разнообразных систем. От узкообъемных (например, детские песни-считалки «Андрей-воробей», «Сорока-ворона») до много составных (так, в индийской музыке употребительно деление октавы на 22 микроинтервала, называемые шрути).

В настоящее время господствуют два октавных лада – *мажор* (происходит от лат. *maior* «большой, старший») и *минор* (происходит от лат. *minor* «меньший»). Светлый и оптимистичный мажор, скорбный, сумрачный, затемнённый минор. Главным характерным признаком мажорного лада является интервал большой терции между I и III степенями, которая, собственно, и определяет специфику (то есть мажорность) совместного звучания как самих устойчивых звуков, так и лада в целом. Главным характерным признаком минорного лада является интервал малой терции (м. 3) между I и III степенями, которая, собственно, и определяет Специфику, то есть минорность совместного звучания как самих устойчивых звуков, так и лада в целом при любом порядке исполнения его ступеней. Мощное воздействие мажора и минора на образную характеристику, важнейшее средство выразительности позволяет включить эти лады в число важнейших средств выразительности в музыке. Эти октавные лады утвердились в европейской музыке с 17 века.

К древнейшим ладам, существующим и в современной музыкальной практике в большинстве стран Азии, народных песен стран Европы и Америки является пентатоника, в которой отсутствуют полутоны и сильные тяготения. Использование пятизвучного лада чаще всего связано с созданием образа народа (хор «Солнцу красному слава» из оперы «Князь Игорь» А.П.Бородина), также выражением состояния покоя, безмятежных картин природы («Утро» Э.Грига из сюиты «Пер Гюнт»), воссозданием



атмосферы и образов Востока (оперы Дж.Пуччини «Чио-чил-сан» и «Турандот»).

На протяжении многих веков (начиная с Античности) в музыке была распространена группа ладов, имеющая несколько названий соответственно разным сферам применения и времени существования. Это семь ладов – ионийский (соответствует натуральному мажору), лидийский (мажор с высокой 4 ступенью), миксолидийский (мажор с 7 низкой ступенью), эолийский (соответствует натуральному минору), дорийский (минор с 6 высокой ступенью), фригийский (минор с 2 низкой ступенью), локрийский (минор со 2 и 5 низкими ступенями). Ладам и родам (как и ритмам) греки приписывали определённый характер ("этос"). Так, дорийский лад (дуряне - одно из коренных греч. племён) считался строгим, мужественным, этически наиболее ценным; фригийский (Фригия и Лидия - области Малой Азии) - возбуждённым, страстным, вакхическим; лидийский – грустный, жалобный. Как правило, повышение ступеней ведет к осветлению, прояснению колорита, а понижение, напротив, омрачает его. Диатонические лады используются как свежие колористические средства (в музыке Э.Грига, Ф.Шопена, М.Мусоргского, Н.Римского-Корсакова).

Разновидностями мажора и минора являются дваждыгармонические мажор и минор. Их отличие от простого мажора и минора заключается в повышении 4 и 7 ступеней в миноре и понижении 2 и 6 ступеней в мажоре. Благодаря этому возникают новые острые малосекундовые тяготения, лады приобретают яркую красочность и чувственность. С дваждыгармоническими ладами связано своеобразие венгерской, цыганской, еврейской и арабской музыки (М.П.Мусоргский «Два еврея, богатый и бедный»).

Особую группу составляют т.н. искусственные лады, созданные путем деления октавы на равные, одинаково заполненные части. В 19 веке одним из первых к возможностям ладообразования обратился М.И.Глинка: его целотоновая гамма известна как «гамма Черномора». Широко применял симметричные лады Н.А.Римский-Корсаков (уменьшенный лад тон-полутон и полутон-тон в операх «Садко», «Золотой петушок»). Чаще всего к искусственным ладам обращались тогда, когда требовалось воплотить нереальный, сказочно-фантастический образ, придать музыке живописность и таинственность (К.Дебюсси «Паруса»).

Если октаву разделить на 12 частей, то получится хроматическая гамма. Этот своеобразный лад без тяготений неустойчивых звуков в устойчивые стал основой додекафонии (от греч. двенадцатизвучие) в XX

веке. Додекафония как «метод композиции с 12 соотнесенными лишь между собой тонами» был создан 1922 г. Шёнбергом, затем получив широкое распространение во многих странах. В основе додекафонии лежит серия – звуковая группа, которая содержит 12 неповторяющихся равноправных тонов, расположенных в строго определенной последовательности. Серия может быть представлена в четырех формах: оригинале, обращении, ракоходе, и ракоходе обращения.

**Тональность** – высотное положение лада, высота центрального звука лада – тоники. Выразительность тональности условна (феномен цветного слуха). Наименование любой тональности определяется названием звука самой тоники (I ступени лада), но поскольку тональность всегда неразрывно связана с каким-либо определенным ладом (мажором или минором), то к ее наименованию обычно добавляется еще и указание на ладовое наклонение. Таким образом, полное наименование тональности, как правило, содержит в себе два компонента: 1) название тоники и 2) название лада, независимо от того, какой системой обозначений — слоговой или буквенной — пользуются при этом (в музыковедческой литературе иногда встречается объединяющий оба понятия термин «ладотональность»).

Тональность как выразительное средство проявляет себя прежде всего в сменах, переходах, движении из одной тональности в другую, способа перехода к ней, продолжительности звучания. Длительное нахождение вне главной тональности, многочисленные переходы создают ощущение зыбкости, неустойчивости, напряжения, беспокойства, ожидания. Это свойственно развитию музыкальной мысли. В заключительных разделах сочинений господствует главная тональность, внося ощущение устойчивости и надежности.

## **МЕТРОРИТМ. ТЕМП**

Область ритма, метра, темпа – важнейшая сторона музыки – находится в прямой зависимости от ее временной природы. Всякое исполненное музыкальное произведение занимает то или иное время. Между частями музыкального целого образуются определенные временные соотношения. То же относится к другим видам временных искусств – к хореографии, литературе, театру, кино. Огромное значение временных соотношений отличает эти виды искусств от пространственных (живописи, графики, скульптуры, архитектуры), произведения которых могут быть охвачены взглядом сразу.

Важнейшие проявления временных закономерностей отражаются в ритме произведения. **Ритмом** в музыке называется организация звуков и пауз по их длительностям. Любая последовательность звуков различной длительности (а в частном случае – и одинаковых длительностей) является проявлением ритма. Во многих музыкальных культурах (странах Африки, Латинской Америки) ритм главенствует, что отражается на инструментарии. Ведущими музыкальными инструментами здесь выступают всевозможные разновидности барабанов, «ритмическая музыка», захватывающая и зажигающая, тесно связана с движением, с искусством танца. С помощью ритма музыка и танец становятся единым целым.

**Метром** называется закономерное чередование равных по длительности тяжелых и легких (опорных и неопорных) долей. Вне метрической организации не может возникнуть ритмическая четкость. Роль метра в ритмическом движении можно уподобить роли лада в высотной организации: тяжелые доли соответствуют опорным, устойчивым звукам лада, а легкие доли и различные длительности ритмического рисунка – неустойчивым. Подобно тому как на основе лада развивается мелодическая линия, на основе метра развивается ритмический рисунок. Таким образом, метр и ритм в музыке практически неотделимы друг от друга.

Существуют две основные разновидности метра – двухдольный и трехдольный. Двухдольный представляет собой равномерное чередование одной сильной и одной слабой долей. Трехдольный метр представляет собой чередование одной сильной доли с двумя слабыми. Двухдольный метр является более простым, более естественным, более четким. Его естественность коренится в очень многих жизненных и природных

явлениях, связанных с равномерным движением, равномерной пульсацией («двухдольной» является ходьба человека, биение его сердца; интересно заметить, что вообще любую равномерную пульсацию мы склонны воспринимать как двухдольную: в совершенно равномерном тиканье часов мы слышим двухдольное «тик-так»). Но если специально настроить себя на трехдольность можно услышать в тиканье часов и ее. Можно заставить себя услышать в часах и пятидольность. Но двухдольность нам кажется более естественной).

Трехдольный метр почти не имеет аналогий в природе и жизненных явлениях. Увеличение, по сравнению с двухдольным метром, количества слабых долей делает его менее четким, более плавным, смягченным. Четкость и активность двухдольного, плавность и мягкость трехдольного метров – естественные предпосылки музыкальной выразительности, которые наиболее ярко проявляют себя в важнейших музыкальных жанрах, связанных с двухдольностью (например, марш) и с трехдольностью (например, вальс).

Очень близко понятию метра понятие *размера*. Если метр определяет лишь двухдольность или трехдольность, то размер представляет собой конкретизацию метра, то есть связывает метр с определенной длительностью долей. Так, метрическая основа может быть одинаковой, а продолжительность долей разной: они могут быть выражены половинными, четвертями, восьмыми и другими длительностями.

Цифровое выражение размера называется показателем размера. Обычно оно обозначается двумя арабскими цифрами, расположенными строго вертикально [Исключение составляют знаки *C*, соответствующий размеру  $4/4$ , и (*alla breve*), соответствующий, как правило, размеру  $2/2$ ]. Верхняя цифра показателя размера указывает количество метрических долей, а нижняя — продолжительность каждой доли.

Размеры подразделяются на *простые, сложные, смешанные и переменные*. В простых размерах содержится только одна метрическая ячейка: двухдольная или трехдольная. Таким образом, в простых размерах верхняя цифра показателя – 2 или 3 – совпадает с числом долей метра:  $2/2$ ,  $2/4$ ,  $2/8$ ,  $2/16$ ,  $3/2$ ,  $3/4$ ,  $3/8$ ,  $3/16$ . В сложных однородных размерах содержатся две, три, четыре метрических ячейки с одинаковой продолжительностью долей, например,  $4/4=2/4+2/4$ ,  $6/8=3/8+3/8$ ,  $4/8=2/8+2/8$ ,  $12/8=3/8+3/8+3/8+3/8$ ,  $6/4=3/4+3/4$  и т.д.

Смешанные размеры представляют собой объединение неодинаковых метрических ячеек с одинаковой продолжительностью

счетных долей, например,  $5/8=2/8+3/8$  или  $3/8+2/8$ ,  $5/4=2/4+3/4$  или  $3/4+2/4$ ,  $7/8=3/8+2/8+2/8$  (или наоборот) и т. п. В сложных и смешанных размерах оказываются, таким образом, две, а иногда и три сильные доли, совпадающие с первыми долями составляющих их метрических ячеек. Первая из них является основной сильной долей, последующие — относительно сильными долями. Так, например, в размере  $6/8$  первая восьмая оказывается основной сильной долей, а четвертая — относительно сильной.

В музыке встречаются также и переменные размеры. Переменным называется размер с изменяющимся количеством счетных долей. Если чередование (смена) определенных размеров в произведении производится строго систематически, то такой переменный размер называется периодическим. В этом случае в начале пьесы сразу выставляются обозначения обоих (или нескольких) размеров в соответствии с порядком их чередования. Если же смена различных размеров будет происходить лишь эпизодически, то есть без определенной системы, то данный размер называется непериодическим переменным размером. В таком случае внутри пьесы всякий раз выставляется обозначение вновь наступившего размера. Переменные размеры весьма характерны, в частности, для русских протяжных народных песен; нередко они встречаются в композиторском творчестве (например, в произведениях Римского-Корсакова, Скрябина, Стравинского и др.).

Мотив — группа звуков, объединенных одной сильной долей. Мотив — наименьшая смысловая единица музыкальной формы. Если мотив начинается с сильной доли он называется хореическим, со слабой — ямбическим. Мотивы, в которых сильная доля окружена слабыми — амфибрахические.

*Виды ритмических рисунков:*

1. Равномерный ритм (из звуков одинаковой протяженности, монотонный). В быстром темпе в виртуозных пьесах (этюдах, токкатах) — создание ощущения стремительного безостановочного движения; умеренный темп — спокойное повествование, медленный — торжественный или скорбный застылый шаг;
2. Суммирование (устремленность от менее весомых звуков к более весоному);
3. Ритм дробления (четкий, активный, маршеобразный);
4. Пунктирный ритм — соединение звуков очень разной протяженности — марши, танго, мазурки. Торжественность, помпезность в медленном темпе, энергичный и взволнованный характер в быстром.

Изображение в музыке скачки, битвы всегда основано на непрерывном пунктирном ритме;

5. Обращенный пунктир – свойствен венгерской танцевальной музыке, угловатый, хромающий;
6. Синкопа – ритмически сильный (длительный) звук не совпадает сильной долей такта, применяется в танцевальной и эстрадно-джазовой музыке;
7. Особые виды ритмического деления – дуоли, триоли, квартоли – придают ритму свободу и естественность живой речи.

Ритмоформулы танцев: лезгинка, танго, полька, краковяк, вальс, полонез, болеро, тарантелла, галоп и др.

**Темп** (итал. tempo) – скорость движения в музыке, мера времени в музыке. Начиная с XVII в. композиторы всё более последовательно снабжают свою музыку клишированными «темповыми» инструкциями («весело», «протяжно», «умеренно» и т.д.), которые являются скорее указанием на характер музыки, чем однозначными предписаниями «скорости». Агогика в музыкальном исполнительском искусстве – небольшие отклонения (замедления, ускорения) от темпа и метра, подчинённые целям художественной выразительности.

Медленные темпы: Largo – широко, Lento – протяжно, Adagio – медленно, Grave – важно. Умеренные темпы: Andante – не спеша, Andantino – неторопливо, Sostenuto – сдержанно, Moderato – умеренно, Allegretto – подвижно. Быстрые темпы: Allegro – скоро, Vivo – живо, Vivace – живо, Presto – быстро, Prestissimo – очень быстро.

## ГАРМОНИЯ

Понятие гармонии выходит далеко за пределы музыки и имеет широкое, можно сказать, общекультурное значение. Гармония (благозвучие, согласованность, соответствие, приводить в порядок, соразмерность) в философии – согласование разнородных и даже противоположных (конфликтных) элементов. В эстетике гармония – одна из форм прекрасного, понятие, означающее упорядоченность многообразия, целостность, обладающая согласованностью частей и уравновешенностью их напряженности. Гармонию трактуют как приятную для слуха слаженность звуков в музыкальном произведении; то же, что «благозвучие» (музыкально-эстетическое понятие). Гармония – объединение звуков в созвучия и связанное их последование. В скрытом виде гармония присутствует даже в одноголосии. Мелодия и гармония тесно связаны друг с другом. П.И.Чайковский: «Всякая мелодическая мысль носит в себе подразумеваемую гармонию». В многоголосии гармония проявляет себя, объединяя в целое разные мелодические линии или мелодию с аккомпанементом.

Главный элемент гармонии – **аккорд** (одновременно сочетание трех и более звуков, построенное по определенному принципу). Аккорд (от лат. Accordare – согласовываю // гармония, консонанс) как основная единица гармонического языка применительно к музыке барокко и классико-романтического периода данный термин используется главным образом по отношению к созвучиям терцовой структуры. Другие принципы структуры аккорда в музыке конца XIX-XX вв.: аккорды видоизмененной терцовой структуры (пропуск тонов, побочные тоны, внедряющиеся тоны). В XX веке четвертой, секундовый принцип построения аккордов.

**Фонизм** – окраска звучания, колорит аккордов. Фонизм определяется строением аккорда. Строение зависит от следующих факторов:

- 1) Количество звуков (3 звука - трезвучия, 4 - септаккорды, 5 - нонаккорды, 6 - ундецимаккорды, 7 - терцдецимаккорды).
- 2) Интервальный состав. Существует 4 вида трезвучий (мажорное, минорное, увеличенное, уменьшенное), 7 видов септаккордов (малый мажорный, малый минорный, малый уменьшенный, уменьшенный, большой мажорный, большой минорный, большой уменьшенный, большой увеличенный (или просто увеличенный),

Функция – роль аккорда в ладу. Существует 3 основные функции: TSD.

Тоника – функция устойчивая. Частое появление тоники создаёт ощущение спокойствия, заторможенности. Долгое избегание тоники рождает ощущение беспокойства. Субдоминанта и доминанта – неустойчивые функции, но неустойчивость их различна. Доминанта – активная неустойчивость, тяготеет в тонику, стремится к разрешению, подчеркивает устойчивость тоники. Субдоминанта – пассивная неустойчивость, слабо тяготеет в тонику.

Тоника представлена только тоническим трезвучием, субдоминанта и доминанта имеют свои функциональные группы. Группа субдоминанты: трезвучия II IV VI ступеней. Группа доминанты: трезвучия III V VII ступеней. Наиболее яркими представителями функциональных групп субдоминанты и доминанты являются трезвучия IV и V ступеней. Они связаны с тоникой гармоническими и мелодическими тяготениями, а также являются показателями лада. Поэтому T S D называются главными трезвучиями, а остальные - побочными.

К средствам выразительности гармонии относится и частота смены аккордов: чем чаще меняется гармония, тем активнее, динамичнее, беспокойнее, а порой и светлее характер музыки. Роль гармонии в музыкальной форме ярко проявляется в устойчивых гармонических оборотах, называемых каденциями. Каденция – группа аккордов, завершающих построение.



## ФАКТУРА

Музыкальный термин фактура [от лат. *factura* — обработка, изготовление, творение, создание, производство] означает музыкальное изложение, то, как «сделана» музыка. Рассматривая тот или иной вид фактуры, мы рассматриваем музыкальное произведение с точки зрения образующих его голосов и их роли в целом. Наряду со словом «фактура» как синонимы применяются термины «письмо», «склад» (полифонический, гомофонный, хоровой склад), «сложение», «изложение» (например, оркестровое изложение), упомянутая «музыкальная ткань». Определение: **Фактура** – строение музыкальной ткани, система составляющих ее голосов.

Критерии качества фактуры:

- Количество голосов
- Расстояние между ними
- Взаимоотношения голосов (функции)

### *Три вида фактуры:*

**Монодия** (как сольный танец в хореографии) – в переводе с греческого – песня одного. Одноголосное пение или инструментальное исполнение без сопровождения. Сфера применения: народная песенная и инструментальная музыка; средневековое григорианское и знаменное пение.

**Полифония.** Многоголосный склад, основанный на сочетании мелодически развитых голосов, обладающих достаточной самостоятельностью, называется полифонией [от греч. *poly* — много, *phone* — звук, голос.] Каждый голос, являясь самостоятельным, в одновременном звучании с другими голосами контрастирует им. В полифонии важное значение имеет индивидуализированность и самостоятельность голосов.

Простейшей многоголосной фактурой, во многом связанной с дублировками, является *гетерофония* [от греч. *heteros* — другой, *phone* — звук, голос.] – исторически наиболее ранний вид полифонии. Этим термином обозначается такой вид многоголосной фактуры, в котором все голоса являются вариантами друг друга. Гетерофонный или, иначе, подголосочный склад характерен для народного, в частности белорусского многоголосия, где он образуется в результате одновременного исполнения основного напева и его вариантов (подголосков). А поскольку варианты

иногда совпадают, а иногда расходятся с основным напевом, для подголосочного склада характерны то слияния голосов, то их разделение.

*Имитационная полифония.* Имитацией называется проведение темы в различных голосах. Канон. Высшей формой развития имитационной полифонии является fuga, где голоса, вступая поочередно, проводят одну и ту же тему. После одноголосного изложения темы в верхнем голосе следует ее повторение (имитация) в другом голосе, сопровождаемое контрастным противосложением. Голос, вступающий третьим, сопровождается уже двумя контрастными противосложениями, каждое из которых представляет собой вполне самостоятельную мелодию.

*Неимитационная (контрастная) полифония.* Для создания контрастной полифонии используются разные мелодии, не похожие, часто противоположные. Примером контрастной полифонии служит пьеса «Два еврея. Богатый и бедный» из цикла «Картинки с выставки» М.П.Мусоргского.

### ***Гомофонно-гармонический тип фактуры***

Другой тип развитого многоголосия — гомофония [от греч. homos — равный, phone — звук.] или гомофонный склад. Гомофония основана на том или ином выделении главного голоса (обычно верхнего), при котором остальные голоса играют вспомогательную роль, складываясь в гармоническое сопровождение. Среди многообразных форм гомофонной фактуры можно выделить две наиболее характерные.

Первая отличается ритмическим несовпадением главного голоса и сопровождения. Она ведет свое начало от фактуры песенно-танцевальной музыки, в которой, в свою очередь, можно различить три разных по своему значению пласта (слоя): мелодия, гармония, бас. Благодаря различному ритму мелодии и сопровождающих голосов, а также тому, что мелодия, как правило, находится в верхнем, наиболее ясно слышимом голосе, она занимает ведущее место и ярко выделяется из общего звучания. Однако в ряде случаев мелодия помещается и в средних голосах, а иногда и в нижнем (см., например, «Мелодию» F-dur op. 3 А. Рубинштейна или пьесу «Веселый крестьянин» из Альбома для юношества Р. Шумана).

Второй вид гомофонной фактуры характеризуется ритмическим тождеством мелодии и сопровождения. В этом случае мелодия выделяется благодаря своему положению в фактуре в качестве верхнего голоса и более выпуклому мелодическому рисунку (*аккордовая фактура*).

### ***Другие виды фактуры в музыке XX-XXI вв.***

*Полифония пластов* — частный вид многоголосия, в котором контрапунктируют многозвучные фактурные слои. Каждая контрапунктирующая партия мыслится именно как многозвучный комплекс. Сферой систематического применения полифонии пластов во втором, собственно фактурном смысле, стал особый род музыкальной ткани середины XX в., получивший название сверхмногоголосия, например, у В. Лютославского, К. Пендерецкого.

*Сверхмногоголосие* — фактура, включающая большее количество голосов, чем может охватить наше восприятие. От 10-до 80. Партии утрачивают свою индивидуальность, превращается в монолитную темброво-фактурную краску сонорного типа.

*Пуантилизм* представляет собой фактуру в основном полифоническую, как бы распыленную на звукоточки (отсюда его название); он возникает благодаря употреблению микромотивов (нередко из одного звука, а также двух-трех с паузами), благодаря быстрой смене тембров (каждый инструмент играет минимум звуков), благодаря широким мелодическим скачкам (скачки расчленяют мелодию на отдельные точки). В вокальной музыке соответственно может расчленяться и текст: слова — на слоги, слоги — на звуки. Пуантилистическая фактура наиболее последовательно была выработана А. Веберном в связи со свойственной его музыке особой концентрацией выразительности и хрупкой утонченностью звучания.

## ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Если сравнить музыку с речью, то мелодия, гармония, метроритм – это то, *что* мы говорим, тогда как динамика, темб, штрихи – то, *как* мы это говорим. “Способ произнесения” для музыки гораздо важнее, чем в речи: ведь слова речи мы поймем в любом случае, а вот окраска музыкальных слов может существенно повлиять на наше восприятие содержания музыки.

Громкостная *динамика* – совокупность понятий и нотных обозначений, связанных с оттенками громкости звучания.

Два базовых обозначения громкости в музыке:

***f*** (фóрте, итал. forte) — громко,

***p*** (пиáно, итал. piano) — тихо.

Умеренные степени громкости обозначаются следующим образом:

***mf*** (меццо-форте, итал. mezzo-forte) — умеренно громко,

***mp*** (меццо-пиано, итал. mezzo-piano) — умеренно тихо.

Кроме знаков *f* и *p*, есть также

***ff*** (форти́ссимо, итал. fortissimo) — очень громко,

***pp*** (пиани́ссимо, итал. pianissimo) — очень тихо.

Для указания ещё более крайних степеней громкости и тишины используются дополнительные буквы *f* и *p*. Так, довольно часто в музыкальной литературе встречаются обозначения *fff* и *ppp*. У них нет стандартных названий, обычно говорят «форте-фортиссимо» и «пиано-пианиссимо» или «три форте» и «три пиано».

В редких случаях при помощи дополнительных *f* и *p* указываются ещё более крайние степени силы звука. Так, П. И. Чайковский в своей Шестой симфонии использовал *pppppp* и *ffff*, а Д. Д. Шостакович в Четвёртой симфонии — *fffff*. Уникальный случай представляет собой Шестая соната для фортепиано Г. Уствольской. Композитор использовала обозначение *ffffff*, а также маркировку *Espressivissimo* («экспрессивнейше»).

Обозначения динамики носят относительный, а не абсолютный характер. Например, *mp* указывает не на точный уровень громкости, а на то, что играть этот отрывок следует несколько громче, чем *p*, и несколько тише, чем *mf*. У некоторых компьютерных программ записи звука существуют стандартные значения скорости нажатия клавиши, соответствующие тому или иному обозначению громкости, но, как правило, эти значения можно настраивать.

Для обозначения постепенного изменения громкости используются термины крещендо (итал. *crescendo*), обозначающий постепенное усиление звучания, и диминуэндо (итал. *diminuendo*) – постепенное ослабление. В нотах они обозначаются сокращённо как *cresc.* и *dim.* (или *decresc.*). Для этих же целей используются особые знаки-«вилочки». Они представляют собой пары линий, соединённых с одной стороны и расходящихся с другой. Если линии слева направо расходятся (<), это означает усиление звука, если сходятся (>) – ослабление.

Резкие изменения громкости. Сфорцáндо (итал. *sforzando*) или сфорцáто (*sforzato*) обозначает внезапный резкий акцент и обозначается *sf* или *sfz*. Обозначение *fp* (*forte piano*) означает «громко, затем сразу тихо».

**Тембр** (фр. *timbre* – «колокольчик», «метка», «отличительный знак») – окраска звука; одна из специфических характеристик музыкального звука (наряду с его высотой, громкостью и длительностью). По тембру отличают звуки одинаковой высоты и громкости, но исполненные на различных инструментах, разными голосами, или же на одном инструменте, но разными способами, штрихами и т. п.

Тембр того или иного музыкального инструмента определяется материалом, формой, конструкцией и условиями колебания его вибратора, различными свойствами его резонатора, а также акустикой того помещения, в котором данный инструмент звучит. В формировании тембра каждого конкретного звука ключевое значение имеют его обертоны и их соотношение по высоте и громкости, шумовые призвуки, параметры атаки (начального импульса звукоизвлечения), форманты, характеристики вибрато и другие факторы.

При восприятии тембров обычно возникают различные ассоциации: тембральную специфику звука сравнивают с ощущениями от тех или иных предметов и явлений, например, звуки называют яркими, блестящими, матовыми, тёплыми, холодными, глубокими, полными, резкими, насыщенными, сочными, металлическими, стеклянными; применяются и собственно слуховые определения (например, звонкие, глухие, шумные).

Тембр используется как важное средство музыкальной выразительности: при помощи тембра можно выделить тот или иной компонент музыкального целого, усилить или ослабить контрасты; изменение тембров – один из элементов музыкальной драматургии.

В музыке XX века возникла тенденция средствами гармонии и фактуры усиливать, подчёркивать тембровую сторону звучания (параллелизмы, кластеры). Особыми областями для использования

художественных свойств и выразительных возможностей тембральной палитры являются сонорика и спектральная музыка. Весьма обширные банки новых (в основном искусственно синтезированных) тембров созданы сегодня в области электронной музыки.

*Штрих* (нем. Strich — черта, линия) – способ (приём и метод) исполнения нот, группы нот, образующих звук. Штрихи определяют характер, тембр, атаку и другие характеристики звучания. Характер звучности легато (итал. legato «связанный») – это текучесть, певучее, слитное интонирование. Стаккато (итал. staccato «отрывисто») – короткое, отрывистое исполнение звуков. Является антиподом legato. Мастерство игры данного штриха заключается в сокращении продолжительности звучания и в увеличении пауз между ними без перемены в темпе. Этот штрих придает произведению тонкость, легкость, грациозность. Pizzicato – извлечение звуков не смычком, а щипком, в результате чего звуки становятся сухими, глуховатыми. Глиссандо – безостановочное, быстрое скольжение по звукоряду.

## ПЕРИОД

**Период** – наименьшая форма изложения законченной музыкальной мысли или темы, завершаемой каденцией. Каденция – это завершающее построение в любой форме (в том числе и периоде), с определенным набором аккордов (кадансовым квартсекстаккордом – доминантовым септаккордом – тоникой). Период относится к простым формам. Данные формы иногда называют песенными, т.к. их источником была песня с текстом.

Простые формы:

- Период (одночастная форма)
- Простая двухчастная
- Простая трехчастная

Отличия от других форм:

- 1) ограниченность 1 темой, изложение 1 музыкальной мысли.
- 2) изложение первой части в форме периода (самая маленькая форма)
- 3) масштабный признак – любая форма – миниатюра.

Область применения периода:

- ✓ Самостоятельная вокальная или инструментальная миниатюра;
- ✓ Составная часть более крупных форм (функция изложения, экспозиция).

Масштабы:

- Классический период – 8 тактов, может быть и 16 тактов. Больше или меньше – реже.
- В народной музыке возможны другие варианты («Во поле береза стояла», «Лявониха»)

Признаки окончания периода:

- Появление новой мысли или развивающего раздела
- Знак репризы
- Ритмическая остановка
- Каденция
- Окончание мелодической волны

Классификация структурных видов периодов делается на основе нескольких критериев: 1) по количеству предложений или отсутствию деления на предложения — периоды из двух или трех предложений, периоды единого строения (без деления на предложения); 2) по тематическому сходству или несходству начал предложений — периоды повторного и неповторного строения; 3) по метрическому признаку —

квадратные и неквадратные (с расширением, сжатием); 4) по тонально-гармоническим признакам — однотональные или модулирующие.

Квадратность/четность (принцип двухкратного увеличения масштаба) – типичные черты сочинений классико-романтического периода гомофонно-гармонического склада. Квадратность доминирует в любой танцевальной музыке (народной и классической). Выход за пределы квадратности в большей степени характерен для славянской, азиатской народной музыки.

Музыкальная мысль, чтобы быть ясной и понятной, должна иметь остановки (цезуры), «знаки препинания»: предложения (4) – фразы (2) – мотивы (1) – субмотивы (0,5). Есть логическая схема соподчинения разных уровней музыкальной формы. Масштабное соотношение мотивов, фраз внутри периода образует т.н. *масштабно-тематические структуры*.

1. Периодичность – последование равновеликих построений, сходных по мелодико-ритмическому рисунку  $2+2+2+2$ ,  $1+1+1+1$

Ф.Шопен Прелюдия № 7

Л.в.Бетховен Соната № 17

Ф.Шопен Мазурка Мазурка ля минор

Р.Шуман «Карнавал», «Киарина»

2. Суммирование (сопоставление ряда мелких построений с более крупными) возникает, когда после начального мотива и его повторения следует слитная мотивная группа  $1+1+2$

Ф.Шопен Полонез Ля мажор

С.В.Рахманинов «Сирень»

П.И.Чайковский Вальс (хрестоматия с. 62)

3. Дробление – сопоставление крупного построения с последованием более мелких.

П.Чайковский «Подснежник»

Дробление с замыканием – вначале периодичность, потом дробление, потом суммирование  $2+2+1+1+2$

П.Чайковский «Баркарола»

### ***Способы нарушения квадратности в периоде***

1) Внутреннее изменение – расширение и сжатие

Расширение – это внутреннее увеличение предложения (чаще 2), происходящее до каденции, которая отодвигается дальше обычного (добавляются мотивы, повторяются секвентно). Оттягивается окончание



периода, создается некий динамический эффект. П. Чайковский «Баркарола»

Сжатие встречается редко. Прерванные каденции в сочинениях Л. в. Бетховена 7 сон (4ч.) и Ф. Шопена Прелюдия e-moll

2) Внешнее изменение – дополнение, вступление, усечение. Дополнение – это заключительного характера построение, примыкающее к предложению, но стоящее за его пределами, после каденции. Обычно закрепление достигнутой в каденции гармонии. (Л. в. Бетховен Соната 17 3ч.)

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## ПРОСТЫЕ ДВУХЧАСТНАЯ И ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМЫ

**Простая двухчастная форма** – форма из двух частей, где в первой части тема излагается в форме периода (или предложения), а во второй части развивается или оттеняется обновленным тематическим материалом. Эта форма отличается легко обозримой симметрией, квадратностью структуры, имеет устоявшуюся семантику простоты и безыскусности.

*Область применения:* самостоятельное произведения или как часть более крупной формы.

Разновидности — безрепризная и репризная. **Безрепризная** простая двухчастная форма со схемой АВ особенно непосредственно определяема песенно-танцевальными прототипами, с соотношением частей наподобие запева и припева, танца и ригурнеля. В такой форме нередко образуется связанная с народными истоками масштабно-тематическая структура «пара периодичностей»:

**1 ч. 2 ч.**

**а а b b**

Простая двухчастная форма указанного вида характерна для танцев (особенно вальсов) и рефренов рондо, в том числе проходящих в финалах классических сонат и симфоний. Пример рефрена с соотношением двух частей как «запев-припев» — рефрен рондо из финала 16 сонаты G-dur для ф.-п. Бетховена: каждая из двух частей имеет форму квадратного периода повторного строения, общая масштабно-тематическая структура — «пара периодичностей» а а - b b. Соотношение «танец-ригурнель» имеют многочисленные вальсы и лендлеры Шуберта, половина вальсов Шопена (имеются в виду первые части), некоторые его мазурки, как C-dur op.24 №2, со структурой пары периодичностей.

Между частями двухчастной безрепризной формы может быть соотношение темы и ее варианта. Яркий пример — тема «Болеро» Равеля, где 2-я часть сохраняет мелодическую целостность, несмотря на гармоническое развитие. Общая структура — с повторениями каждой из частей и отыгрышами малого барабана. Музыкальные примеры — Ф.Шуберт «Девушка и смерть», П.Чайковский «Шарманщик поет».

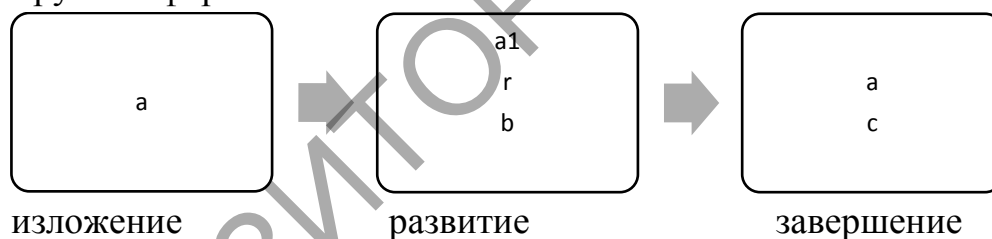
**Репризная** простая двухчастная форма имеет структуру а а | b а, с проведением в репризе одного предложения, иногда расширенного. 2-я ч. в этом типе формы не образует периода. Помимо наличия функции репризы форма примечательна наличием функции середины (b) в так называемой «третьей четверти формы», представляющей собой «зону золотого сечения». Логическому объединению такой формы служит возникновение

в ней масштабно-тематической структуры «дробление с замыканием» со схемой типа 4 4 | 2 2 4.. Двухчастная репризная форма типична для венских классиков, у которых она входит как составная часть в более крупную форму, тема для вариаций, главная тема финалов сонат и симфоний, рефрен рондо, часть сложной трехчастной формы.

Музыкальные примеры: С.Рахманинов «Сирень», А.Даргомыжский «Титулярный советник».

**Простая 3хчастная форма** – симметричная форма, которая состоит из экспозиционной 1 части (период или предложение), развивающей или контрастной средней части и репризы. Одна из самых универсальных и наиболее распространенных форм. Эталон для эпохи Классицизма и романтизма. Воплощение идей французского Просвещения (архитектоническая стройность, симметричность, ясность) и законов риторики (изложение мысли, анализ или обсуждение мысли, возвращение, утверждение первоначальной мысли).

**Область применения:** вокальные и инструментальные миниатюры, отдельная часть сонаты или симфонии, номер классического балета, часть более крупной формы.



**1 часть** – чаще всего период. **2 часть** – гармонически неустойчивый раздел (тоника избегается). По масштабам может быть тождественная 1 части, может быть больше или меньше. Виды средних разделов – развивающий (Чайковский «Июль. Баркарола») и основанный на новой теме (Прокофьев 2 соната, Шопен мазурка op.59 № 1)

**Реприза** – структурно самостоятельный раздел, утверждающий тему экспозиции и главную тональность, создавая зеркально-симметричное равновесие музыкальной формы. Виды реприз: точная (Шопен Полонез ля мажор), варьированная (Дебюсси Лунный свет), динамизированная, «тихая», синтезирующая (Мусоргский «Два еврея, богатый и бедный»), на новой теме (Ария Евгения Онегина из 1д. одноименной оперы П.Чайковского). Сверхсхемные части: вступление и кода.

## **СЛОЖНАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА**

**Сложные (составные) формы в танцевальной музыке** – формы из 2, 3 и более тем, изложенных устойчиво в какой-либо простой форме. Это формы более протяженные, протяженность требует наличие новых тем. Сложные формы, в сравнении с простыми, обладают большими музыкально-выразительными возможностями, как с точки зрения средств, так и с точки зрения структуры. Они охватывают большее временное музыкальное пространство и насыщены большей плотностью и контрастностью музыкального материала – тематизма (две, три и больше контрастные темы в одном произведении), что дает возможность раскрывать сложное, внутренне противоречивое музыкальное содержание. Эти формы способны воплощать контрасты значительной силы.

В группу сложных форм могут быть включены три наиболее распространенные в музыке формы – сложная трехчастная, рондо, вариации.

**Сложная трехчастная. Определение:** контрастно-составная репризная форма из 3 частей, соотносимых так, что средняя часть построена на собственной теме и контрастна идентичным крайним частям. Основана на эстетике эпохи Просвещения: «мы предпочитаем видеть хорошо разбитый сад, а не беспорядочно растущие деревья». Главные отличительные признаки сложной трехчастной формы: тематический – наличие двух контрастных тем – и структурный – изложение каждой части в простой двух или трехчастной форме, то есть больше периода. Драматургия формы – соотношение музыкальных образов и их развитие – заждется на сопоставлении контрастного тематического материала, развитии его и итогового репризного повторения (точного или видоизмененного) начального тематизма.

В инструментальной музыке она является, пожалуй, доминирующей над всеми остальными сложными формами. Область применения:

- отдельные пьесы: полонезы, мазурки, прелюдии, романсы
- средние части сонат и симфоний
- номера балетов и опер

Типы сложной трехчастной формы. Различают два типа сложной трехчастной формы: 1) сложная трехчастная с трио и 2) сложная трехчастная с эпизодом. Тип формы, как и во всех простых формах, определяется по качеству и строению музыкального материала второй части, называемой средней (в отличие от середины в простой трехчастной

формы). Крайние части наиболее развитые, заметные и завершенные, между частями – глубокие цезуры.

**1 часть** чаще имеет пр.2хч или пр.3хч. форму. Гармонически самостоятельное замкнутое построение. Тематически чаще всего однородна (а а1 а), реже – имеет тематический контраст (аба).

**2 часть.** Характерными чертами *трио* являются следующие:

- самостоятельность в образном и структурном отношении, обособленность от кратких частей, отсутствие связующих построений (трио как пьеса в пьесе);

- ясная четкая форма – простая двух- или трехчастная, реже период, дважды повторенный;

- преобладание экспозиционного типа изложения над развивающим;

- новая тональность, тип фактуры, иногда темп и характер;

- использование в большинстве случаев в танцевальных и маршевых жанрах, нередко с обозначением *Trio*.

Особенно широко и разнообразно применяется сложная трехчастная форма с трио в многочисленных танцевальных жарах: менуэтах, вальсах, мазурках, полонезах, а также в пьесах шуточного характера, например, в скерцо. Название «трио» возникло в XVII веке, когда в оркестровой музыке средняя часть трехчастной формы, в отличие от крайних, исполнялась только тремя инструментами, и сохранилось до сих пор, хотя сейчас не всегда это три инструмента или три голоса.

Характерными чертами *эпизода* являются следующие:

- плавный переход с помощью связующих построений к новому контрастному тематическому материалу;

- отсутствие ясно выраженной формы, деление на разделы, построения;

- преобладание развивающего типа изложения над экспозиционным;

- использование в большинстве случаев в музыке лирического характера, в жанрах ноктюрна, элегии, прелюдии и других пьесах скорее медленного или умеренного темпа, чем быстрого.

**3 часть.** Смысл репризы в сложной форме обычно состоит в утверждении основного образа пьесы после контрастирующего либо в воспроизведении главной музыкальной мысли в целостном виде после развития ее отдельных сторон и элементов. В обоих случаях реприза способствует завершенности формы. В отличие от простой формы, реприза сложной трехчастной может быть и масштабно сокращена, то есть вместо простой двух или трехчастной формы первой части композитор ограничивается повторением лишь начального периода. Такое изменение

структуры репризы может быть продиктовано разными мотивами: исчерпанностью изложения и развития начального образа в первой части, интенсивностью и напряженностью развития во второй части, желанием оставить и утвердить в памяти слушателя только экспозиционно изложенную часть темы без развития. Подобную драматургию применяет Ф.Шопен в своем лирико-поэтическом ноктюрне до-диез минор (№ 7), написанном в сложной трехчастной форме с эпизодом, повторяя в сокращенной репризе лишь начальный пленительный образ пьесы – первый период из двухчастной формы, но завершая его светлой и торжественной прекрасной кодой.

#### Типы реприз в сложной трехчастной форме.

✓ Буквальная или *точная* реприза в сложной форме получила название *da capo* (с итальянского – «точное повторение первой части»). Она часто не выписывается в нотах, а в конце второй части пишется обозначение *da capo al fine* и в этом случае в конце первой части пишется слово *Fine* (с итальянского – «конец»). Этот тип репризы известен в музыке с XVII века, когда он стал использоваться в итальянских ариях, вскоре он получил распространение в инструментальной музыке и – в качестве типа репризы и средства сокращения нотного письма – им пользуются до сих пор.

✓ Сущность *варьированной* репризы в сложной форме подобна сущности в простой: различными средствами обновить, преобразовать, привнести новые краски и оттенки в узнаваемый первоначальный образ, утверждая и обогащая его.

✓ *Динамизированная* реприза в сложных трехчастных формах встречается реже, чем в простых, но смысл ее тот же: создать новый уровень напряжения по сравнению с первой частью, изменить глубинные черты исходного музыкального образа, повернуть музыкальное содержание в новое русло, осветить его новые неожиданные грани. Такова реприза в трагическом ноктюрне до минор (№ 13) Ф.Шопена.

Могут быть и сверхсхемные части: вступление (П. Чайковский Вальс цветов) и кода (в том числе на самостоятельной теме Ж.Бизе «Кармен», увертюра).

## ФОРМА РОНДО

Слово «рондо» в переводе с итальянского и французского означает «круг», «движение по кругу». Представления о круге принадлежат к числу важнейших в человеческом мышлении в связи с наблюдениями циклических процессов в природе и обществе («все возвращается на круги своя»), шарообразностью космических тел, символикой кольца как замкнутой бесконечности. Рондо как жанр восходит к французской хоровой песне-танцу с движением по кругу и куплетной музыке. Главная тема носит название «рефрен» (припев). В основе формы рондо лежит принцип чередования главной, неизменяемой темы – рефрена и постоянно обновляемых эпизодов. Термин рефрен равнозначен термину припев в вокальной куплетной форме. Песня типа запев-припев, в тексте которой обновляемый запев сопоставляется с повторяемым припевом, – один из источников формы рондо. В рондо возникает как бы движение по кругу – АВАСА...А, где А – повторяемый рефрен, В,С – новые эпизоды.

**Определение.** *Рондо* – это форма, основанная на чередовании трехкратно повторенного рефрена с новыми контрастными темами, называемыми эпизодами. Форма рефрена – простая двух- или трехчастная, форма эпизодов более свободна – от периода до трехчастной формы или ряда тонально объединенных построений. Количество эпизодов в форме рондо различно, но не менее двух (может быть три, четыре, иногда с повторением первого эпизода в конце формы). Минимальное количество частей в рондо – пять, максимальное – до одиннадцати. Общая схема чередования рефрена с эпизодами в каждую эпоху реализовалась по-разному, отсюда и различные типы формы. В различных стилях и национальных культурах существовали свои нормы сопоставления и взаимосвязи частей рондо.

Форма рондо после сложной трехчастной – одна из самых распространенных музыкальных форм, которая прошла длительный путь исторического развития.

**Типы рондо.** 1. *Куплетное, старинное рондо* было одной из любимых форм французских клавесинистов — Ф.Куперена (1668-1733), Ж.Рамо (1683-1764), Л.Дакена (1694-1772). В большинстве это программные пьесы, обычно — миниатюры, самого разного характера. В этой форме эти композиторы писали и танцы. Рефрен назывался «рондо́». Главная отличительная черта старинного рондо – однотемность. Возникла она в доклассическую эпоху в камерной инструментальной музыке. Клавирные пьесы Ф.Куперена, Ж.Рамо, Л.Дакена строились на

сопоставлении неизменяемого рефрена и эпизодов, развивающих эту же тему: А-А1-А-А2-А. Отсутствие контраста между элементами рондо присуще многим рондальным формам XVII – первой половины XVIII века. Клавирные миниатюры «Кукушка» Л.Дакена, «Жнецы» и «Сборщицы винограда» Ф.Куперена основываются на стабильности, устойчивости рефрена и мобильности, неустойчивости эпизодов, называемых куплетами.

Различна продолжительность формы. Норма — 5 или 7 частей. Минимум — 3 части (Ф. Куперен. «Le Dodo, ou L'Amour au berceau» и «Les Barricades Mystérieuses»). Максимально известное количество частей (в принципе для рондо) — 17 (Пассакалия Ф. Куперена). Рефрен обычно написан компактно, в гомофонной фактуре и имеет песенный характер. В большинстве случаев он квадратен и имеет форму периода.

2.Рондо в музыке *венских классиков* занимает большое место, в их творчестве форма обрела уравновешенность и стройность. Части классического рондо строго регламентированы, свобода минимальна. Такое понимание формы соответствует общей для классиков концепции гармоничного и разумно устроенного мира.

*Венское классическое рондо*, содержащее три темы и пять частей – второй тип рондальной формы, который сформировался в творчестве венских классиков И.Гайдна, В.Моцарта и Л.Бетховена во второй половине XVIII века, приобрел наибольшую популярность в их музыке и в неизменном виде используется до наших дней. Трехтемное пятичастное рондо, в отличие от однотемного, содержит яркий образно-тематический контраст между темой рефрена и каждым следующим эпизодом. Это делает драматургию формы сложной, насыщенной музыкальными событиями, неожиданными поворотами в содержании, а структуру – ясной, понятной, простой для восприятия (благодаря неоднократному возвращению узнаваемой начальной темы).

Масштабы классического рондо весьма значительны. Особо крупные рондальные формы характерны для различных жанров оркестровой музыки – финалов симфоний, концертов, сонат. Строго упорядоченная структура, ясная логика развертывания, большие образно-содержательные возможности – главные качественные признаки классического рондо.

Рефрен часто написан в пр.2 или 3хч форме, реже в форме периода. Эпизод 1 – содержит новую тему, часто новую тональность, структурно подобен середине простой 3хч формы. Эпизод 2 – тоже контрастная тема в побочной тональности, но структурно подобен середине сложной 3хч формы. Больше по масштабам. Связки или ходы характерны от эпизодов к



рефрену. Они представляют возможность оттенить устойчивость основных разделов.

3. В музыке *XIX* века, в творчестве романтиков, форма рондо, сохранив классическое строение, приобрела новые особенности. В музыке Р.Шумана возникает многотемное «калейдоскопическое» рондо, контраст тем в котором и отсутствие связей между разделами приближает эту форму к излюбленной Р.Шуманом сюите миниатюр (рондальная форма «Венского карнавала» близка сюитной форме «Карнавала» – оба произведения для фортепиано). Рондо эпохи романтизма отличается очень разнообразным применением. Оно может использоваться более традиционно (финал цикла), или более свободно – например, самостоятельная миниатюра (некоторые ноктюрны Шопена – как превращение медленной части цикла в самостоятельную пьесу), самостоятельная вокальная пьеса (Бородин. «Море»), по принципу рондо могут строиться очень крупные конструкции (Интродукция из «Руслана и Людмилы» Глинки). Исчезает классическая унификация формы, сильно возрастает её индивидуализация. Две одинаковых конструкции – редкость. Рондо может иметь любое количество частей не меньше пяти. Рефрен может проводиться в разных тональностях, нередко нарушение регулярности следования частей (2 эпизода подряд).

Особую группу рондальных форм составляют рондо-сонатные формы, которые называют рондо высшего типа. В этих композициях органически взаимодействуют принципы двух форм – рондо и сонатной. Возникли они в творчестве венских классиков и нашли некоторое развитие в последующие эпохи.

Рондо проникает и в вокальную музыку: так, в камерном и оперном творчестве русских классиков, начиная с М.Глинки, нашло применение так называемое русское песенное рондо. Романс и оперная ария – два вокальных жанра, в которых структура классического трехтемного пятичастного рондо обрела новую жизнь. Примером могут служить рондо Людмилы и рондо Фарлафа из оперы М.Глинки «Руслан и Людмила», романсы А.Доргомыжского «Ночной зефир» и А.Бородина «Спящая княжна».

Форма рондо, пройдя большой путь исторического развития приобрела и определенно выраженные жанровые признаки, связанные со свойственным для нее типом содержания, родом тематизма, темпом. В подавляющем большинстве произведения, написанные в форме рондо, жизнерадостны и полны энергии, с большой долей танцевального начала в

тематизме, в быстрых темпах, с виртуозным характером, зажигательным настроением («Турецкое рондо» В.Моцарта).

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## ФОРМА ВАРИАЦИЙ

**Вариации** (лат. *variatio* – изменение, разнообразие) – музыкальная форма, состоящая из темы и ряда ее видоизмененных повторений, которые называются вариациями. Главный принцип развития – вариационность (видоизмененное повторение, отличающееся от темы). Сущность вариаций – сохранение тематической основы и одновременно обогащение, обновление тематизма.

Вариационность – понятие очень широкое, относящееся ко всем музыкальным структурам. Оно включает в себя всякое видоизмененное повторение, сколько-нибудь отличающееся от первого изложения темы; темой же может стать любое относительно самостоятельное музыкальное построение, дающее материал для варьирования. Это может быть первое предложение периода, звено секвенции, оперный лейтмотив, народная песня и т.д. Сущность вариационности заключается в сохранении тематической основы и, одновременно, в обогащении, обновлении варьированного построения.

Вариации могут сочиняться на две, реже три темы. Если тема заимствована у другого композитора, это обозначается в названии. Например, «Вариации на тему Гайдна» И.Брамса, «Вариации на тему русской народной песни «Уж ты поле, поле мое» В.Шебалина. Количество вариаций разнообразно: от трех-четырех до тридцати и более.

*Сфера применения:* самостоятельные концертные пьесы, часть циклических форм; в вокальной музыке используется реже.

Типы вариаций можно разделить на две группы по характеру соотношения между темой и вариациями. К первой группе относятся вариации, в которых тема господствует в каждом последующем вариационном проведении. Эти вариации получили название – **строгие**. Таковы старинные вариации или вариации на бasso остинато (неизменный бас), вариации на сопрано остинато (глинкинские), а также венские классические. В первых двух тема неизменно повторяется в басовом или в сопрановом голосе в каждой вариации, изменяются только аккомпанирующие голоса. Басовые вариации использовались в лютневой и клавирной музыке XVII-XVIII веков в жанрах пассакальи и чаконь<sup>2</sup> (Г. Перселл Ария Дидоны, Г.Ф.Гендель Сюита соль минор, И.С.Бах Месса си минор, № 16).

---

<sup>2</sup> Пассакалья (с испанского – «проходить по улице») – первоначально песня в сопровождении гитары, позднее (XVII-XVIII вв.) танец, возникший в связи с обычаем исполнять на улице музыку торжественного или маршевого характера при разъезде гостей по окончании празднования. Чакона – народный танец, известный в Испании с конца XVI века.

Вариации на неизменную мелодию широко представлены в творчестве русских композиторов XIX века и особенно у М.Глинки, за что и были названы его именем. Это знаменитая «Камаринская» для симфонического оркестра, финал оперы «Иван Сусанин», хор «Славься», песня Варлаама «Как во городе было во Казани» из оперы М.Мусоргского «Борис Годунов».

*Венские классические вариации*, сформировавшиеся в инструментальной музыке И.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена во второй половине XVIII века, значительно отличались от остинатных. Тема вариаций, как правило, проста, хорошо запоминаема, отчетлива. Каждая вариация в них придает начальной теме новый облик, обогащает ее новыми средствами, изменяя не только мелодическую линию, но и ритмическую, фактурную, иногда ладо-тональную, темповую. В то же время многие компоненты темы должны быть сохранены в каждой вариации: главные опорные звуки мелодического рисунка (узнаваемые в вариациях), форма и внутреннее строение темы, ее масштабы и тонально-гармонический план, метрическая организация, темп, жанр. Таким образом, известная степень свободы по отношению к исходному тематическому материалу контролировалась определенными запретами. Все это создавало гармонию и равновесие между стабильными и мобильными элементами формы, способствуя легкости восприятия этих масштабных музыкальных произведений.

В противоположность строгим вариациям, в романтической музыке середины XIX века появились *свободные вариации*; основоположником которых принято считать Р.Шумана. В этих вариациях тема – лишь толчок для творческой фантазии композитора. Как правило, только начальные и последние вариации тематически и тонально связаны с темой, все остальные (а их может быть до десяти и более) не имеют никаких «родственных», образно говоря, отношений. Мобильные элементы, то есть новые по всем показателям: средствам выразительности, структуре, жанру, – преобладают, а иногда даже исключают какое-либо присутствие стабильных элементов из начальной темы. Такого рода формы уникальны по своей композиции, драматургии и необычайно сложны для исполнения. Например, «Симфонические этюды» для фортепиано Р.Шумана, «Рапсодия на тему Паганини» С.Рахманинова для фортепиано и симфонического оркестра.

## **СОНАТНАЯ ФОРМА И СОНАТНО-СИМФОНИЧЕСКИЙ ЦИКЛ**

Среди разнообразных форм инструментальной музыки сонатная – самая сложная по драматургии, структуре и развитая по масштабам. Она сформировалась в последней трети XVIII века в творчестве венских классиков И.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена и стала типична для первых частей симфоний, концертов, сонат. В основе драматургии сонатной формы лежит принцип контраста двух тем-образов, называемых главной и побочной партиями. Эти темы, противопоставленные не только по образному содержанию, но и тонально, первоначально излагаются внутри одного раздела, называемого экспозицией (первая часть сонатной формы). Такой тип контраста создает особые условия для изложения и дальнейшего развития тем. Высокая степень напряженности, интенсивная внутренняя динамика характеризуют сонатную форму.

Определение. Сонатной называется форма, состоящая из трех разделов – экспозиции, разработки и репризы, в основе которых лежит противопоставление двух контрастных тем, главной и побочной партий, излагаемых в экспозиции в разных тональностях, а в репризе – в одной, главной тональности. В данном определении выявлены три главных признака сонатной формы, отличающие ее от всех остальных. Во-первых, это структура, в которой первый раздел называется экспозицией (с лат. – «показывать»), второй – разработкой, а не развитием, третий – репризой. Во-вторых, драматургия – с обязательным противопоставлением музыкальных образов. В-третьих, тональный план, где подчеркивается контраст тем в экспозиционном разделе и смягчается, сглаживается их контраст – в репризе.

Рассмотрим каждый раздел сонатной формы.

Экспозиция (лат. Exposition – изложение, показ) представляет собой последовательное изложение четырех партий, следующих друг за другом без перерыва: главной, связующей, побочной и заключительной. **Главная партия** – ведущий музыкальный образ всего произведения – чаще всего имеет энергичный, напористый характер, не лишенный порой драматизма. Главная партия – чрезвычайно важная составляющая экспозиции. Она – основа будущего конфликта и развития. Тема главной партии в большинстве примеров выражает основную мысль произведения. Она часто состоит из двух или более контрастных элементов, взаимодействие которых в сжатом виде воспроизводит конфликтность всей формы. Это качество главной партии даёт богатые возможности для дальнейшего

развития, что является необходимым условием существования формы. Главная партия даёт первый толчок этого развития.

**Связующая партия** – неустойчивый раздел, в этом она противопоставляется главной. Связующая партия осуществляет модуляционный переход от тональности главной – к тональности побочной партии и различна по тематическому материалу и строению.

**Побочная партия** – второй важный образ в раскрытии содержания произведения – как правило, отличается лирическим, лирико-танцевальным, скерцозным характером. Побочная партия появляется в результате развития материала главной партии. Однако, она во всем противостоит главной: в гармонии, тематизме, образности. Она часто длится дольше, чем главная партия, но при этом не перевешивает её по смысловой нагрузке. Ядро сонатной формы все равно остаётся заключённым в главной партии. Тематически, как и образно, побочная партия противостоит главной. Она больше ориентирована на мелодию, в которой обычно более выражены вокальные черты.

**Заключительная партия** завершает экспозицию с помощью гармонических каденционных оборотов, она нередко невелика по размерам и примыкает к побочной, как ее дополнение. Формы главной и побочной партий – простые, у венских классиков – различные периоды, позже – простые двух- или трехчастные (так, в симфонической музыке П.Чайковского типичное строение главной партии – простая трехчастная форма).

**Разработка** – второй раздел сонатной формы – предназначена для развития тем, изложенных в экспозиции. Разработка – центральный и важнейший раздел формы, обычно она весьма протяжённа и по размерам не уступает экспозиции. Кроме этого, ближе к концу разработки (примерно в точке золотого сечения всей формы) обычно располагается генеральная кульминация (момент наивысшего напряжения в музыкальном произведении). В разработке могут развиваться все темы первой части, но предпочтение отдается главной и побочной (в разработке может появиться и новая тема, называемая, как в рондо, эпизодической). Строение и масштабы разработки индивидуальны в каждой сонатной форме, но чаще всего она делится на два построения: собственно разработочный и так называемый доминантовый преддыкт. Первый из них занимает большую часть разработки, преддыкт же завершает ее и подготавливает появление репризы с помощью доминантовых аккордов, создавая зону напряжения и ожидания возврата главной тональности. Принципами развития тематизма в разработке являются разработочный и вариационный, а также

полифонические приемы – имитации, каноны, фугато. Разработочный принцип развития – это вычленение из темы кратких элементов (фраз, мотивов) и самостоятельное развитие их с помощью мелодико-ритмического, темброво-регистрового преобразования, тонально-гармонического изменения. Этот принцип характерен только для сонатной формы и в других встречается редко.

Реприза сонатной формы повторяет экспозицию в той же последовательности партий, но с обязательным их тональным единством и с большей или меньшей степенью различия в их тематическом материале. Главная и побочная партии, как правило, проводятся без изменений (не считая тональности побочной партии), а связующая и заключительная меняются. Связующая сокращается, так как нет необходимости в модуляции, заключительная, напротив, масштабно увеличивается, ибо завершает всю форму целиком, а не первый ее раздел. Реприза снимает или ослабляет конфликт и завершает форму. Это достигается путём её тонального объединения: реприза начинается и заканчивается в основной тональности, хотя побочная партия и может проводиться не в главной тональности. Благодаря этому, реприза обычно менее динамична, чем все другие разделы (хотя возможны исключения).

Типы реприз сонатной формы отличаются от типов реприз трехчастной. Во-первых, в сонатной форме не может быть точной репризы по причине обязательного изменения тонального плана. Во-вторых, в сонатной форме существуют свои особые пути динамизации репризы: зеркальная реприза, ложная и неполная репризы. Первая из них предполагает изменение очередности двух основных тем: реприза начинается с побочной партии, а потом, после связующей, идут главная и заключительная. Этот тип особенно часто применяли композиторы-романтики (Ф.Шопен, Р.Шуман), подчеркивая господство лирических образов. Ложная реприза – нередкий прием в бетховенских сонатных формах – начинается с изложения главной партии, но не в главной тональности, после чего она звучит снова – уже в основной тональности, и начинается «настоящая» реприза. В неполной репризе исключается одна из основных тем – главная или побочная, в зависимости от того, какая из них была больше развита в разработке.

Сонатная форма имеет три разновидности: сонатная форма без разработки (очень характерна для увертюры к опере), с эпизодом вместо разработки, с двойной экспозицией (в жанре классического концерта, где первая экспозиция – оркестровая, вторая – сольная).

Сфера применения сонатной формы ограничена тремя жанрами инструментальной музыки: симфонией, концертом, сонатой (первые части и финалы). К ним можно также присоединить жанр симфонической увертюры – самостоятельной (как «Эгмонт» Л.Бетховена) или увертюры к опере и балету.

**Сонатно-симфонический цикл.** Симфония (от греч. συμφωνία — «созвучие», «благозвучие») – музыкальное произведение для оркестра, главным образом симфонического, как правило, в сонатно-циклической форме. Обычно состоит из 4 частей. Все части симфонии вступают в отношении семантической оппозиции (которого лишена сюита), и смысл каждой из них раскрывается именно в противопоставлении другой части.

Функциональный контраст в симфонии тесно связан с жанровым профилем ее частей, где в противоположность сюите господствуют не смежные, а собственные жанры, утвердившиеся только в качестве составляющих сонатно-симфонического цикла. Так сонатное *andante* или *adagio* несомненно являются лирическими жанрами, тогда как сонатное *allegro* и финал— синтезирующими. Единственный смежный жанр классической симфонии—менуэт, неслучайно замененный в ходе эволюции собственным жанром скерцо, относится к моторно-пластической области. Однако семантика всех составляющих поднята в симфонии на более высокий уровень обобщения и с удивительной полнотой отражает триединство основных эстетических категорий: *драмы* (сонатное *allegro*), *лирики* (*andante*) и *эпоса* (финал).

Таким образом, классическая симфония в четырех взаимосвязанных аспектах, глубоко присущих природе искусства, способна выразить гуманистическую концепцию Человека, охватывающую четыре важнейшие стороны его деятельности: *homo agens*, *homo sapiens*, *homo ludens* и *homo communius*. *Homo meditationes* (человек философствующий) Все это и позволило симфонии стать «картиной мира» (по Малеру), или «зеркалом жизни» (по Асафьеву), или, выражаясь современным языком, динамической моделью действительности, построенной художником в соответствии с его мироощущением.

Для характера выраженной в симфонии концепции имеет принципиальное значение психологическая установка, задаваемая *первой частью* цикла. Она определяет тот «угол зрения», с которого автор начинает процесс отражения – постижения действительности, требующий соответствующего восприятия и от слушателя. Композитор может сразу же погружать нас в «гущу жизни», раскрывая в музыке образ активного действия, в своем неудержимом потоке воспринимающегося как нечто



объективное, внеличное, совершающееся как бы само собой. Таково большинство симфоний, цикл которых открывает сонатное allegro.

*Вторая часть* симфонии и сонаты обычно медленная. Характер ее определяется лирическими, созерцательными настроениями, в ней встречаются мелодии, близкие песне, романсу. Это передышка после бурных событий первой части. Но бывают и отступления. Например, в одной из симфоний Й.Гайдна и в «Героической симфонии» Л.в.Бетховена во второй части звучит траурный марш, скорбный и величественный.

*Третья часть* в симфониях Й.Гайдна и В.Моцарта — менуэт. Менуэты в классических симфониях подобны зарисовкам, картинкам с натуры. Менуэты Й.Гайдна полны простонародного веселья, близки крестьянским танцам; у Моцарта они лиричны, порой с оттенком драматической серьезности. Л.в.Бетховен заменил менуэт скерцо — музыкой стремительного, живого характера, нередко с юмористической окраской.

*Четвертая часть* – финал. Как и первая, она пишется в быстром темпе, но внутренне не столь контрастна. Если смысл первой части заключается в конфликтном сопоставлении образов и драматическом развитии действия, то в финале на первый план выступает утверждение, подведение итогов. Не случайно финалы часто пишутся в форме рондо, основанной на круговом возвращении одной и той же темы, т. е. на провозглашении одной и той же музыкальной мысли.

Художественные возможности симфонии весьма емки и возвышают ее над всеми жанрами чистой музыки. Это делает жанр одновременно и философски возвышенным, и чутким к современности, к изменениям и сдвигам в общественной жизни. С. занимает в музыке то же место, что драма или роман в литературе. Как высший тип инструментальной музыки она превосходит все другие её виды широчайшими возможностями воплощения идей и богатства эмоциональных состояний. Классическая симфония в своё время заняла то место, которое в эпоху Возрождения принадлежало мессе. «Симфония, - пишет В. Конен, - стала „музыкой храма“, перенесенной в новую, светскую обстановку». Она преобразовала многие музыкальные жанры, включая инструментальный концерт и фортепианную сонату, дала название не только оркестру, но и самой значительной области инструментальной музыки, широкому спектру её жанров и форм, объединяемых понятием «симфоническая музыка». С ней связан и новый тип композиторского мышления (симфонизм), нашедший себе применение не только в различных жанрах инструментальной музыки, но и в опере и балете.

## СЮИТА

Циклические формы охватывают разнообразные жанры инструментальной и вокально-симфонической музыки. От всех остальных музыкальных форм их отличает соединение в одном произведении нескольких самостоятельных по содержанию и законченных по форме частей, пьес, песен или романсов, объединенных общим художественным замыслом, темой, зачастую выраженной в названии. В инструментальной музыке выделяют два типа циклических форм – сюита и сонатно-симфонический цикл. В вокально-симфонической – это вокальный цикл и кантатно-ораториальные жанры.

**Сюита** (с фр. Suite — «ряд», «последовательность», «чередование») – одна из основных разновидностей циклической формы в инструментальной музыке; состоит из нескольких больших частей, обычно контрастирующих между собой по характеру, темпу, мелодико-ритмическому и фактурному облику. В то же время они могут быть связаны разными способами: тональным единством, интонационным родством, жанровой или структурной общностью. Главный принцип формообразования сюиты – создание единого композиционного целого на основе чередования контрастных частей. Сюита – очень распространенный тип инструментального музыкального произведения для различных исполнительских составов: существуют сольная, камерная, симфоническая сюиты.

История развития сюитной формы насчитывает немало веков. Корни ее уходят в традиции сопоставления медленного танца-шестврия (четного размера) и живого прыжкового танца (обычно нечетного, трехдольного размера), которая была известна в восточных странах уже в глубокой древности. Рождение же сюиты в европейской музыке связывают с появлением в середине XVI века пары танцев – торжественной, плавной паваны и подвижной, энергичной гальярды или подобных им парных образований: басданс – турдион, бранль – сальтарелла, пассамеццо – сальтарелла. К паре танцев иногда присоединялся и третий, еще более оживленного темпа. К середине XVII века окончательно завершился процесс перерождения бытового танца в пьесу для слушания.

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 английских вёрджиналистов наметилась тенденция к преодолению

прикладной функции танца, и к середине столетия бытовой танец окончательно превратился в «пьесу для слушания».

Классический тип старинной танцевальной сюиты утвердился в эпоху барокко в творчестве австрийского композитора И.Фробергера (1616-1667), а затем был развит в клавесинной музыке гениального И.С.Баха (1685-1750). Танцевальная барочная сюита состоит из четырех обязательных танцев, контрастных между собой по темпу, метру, ритмическому рисунку. Умеренно медленную немецкую аллеманду (4/4) сменяет быстрая или умеренно быстрая французская куранта (3/4), за ней следует медленная скорбно-сосредоточенного характера испанская сарабанда (3/4) и завершает сюиту стремительная жига – танец ирландских моряков (2/4, 3/4, 6/8, 9/8). Кроме обязательных танцев в баховской сюите использовались и другие известные и распространенные в то время танцы: гавот, менуэт, бурре, паспье, полонез, а также нетанцевальные пьесы – ария, рондо, вступительные – прелюдия, симфония, токката, увертюра.

Французская сюита помимо танцев включала программные пьесы («Китайцы», «Корибантка», «Диана», «Терпсихора», «Флора», «Арлекина»)

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. Возникли новые жанры прикладного характера: серенады, дивертисменты, кассации.

История развития сюиты продолжается в XIX веке – в творчестве романтиков, создавших новую, программную сюиту. Каждая пьеса в ней и все произведение целиком имеют программные названия и посвящены раскрытию какой-либо одной темы. Например, в фортепианном цикле миниатюр Р.Шумана «Карнавал» даны музыкальные характеристики традиционных народных театральных масок итальянского карнавала: Пьеро, Арлекин, Эвзебий, Коломбина, а кроме этого – музыкальные портреты современников Р.Шумана – Ф.Шопена, Н.Паганини. Новая сюита: более широкий круг образов.

К середине XIX века появляется еще одна разновидность сюиты – сюита, составленная из музыки к театральным спектаклям – балетному, оперному, драматическому.<sup>2</sup> Балетные сюиты П.Чайковского «Щелкунчик» и «Спящая красавица» стали эталоном подобного рода музыкального сочинения. После П.Чайковского многие композиторы,

---

<sup>2</sup> Самой известной сюитой из музыки к драме норвежского писателя Г.Ибсена «Пер Гюнт» является сюита для симфонического оркестра Э.Грига под таким же названием.

создававшие балеты, писали и балетные сюиты (А.Глазунов, С.Прокофьев, Д.Шостакович, А.Хачатурян, Е.Глебов).

В XX веке к сюитам из музыки к театральным спектаклям присоединились и сюиты из музыки к кинофильмам и литературным произведениям: например, сюиты из музыки к кинофильмам «Гамлет» и «Король Лир» Д.Шостаковича, музыкальные иллюстрации Г.Свиридова к повести А.Пушкина «Метель». Уникальным образцом соединения трех жанров – оперного, сюитного и балетного – стала «Кармен-сюита» Ж.Бизе - Р.Щедрина, в которой Р.Щедрин, используя музыку оперы Ж.Бизе «Кармен», создал оркестровую сюиту, после чего она же стала балетным спектаклем.

К сюитным формам примыкает и так называемая форма попури (с фр. – «смешанное блюдо, всякая всячина») – инструментальная пьеса, составленная из популярных тем оперы, оперетты, балета, из мелодий определенного композитора, из народных песен, танцев, музыкальных номеров из кинофильмов, наконец, – популярных эстрадных песен. Эти мелодии в попури не развиваются, но следуют одна за другой по сюитному принципу контраста. Между отдельными темами вводятся короткие связки, осуществляющие тональные и тематические переключения. Подобные сочинения получили особенно многообразные виды в инструментальной музыке XX века. Таковы многочисленные танцевальные и песенные попури для симфонических, эстрадно-симфонических и духовых оркестров.

## **МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ И ФОРМЫ. БАЛЕТ**

Последнюю группу в классификации музыкальных форм составляют музыкально-сценические, или театрально-музыкальные жанры и формы. К ним относятся опера, оперетта, музыкальная комедия, мюзикл, классический балет и разнообразные хореографические сценические формы: шоу-балет, спектакли народных, эстрадных, бальных хореографических ансамблей. Во всех этих типах театральных спектаклей музыка занимает одно из ведущих мест. Она во многом определяет драматургию спектакля, тип хореографии и средства пластической выразительности. В то же время все названные жанры синтетичны, так как объединяют в себе разные виды искусства – от музыки и пластики до актерского мастерства, декоративно-прикладного и светового оформления. Каждый из них имеет свои специфические черты, обусловленные замыслом автора и индивидуального художественно-сценического воплощения.

Среди сценических жанров одно из центральных мест занимает балет, соперничая с оперой по популярности и силе эмоционального воздействия, яркости образов и выразительности музыки. В процессе своего развития балет выработал ряд классических танцевальных форм. Наиболее устойчивы по структуре формы классического чистого, бессюжетного танца: это вариации, дуэты (*pas de deux*), ансамбли (*pas de trois*, *pas de quatre*, *grand pas*). Хореографические формы, включающие действие, пантомиму, отличаются менее стабильной структурой: это монологи, дуэты действия, формы *pas d'actions*. Хореографические формы балета испытывают большое влияние музыкальных форм. Это особенно проявилось в XX в. – в попытках создания, например, хореографических рондо, фуг, темы с вариациями (в основном, в виде отдельных концертных номеров, одноактных балетных миниатюр).

Классические формы балета утвердились в классическом балете (так называемом академическом большом балете). Восприняв ряд традиций и принципов французской и итальянской балетных школ, русский балет 70-х – 90-х гг. XIX в. заслуженно приобрел славу классического, прежде всего, именно разработкой развитых, четких, закругленных хореографических форм. Особо следует отметить и высочайшее техническое мастерство танцовщиков, привлекательное сочетание лирики и драматизма в содержании – качества, обогатившие мировой балетный театр и надолго обеспечившие русскому балету привилегированное положение.

Итак, основу балетов, созданных балетмейстерами М.Петипа и Л.Ивановым и композиторами П.Чайковским и А.Глазуновым, составляют хореографические сюиты. Они состоят из ряда номеров, каждый из которых представляет собой определенную музыкальную форму: простую двух- или трехчастную, сложную трехчастную, рондо. Номера сюиты организованы в следующую последовательность: вступление, или выход (*antree*), адажио, вариации, кода. Количество вариаций зависит от состава ансамблей. Части контрастируют по темпу и метру, в основном также отсутствуют тональное единство и тематические арки.

Рассмотрим строение хореографической формы дуэта. *Па-де-де (pas de deux)* – классический любовный дуэт, украшение, кульминация балета или концерта (так как очень часто исполняется как отдельный концертный номер). Формы его устойчивы: выход, адажио (дуэтный танец), вариация танцовщика, вариация танцовщицы, кода – заключительный танец, объединяющий солистов.

Музыкальную форму выхода можно сравнить с формой вступления к музыкальному произведению, т.е. она не обладает структурной стабильностью и может представлять собой как несколько тактов, так и достаточно развернутую композицию (простая трехчастная форма в *Па-де-де Авроры и принца Дезире* из III д. «Спящей красавицы» Чайковского).

Адажио – дуэтный танец на действительно медленную музыку (*adagio* либо *andante*). Мелодии адажио проникнуты глубочайшим лиризмом, им свойственны пластичность линии, широта дыхания, певучий характер. Используются, как правило, сложные метры: 4/4, 6/8, 12/8. Форма адажио – обычно простая трехчастная с развивающей или контрастирующей серединой и динамизированной репризой. Все адажио подчинено идее эмоционального нарастания, усиления экспрессии, что выражается в росте динамики, уплотнении и усложнении фактуры (такова контрастная полифония в репризе дуэта *Одетты и Принца* из № 13 II д. «Лебединого озера» Чайковского).

Вариации – сольные номера партнеров. Это название не связано с одноименной музыкальной формой, построенной на варьировании – видоизмененном повторении темы. Как правило, вариация танцовщика изложена в быстром темпе, танцовщицы – в умеренном. Музыка всеми своими выразительными средствами отражает мужественный, энергичный, пылкий характер партнера и грациозный, изящный, обворожительный, игривый – партнерши. Вариации пишутся в простой трехчастной форме, иногда разрастающейся до трех-пятичастной (a b a b a).

Кода – это виртуозный быстрый танец, где чередование солистов заканчивается их дуэтом. В названии танца (как и в названии вариации) вновь наблюдается несовпадение балетного и музыкального смыслов. В балете кода – это не заключительный раздел какой-либо формы, а самостоятельный номер, имеющий трехчастную, трех-пятичастную, иногда рондальную форму (а у Глазунова – и сложную трехчастную). Пламенный, азартный характер музыки коды выражается в стремительном темпе, четком двудольном метре (2/4) с ритмическими элементами галопа, мажорном ладу.

Все остальные ансамбли в балете имеют сходную с па-де-де структуру, отличаясь лишь количеством вариаций. Так, *Pas de six* (па-де-сис) из I д. «Спящей красавицы» состоит из Вступления, Адажио, 6 вариаций фей, одаривающих новорожденную Аврору, и коды. Ансамбли с большим количеством участников называются *Grand pas* (гран па). В них обычно входят солисты, второстепенные персонажи, кордебалет. Вариации в таких ансамблях бывают как сольные, так и для нескольких танцоров. Музыкальные формы в *Grand pas* – от периода до простой трехчастной, с преобладанием последней.

В классическом балете есть сюиты с более свободным типом строения. Это так называемый *Pas d'action* (па д'аксьон) – «действенный танец», балетный номер с элементами действия, порой – с пантомимой. Он также включает в себя помимо главных, второстепенных персонажей, кордебалет. Например, в «Спящей красавице» это № 8 из I д., состоящий из Адажио Авроры и четырех принцев, Танца фрейлин и пажей, вариации Авроры и коды. Эта сюита имеет определенный сюжетный смысл: Аврора оценивает и отвергает всех четырех претендентов на ее руку. Наиболее масштабные *Pas d'action* – это финалы, особенно в балетах М. Петипа (таков финал II д. «Раймонды»). Музыкальные формы таких номеров – сквозные, текучие, в них явно выражена разработочность.

Балетные сюиты другого рода, в которых отсутствует перечисленный набор элементов – это сюиты характерных танцев, или характерные сюиты (*pas de caractere*). Они состоят из ряда номеров, не участвующих в развитии балетного сюжета, но обладающих яркой характерностью персонажей. Это могут быть танцы разных народов, сказочных персонажей (в том числе – зверей), жанрово-бытовые танцы и т.д. Музыкальная организация таких сюит не подчиняется строгим правилам. Отдельные номера имеют трехчастную репризную форму, некоторые – безрепризную двухчастную, основанную на темповом и метрическом контрасте. Так, в Венгерском, Испанском и Неаполитанском

танцах из «Лебединого озера» двухчастная форма отражает строение соответствующих народных танцев.

Формы классического балета, особенно характерная сюита, были использованы и в неоклассических балетах И.Стравинского «Аполлон Мусагет», «Игра в карты», «Агон». В некоторых случаях встречаются они и в балетах советских композиторов («Золушка» Прокофьева). В целом же хореография XX века носит более действенный характер, в балетах усиливается индивидуальность персонажей, классические сюиты уступают место хореографическим монологам, диалогам, трио, квартетам, массовым сценам, свойственным драматическим спектаклям. Не случайно появилось такое определение жанра, как «хореодрама» («Ромео и Джульетта» С.Прокофьева, «Бахчисарайский фонтан» Б.Асафьева в постановке Л.Лавровского). Классические закругленные репризные музыкальные формы также встречаются в них реже, чем сквозные, составные, разомкнутые. Сцены организуются с привлечением элементов сложных рондальных, трехчастных и даже сонатно-циклических форм.

Балет XX в. претерпел кардинальные изменения с точки зрения жанра, содержания, формы. Роль музыки в нем неизмеримо возросла по сравнению с балетом предыдущих веков. Одним из первых композиторов, кто отталкивался в балете не от сценария, а от музыкальной формы, был И.Стравинский. Не случайно музыка его балетов («Петрушка», «Жар-птица») звучит в программах симфонических концертов. Музыкальная форма легла в основу балета М.Равеля «Дафнис и Хлоя», который сам композитор назвал «симфонией в трех частях». Б.Барток, А.Онеггер, П.Хиндемит и др. давали своим балетам характерные подзаголовки – «симфония», «поэма».

Появились и балеты на симфоническую, камерно-инструментальную музыку непрограммного характера, казалось бы, для балета не предназначенную. И в таких случаях отправными точками для создания хореографии становятся законы развития музыкальной формы: соотношение тем, их контраст, развитие, разработка, репризные проведения и т.д. Музыка – неотъемлемая, органичная часть современного балетного спектакля, она является источником его образно-эмоционального содержания, воздействует на драматургию, структуру, язык танца. Вот почему знание музыкальных форм, принципов развития и средств выразительности в музыке так важно для будущих хореографов-постановщиков.



## 4. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

### 4.1. ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

#### МУЗЫКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ

Составить таблицу по основным эпохальным стилям: ars antique, ars nova, Возрождение, барокко, классицизм, романтизм, импрессионизм, экспрессионизм, – с указанием периодизации, основных музыкальных жанров, ведущих композиторов.

№	Эпохальный стиль	Периодизация	Основные музыкальные жанры	Ведущие композиторы

#### МУЗЫКАЛЬНЫЕ И ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ

Подготовить сообщения о музыкальных и танцевальных жанрах

##### 1. Музыкальные:

1. Ноктюрн
2. Этюд
3. Канон
4. Хорал
5. Увертюра
6. Колыбельная
7. Кант
8. Концерт
9. Экспромт
10. Соната и сонатина
11. Симфония
12. Элегия
13. Фантазия
14. Кантата
15. Оратория
16. Дивертисмент
17. Романс
18. Месса

##### 2. Танцевальные:

- камаринская
- хабанера
- менуэт
- павана
- сарабанда
- курунта
- чаконна
- полонез
- аллеманда
- гавот
- бурре
- контрданс
- полька
- вальс
- мазурка
- казачок
- лезгинка
- тарантелла

## МЕЛОДИЯ

1. Прослушайте «Танец рыцарей» из балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева (См. Приложение № 2, Задание 1) и ответьте на следующие вопросы:
  - 1) Какой из перечисленных выше мелодических рисунков лежит в основе этой мелодии?
  - 2) В каком соотношении находятся здесь поступенность и скачкообразность, что преобладает?
  - 3) Каково строение мелодической линии?
  - 4) Какой образ возникает в результате совокупного действия всех элементов мелодии?
2. Найдите среди знакомых вам мелодий те, что начинаются с интервала квинты, сексты, с движения по звукам аккорда.
3. Изобразите графически звуковысотные линии ваших любимых мелодий.

## ЛАД И ТОНАЛЬНОСТЬ

1. Приведите примеры известных вам мажорных и минорных мелодий.
2. В каких ладах написаны белорусские народные песни «Жавароначкі, прыляціце», «Пасею я руту», «Купалінка», «Саўка да Грышка», «Я табун сцерагу», «Ты, зязюля, не кукуй» (см. Приложение II, Задание 2).
3. В каких из перечисленных песен запев и припев звучат в разных ладах? в разных тональностях? в разных тональностях и ладах одновременно?  
«Улыбка», «Чунга-чанга», «Пусть всегда будет солнце», «Качели», «Песенка о хорошем настроении», «Пора в путь-дорогу», «Как много девушек хороших», «Вернисаж», «Шаланды», «Песенка шофера», «Танец на барабане», «На далекой Амазонке».

## МЕТР И РИТМ

1. Приведите примеры известных вам двудольных и трехдольных мелодий.
2. Перечислите метрические мотивы, составляющие мелодию Вальса из «Детского альбома» (см. Пример 34).

3. Объясните, почему в мелодии «Сладкой грезы» из «Детского альбома» Чайковского образуется метр высшего порядка (см. Приложение II, Задание 3).
4. Какой ритмический оборот доминирует в припеве Куплетов Торeadора («Торeadор, смелее») из оперы «Кармен» Бизе? Черты какого жанра проявляются в этой музыке? (См. Задание 4)
5. Из каких ритмических оборотов складывается мелодия номера «Улица просыпается» из балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева? (См. Задание 5.)

## ГАРМОНИЯ

1. Какие ладогармонические особенности помогают ощутить строгий и суровый дух времени, воплощенный в теме вступления к увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» Чайковского? (См. Приложение II, Задание 6.)
2. Чем обусловлен неуравновешенный, возбужденный характер главной темы увертюры «Ромео и Джульетта»? (См. Приложение II, Задание 7.)
3. Как участвует гармония в создании кульминации в первом куплете романса «Я помню чудное мгновенье» Глинки? (См. Приложение II, Задание 8.)
4. Определите фонические качества, степень устойчивости и частоту смены гармонии в арии Фигаро «Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный» из оперы «Свадьба Фигаро» Моцарта и сделайте на основании этих наблюдений вывод о характере и образном содержании музыки. (См. Приложение II, Задание 9.)

## ФАКТУРА

1. Какой вид аккомпанемента характерен для мазурки? марша? прелюдии?
2. Определите тип фактуры в пьесе «Июнь» из «Времен года» Чайковского. Каково участие фактуры в выявлении жанра пьесы, обозначенного как баркарола? Какие элементы фактуры вы здесь слышите? (См. Приложение II, Задание 10.)
3. Какой тип фигурации выбран Чайковским для пьесы «Апрель»? Почему? Как меняется фактура на протяжении 1 части произведения? (Задание 11.)

4. Чем отличается фактура в повторных изложениях основной темы из пьесы «Ноябрь» Чайковского? (Задание 12.)

## **СОВОКУПНОСТЬ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ**

1. Прослушайте I часть «Лунной сонаты» Бетховена. Как бы вы распределили музыкальные элементы по степени их выразительного значения в этой музыке? (См. Приложение № 2, Задание 13.)
2. Что играет главную роль в создании изменчивого, комичного образа в пьесе «Клоуны» Кабалевского? (Задание 14.)
3. Определите, какими средствами создается контраст настроения, выраженного в двух мелодиях «Песни Сольвейг» из сюиты Грига «Пер Гюнт». (Задание 15.)
4. Какие выразительные средства определяют патетику «Революционного этюда» Шопена? (Задание 16.)

## **ПРОСТЫЕ ФОРМЫ**

1. Конспект по темам «период», «простая двухчастная форма», «простая трехчастная форма»
2. Прослушать произведения Прелюдию № 7 Ф.Шопена (ноты см. в приложении учебника), «Шарманщик поёт» и «Марш деревянных солдатиков» П.Чайковского («Детский альбом»); определить формы сочинений (период, простая двухчастная, простая трехчастная формы), сделать анализ одного из сочинений согласно планам, изложенным в учебнике.

## **СЛОЖНЫЕ ФОРМЫ**

1. Составить конспекты по учебнику по темам «сложная двухчастная форма», «сложная трехчастная форма», «рондо», «вариации».
2. Прослушать следующие произведения: увертюру к опере «Кармен» Ж.Бизе, арию Фигаро «Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный» из оперы «Свадьба Фигаро» В.А.Моцарта, «Болеро» М.Равеля; определить формы сочинений (рондо, вариации, сложная трехчастная формы), сделать анализ одного из сочинений согласно планам, изложенным в учебнике.

## **СОНАТНАЯ, ЦИКЛИЧЕСКИЕ ФОРМЫ, МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫЕ**

1. Конспект по темам «сонатная форма», «сонатно-симфонический цикл», «опера», «балет».
2. Прослушать или просмотреть видеозаписи оперы «Кармен» Ж.Бизе и балета «Кармен-сюита» Ж.Бизе-Р.Щедрина; сделать сравнительный анализ оперных и балетных форм.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## 4.2. Методика анализа средств выразительности и музыкального произведения

### На основе методики, изложенной в учебном пособии

Ходинская, Н.Н. Анализ музыкальных форм: учеб. пособие / Н.Н.Ходинская, Р.Г.Коленько. – Мн.: Бел. Гос. Ун-т культуры и искусств, 2009. – 149 с.

### *Анализ средств выразительности*

#### I. Мелодия

- 1) образное содержание мелодии (не менее 5-6 предложений) с определением сферы образного содержания, характера музыки, ее эмоционального состояния, настроения
- 2) интонационное содержание мелодии: из каких интонаций состоит мелодия, какие интонации преобладают и какова их выразительность с учетом направления движения (вверх или вниз)
- 3) типы мелодического движения, используемые в мелодии, какие преобладают и какова их выразительность, т.е. анализ мелодического рисунка, выявление вокальной или инструментальной природы мелодии
- 4) местоположение кульминации, какими средствами она достигается, каково соотношение стадий волнообразности и выразительное значение этих качеств в мелодии

#### II. Ритм

- 1) каковы особенности ритмического рисунка: какие длительности преобладают, каков контраст между ними
- 2) типы ритмических оборотов и их выразительность
- 3) типы ритмических мотивов, использованных в мелодии и их выразительность
- 4) наличие или отсутствие ритмоформулы, т.е. жанровые черты ритма в мелодии.

#### III. Метр

- 1) определить тип метрической организации
- 2) каков тип и выразительность размера
- 3) наличие или отсутствие метра высшего порядка и при его наличии охарактеризовать выразительность.

#### IV. Лад

- 1) определить тип ладовой организации

- 2) проанализировать функции звуков в ладу, преобладание устойчивых или неустойчивых звуков и их выразительность в связи с метром и ритмом
- 3) определить напряженность лада и наличие характерных ладовых оборотов-интервалов, подчеркивающих ладовый колорит

#### V. Тональность

- 1) тональный план темы и тип тональных соотношений в ней
- 2) определить функции тональностей, использованных в мелодии: их историческое содержание, гармоническую функцию, красочно-тембровый колорит и цвет

#### VI. Гармония

- 1) определить гармонию каденций и их выразительность
- 2) определить гармонию кульминационной зоны, объяснить напряженность и динамизм ее в связи с метром, ритмом и интонационным содержанием
- 3) выделить наиболее яркие гармонические обороты и определить их выразительность в соответствии с другими средствами.

#### VII. Фактура

- 1) определить тип и разновидность фактуры
- 2) определить функции голосов в ней и их выразительность
- 3) выяснить тип фигурации и какова ее выразительность
- 4) определить жанровые черты фактуры и каким образом они влияют на раскрытие музыкального содержания.

В выводах по средствам выразительности подчеркнуть наиболее важные, главные из них, определяющие содержание музыкальной темы, а также дополнительные, создающие ее индивидуальный облик.

#### ***Методика анализа периода***

Определить:

- 1) тональность произведения
- 2) масштабы периода по заключительной каденции (8 тактов, 16 тактов в быстром темпе или др.)
- 3) строение периода, разделяя его на предложения (по 4 такта), фразы (по 2 такта), мотивы (по 1 такту), субмотивы (по 0,5 такта)
- 4) тип масштабно-тематического строения периода: периодичность (2+2+2+2; 4+4), суммирование (2+2+4), дробление (4+2+2), дробление с замыканием (2+1+1+4), двойное суммирование (1+1+2+4), двойное дробление (4+2+1+1)

- 5) тип периода, сравнивая начало 1-го и 2-го предложений: повторный, не повторный, неделимый
- 6) тонально-гармонический план: однотональный, модулирующий, период с отклонениями и незамкнутый, завершенный на доминантовой гармонии; гармоническое содержание половинной и заключительной каденций
- 7) наличие средств увеличения масштабов периода:
  - расширение – до каденции
  - дополнение – после каденции, т.е. тоники
  - возможно расширение и дополнение одновременно.

### ***Методика анализа простой формы***

- 1) дать образную характеристику основным частям и произведению в целом, опираясь на образное содержание начальной темы, ее развитие и репризное повторение (если оно есть)
- 2) дать определение формы, ее типа и сделать структурный анализ по образцу формы-схемы
- 3) проанализировать начальную тему-период по методике анализа периода и каждый следующий раздел формы
- 4) определить функции разделов формы: вступление, первоначальное изложение темы, середина, связка, предыкт, реприза, заключение, или кода
- 5) определить тип изложения в каждом разделе: экспозиционный, срединный, заключительный по следующим показателям:
  - тематическим;
  - тонально-гармоническим;
  - структурным.
- 6) выявить принципы развития в данной форме: точное, варьированное или динамизированное повторение, наличие или отсутствие контраста сопоставления, полифонические средства развития
- 7) сделать краткие выводы: указать типичные черты формы и ее индивидуальные особенности.

### ***Методика анализа сложной трехчастной формы***

- 1) краткая характеристика образного содержания по тематизму первой, второй –средней и третьей – репризной части
- 2) определение типа формы всего произведения с указанием границ частей и определением структуры каждой части по образцу формы-схемы
- 3) подробный анализ структуры I части по методике анализа простой формы и методике анализа периода
- 4) подробный анализ структуры второй – средней части по методике анализа простой формы



- 5) обосновать тип средней части (трио или эпизод), подчеркнув отличительные особенности того или иного типа
- 6) подробный анализ средств выразительности в первой теме первой части и во второй контрастной теме второй части: мелодии, метроритма, ладотональности, гармонии, фактуры по методике анализа средств выразительности
- 7) сравнив репризу с первой частью, определить ее тип и степень изменений, подчеркнув средства варьирования (динамизирования)
- 8) подробный анализ структуры репризы и изменений в средствах выразительности
- 9) сделать краткие выводы: указать типичные черты формы и индивидуальные особенности данного произведения.

### ***Методика анализа формы вариаций***

- 1) краткая характеристика образного содержания темы и вариаций
- 2) определение типа вариаций и структурный анализ по образцу формы-схемы
- 3) подробный анализ темы вариаций по методике анализа периода и простой формы
- 4) подробный анализ мелодического рисунка, метро-ритмических и ладовых особенностей, типа фактуры и функций ее голосов
- 5) характеристика всего вариационного цикла:
  - количество вариаций, масштабно-структурные, ладотональные, мелодические, метро-ритмические, фактурные и темповые изменения в каждой вариации по сравнению с темой
  - определить внутреннюю группировку вариаций по каким-либо признакам: мелодическим, ритмическим, тональным, темповым, наличие формы второго плана
  - выявить черты свободных и строгих вариаций
- 6) Выводы: типичные черты строгих и свободных вариаций и индивидуальное претворение их в данном произведении.

### ***Методика анализа формы рондо***

- 1) краткая характеристика образного содержания тематизма рефрена и эпизодов
- 2) определение типа рондо и структуры произведения: количество частей и тем, их расположение. Структурный анализ по образцу формы-схемы
- 3) подробный анализ рефрена рондо по методике анализа периода и простой формы
- 4) характеристика изменений рефрена при повторных проведениях: в масштабах, форме, тональном плане, средствах выразительности
- 5) характеристика эпизодов с точки зрения тематизма: степень контраста по отношению к рефрену, преобладание экспозиционных или

развивающих средств в изложении; структуры: масштабы, наличие или отсутствие ясной и четкой формы, тонально-гармонической устойчивости или неустойчивости

- б) краткие выводы: типичные черты формы и индивидуальные особенности данного произведения, стилевая принадлежность данного рондо к классическому или романтическому типу.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## 5. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

### 5.1 Требования к зачету

*Для студентов 120 гр. (н, б, э, с), 1 семестр*

1. Письменное выполнение теста по средствам музыкальной выразительности (положительный результат теста – 65 % правильных ответов);

2. Прослушивание (без нотного текста или по нотам в зависимости от уровня предшествующего музыкального образования) и письменная характеристика предлагаемого музыкального произведения или его фрагмента с определением:

а) образно-содержательной сферы;

б) жанровых истоков;

в) стилевой принадлежности;

г) особенностей пройденных на протяжении семестра средств музыкальной выразительности: мелодии, метра, ритмических рисунков и ритмоформул, лада и приемов гармонического развития.

*Для студентов 120 гр. (н, б, э, с), 2 семестр*

1. Письменное выполнение смешанного теста - по фактуре, дополнительным средствам музыкальной выразительности, музыкальным формам (положительный результат теста – 65 % правильных ответов);

2. Целостный анализ (без нотного текста или по нотам в зависимости от уровня предшествующего музыкального образования) и письменная характеристика предлагаемого музыкального произведения с определением:

а) образно-содержательных, жанрово-стилевых особенностей;

б) особенностей всех средств музыкальной выразительности: мелодии, метра, ритмических рисунков и ритмоформул, лада, приемов гармонического развития, темпа, фактуры, динамики, штрихов и т.д.;

в) формы произведения (в виде формы-схемы с определением структуры каждой части и выводов).

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## 5.2 Вопросы для самопроверки по темам «Стили и жанры» и «Средства выразительности в музыке»

1. Перечислите жанры культовой (духовной) музыки.
2. Нарисуйте мелодическую линию, передающую состояние покоя и статики.
3. Какое выразительное значение может иметь мелодия, прямолинейно движущаяся по звукам аккорда?
4. Как называется лад, звуки которого входят в «гамму Черномора». Кто его основатель?
5. В каком ладу звучит песня «Во поле береза стояла»?
6. Напишите ритм суммирования и синкопу.
7. Что такое метр?
8. Что такое аккорд? От чего зависит окраска аккордов?
9. Из скольких звуков состоит септаккорд?
10. Что означает «Ars antiqua»?
11. Что такое музыкальный стиль?
12. Перечислите жанры вокально-инструментальной музыки.
13. Назовите основные мелодические рисунки.
14. Какое выразительное значение часто имеет пунктирный ритм? В каких жанрах можно встретить его?
15. Какие смешанные размеры вы знаете? Для какой музыки они характерны?
16. Назовите лады народной музыки.
17. Каков лад запева и припева песни «Солнечный круг»?
18. Что такое устойчивая гармония? Какова ее выразительность?
19. Назовите основные образные сферы музыки.
20. Что такое минимализм в музыке? Назовите его представителей-композиторов.
21. Приведите пример мелодического рисунка опевания (нотами).
22. Нарисуйте мелодическую линию песни «Купалинка». Как называется местоположение кульминации в ней? (Схема).
23. В каких жанрах можно встретить синкопу? Какова ее выразительность?
24. Приведите примеры сложных размеров. К каким размерам принадлежит размер  $2/2$ ?
25. Какие лады народной музыки вы знаете?
26. В каком ладу написана песня «Жавароначки, прылящце»?
27. Что такое модуляция в музыке?
28. Что такое септаккорд?
29. Что такое «конкретная музыка»? Дайте характеристику.
30. Назовите музыкальный стиль 17 – первой половины 18 вв.
31. Назовите распространенные мелодические рисунки.
32. Что такое романс, баркарола?
33. Что такое музыкальный стиль? Перечислите его уровни.

34. Что такое пентатоника?
35. Какие лады встречаются в старинных народных песнях?
36. Для музыки какого региона свойственно главенство ритмического начала над мелодическим?
37. Какую выразительность имеет ямбический ритмический мотив? Нарисуйте его.
38. Когда существовал модернизм?
39. Как гармония «помогает» строить форму?
40. Что такое метр?
41. Что такое отклонение в музыке?
42. Какие мелодические рисунки придают мелодии наибольшую плавность, вокальность?
43. Чем характеризуется волнообразный мелодический рисунок?
44. Приведите пример народной песни, звучащей в узкообъемном ладу.
45. Что такое венгерская, или цыганская гамма?
46. В какой музыке можно встретить свободный метр?
47. Напишите ритмоформулу мазурки, полонеза.
48. Назовите известные Вам аккорды.
49. Перечислите главные средства выразительности в музыке.
50. Охарактеризуйте стиль эпохи Средневековья (время, композиторы, жанры, содержание).
51. Охарактеризуйте стиль эпохи Барокко (время, композиторы, жанры, содержание).
52. Какой мелодический рисунок имеет активный, «плакатный» характер?
53. Какая мелодическая линия встречается в музыке очень редко и почему?
54. Какие лады стали основными в классико-романтической музыке?
55. В каком ладу написаны запев и припев песни «Качели»?
56. Напишите ритмоформулу танго, польки.
57. Что такое хореический мотив? Какова его выразительность?
58. Какие аккорды применяются в авангардных течениях музыки XX века?
59. Что такое увертюра?
60. Перечислите сложные метры (размеры).
61. Что называется аккордом?
62. Какими качествами обладает вокальная мелодия?
63. Назовите основные мелодические рисунки.
64. Что такое «искусственные лады»? Приведите примеры.
65. В каком ладу звучит песня «Савка и Гришка»?
66. Что такое пунктир? В каких танцах он встречается?
67. Каково строение и выразительность амфибрахического мотива?
68. Что такое гимн?
69. Что такое додекафония?
70. Напишите ритмоформулы и перечислите рисунки танцев (вальс, болеро).
71. Что означает «музыкальная интонация»?

72. Чем отличается выразительность восходящего и нисходящего мелодического рисунка?
73. Для какой музыки характерно использование пентатоники?
74. Что такое тональность? Существует ли музыка без тональности?
75. Что такое метр? Существует ли музыка без метра?
76. Перечислите основные ритмические рисунки.
77. Каково значение гармонии в музыке?
78. Что такое септаккорд? Какие септаккорды вы знаете?
79. Что такое знаменный распев?
80. Что такое *Arg pova* в музыке? Охарактеризуйте.
81. Назовите основные виды мелодических линий.
82. Какова выразительность рисунка опевания?
83. Охарактеризуйте стиль эпохи Романтизма (время, композиторы, жанры, содержание).
84. Назовите первый «искусственный» лад.
85. В чем заключается специфический колорит «восточных ладов»?
86. Назовите виды размеров.
87. Что такое триоль?
88. Какие аккорды имеют ярко диссонирующую окраску?
89. Что такое менуэт?
90. Что такое пуантилизм?
91. Что такое мелодия?
92. Приведите пример безкульминационной мелодической линии ( ).
93. Что такое контрданс, кадрили?
94. Перечислите древнейшие культовые вокальные жанры.
95. В каком размере звучат тарантелла, сальтарелла?
96. Какие ритмические рисунки характерны для танго?
97. Как обозначается двухдольный метр в нотах?
98. Как влияет частота смены гармонии на выразительность музыки?
99. Охарактеризуйте стиль эпохи Классицизма (время, композиторы, жанры, содержание).
100. Перечислите главные средства выразительности в музыке.
101. Что такое чакона?
102. Назовите лад с «грустной» окраской.
103. Что такое «точка золотого сечения»?
104. Назовите все лады, которые вам известны.
105. Что такое ритм?
106. Напишите длительности ритма дробления.
107. В какой музыке встречается переменный метр?
108. Каковы основные черты гармонии XX века?
109. Охарактеризуйте музыкальный стиль эпохи Барокко (время, композиторы, жанры, содержание).
110. Назовите крупный жанр церковной музыки.
111. Что такое жанр в музыке?
112. Назовите основные средства выразительности в музыке.

113. Какой лады использовались в музыке эпохи Средневековья и Возрождения?
114. В каком ладу написана мелодия «Утра» из сюиты Грига «Пер Гюнт»? охарактеризуйте ее мелодический и ритмический рисунки.
115. Напишите ритмоформулы болеро, тарантеллы.
116. Как в нотах обозначается трехдольный метр?
117. Как называется группа аккордов, завершающих музыкальную мысль?
118. Что такое трезвучие?
119. Что означает «додекофония»?
120. Охарактеризуйте жанр «гавот» (время, особенности музыки).
121. Для какого вида мелодической линии характерно положение кульминации в «точке золотого сечения»? Изобразите графически.
122. Существуют ли мелодии без кульминации? Нарисуйте такую мелодическую линию.
123. Какие мелодические и ритмические рисунки характерны для похоронного марша?
124. Что такое синкопа?
125. К какому виду метров отнесем 5/4?
126. Перечислите особые диатонические лады. Как еще они называются?
127. Что такое музыкальный стиль? Охарактеризуйте его уровни.
128. Охарактеризуйте жанр «полька» (время, особенности музыки).
129. Что такое григорианский хорал? Как он возник и где?
130. Перечислите дополнительные средства выразительности в музыке.
131. Перечислите основные мелодические линии.
132. Какова выразительность мелодического рисунка с противодвижением?
133. Назовите лады народной музыки.
134. Для какой выразительной цели применялись «искусственные» лады?
135. Какие ритмические рисунки составляют мелодию «Лявоники»?
136. Напишите ритмоформулы мазурки, краковяка.
137. Что такое тоника? Каким качеством обладает гармония, если в ней много тоники?
138. Что такое септаккорд?
139. Назовите дополнительные средства выразительности.
140. Охарактеризуйте стиль эпохи Возрождения в музыке (время, композиторы, жанры, содержание).
141. Какую выразительность придает мелодии движение по звукам аккорда?
142. Что такое кульминация в мелодии?
143. Что такое лад?
144. Что такое панегирический кант? К каким жанровым группам его можно отнести?
145. Напишите ритмоформулы блеро, польки.
146. Что такое метр?
147. Что такое кластер?
148. Чем характеризуется стиль неофольклоризм?
149. Перечислите главные средства выразительности в музыке.



150. Что такое павана?
151. Что такое ритм?
152. Охарактеризуйте классицизм (время, идеи, композиторы, жанры).
153. Перечислите основные средства выразительности.
154. Назовите жанры вокальной музыки.
155. Назовите первичные жанры.
156. Какие мелодические рисунки Вы знаете?
157. Охарактеризуйте полифонический строгий стиль.
158. Что такое авангардизм?
159. Для каких жанров характерен ритм синкопы?
160. Что такое месса?
161. Перечислите все эпохальные стили.
162. Охарактеризуйте барокко.
163. Что такое музыкальный жанр?
164. Перечислите ритмические рисунки.
165. Назовите жанры церковной музыки.
166. Что такое григорианский хорал?
167. Что такое прикладная музыка?
168. Что характерно для эпических образов в музыке?
169. Что такое метр в музыке?
170. Охарактеризуйте терцовый принцип строения аккордов?
171. Что такое «свободный стиль» в музыке? Когда существовал?
172. Охарактеризуйте экспрессионизм (время, настроения, композиторы).
173. Назовите главные жанры эпохи классицизма.
174. К каким жанровым группам отнесем прелюдию, симфонию?
175. Что такое додекафония?
176. Назовите первичные жанры в музыке.
177. Как называется одновременное сочетание 3-5 звуков?
178. Каковы основные содержательные сферы музыки?
179. Назовите главные средства выразительности.
180. Назовите метры, метрические мотивы в музыке.
181. Какие мелодические и ритмические рисунки характерны для вальса?
182. Охарактеризуйте музыкальный стиль эпохи Возрождения.
183. Что такое импрессионизм?
184. Назовите второстепенные средства выразительности
185. Что такое алеаторика?
186. К каким жанровым группам отнесем концерт? Квартет?
187. Перечислите известные Вам принципы строения аккордов?
188. Какому времени и какой жанровой группе принадлежит мадригал?
189. Что такое гимн? Охарактеризуйте по разным критериям.
190. Приведите примеры эпического содержания в музыке.

### 5.3. Тест по теме «Простые и сложные формы»

1. Масштабно-тематическое строение периода типа 2+2+2+2 называется
    - а. Суммирование
    - б. Дробление с замыканием
    - в. Периодичность
  2. Какие бывают периоды по тематическому соотношению предложений?
- 

3. Форма, состоящая из двух частей, в первой из которых тема излагается в форме периода, а во второй она развивается называется
  - а. Простая двухчастная
  - б. Сложная двухчастная
4. Какие формы относятся к группе простых форм?
  - а. Период
  - б. Вариационная
  - в. Рондо
  - г. Простая двухчастная
  - д. Сложная трехчастная
5. Название какой формы в переводе с французского означают «круг»?
  - а. Вариационной
  - б. Рондо
  - в. Период
6. Какая форма имеет две разновидности – с трио и эпизодом?
  - а. Вариационная
  - б. Простая двухчастная
  - в. Простая трехчастная
  - г. Сложная трехчастная
  - д. Рондо
7. Форма, состоящая из темы и ее видоизмененных повторений это
  - а. Вариационная
  - б. Сложная трехчастная
  - в. Рондо
  - г. Период
8. Как называется третья часть сложной трехчастной формы?

- 
9. Какую форму характеризует следующая схема  $A - A^1 - A - A^2 - A$ ?
    - а. Вариационную
    - б. Венское классическое рондо
    - в. Старинное рондо французских клавесинистов

10. Какое минимальное количество частей может быть рондо. Напишите схему

---

11. На какие две группы разделяются вариации по характеру соотношения между темой и вариациями?

- а. Квадратные и неквадратные
- б. Повторного строения и неповторного строения
- в. Модулирующие и однотональные
- г. Строгие и свободные

12. Неизменяемая тема в форме рондо называется

- а. Рефрен
- б. Эпизод
- в. Реприза
- г. Трио
- д. Запев

13. Вариации *basso ostinato* предполагают наличие неизменной повторяющейся темы в

- а. Верхнем голосе
- б. Среднем голосе
- в. Нижнем голосе

14. Как называются 2 сверхсхемные части форм, которые предваряют и завершают основное музыкальное развитие?

---

15. Как называется средняя часть сложно трехчастной формы, которая характеризуется самостоятельностью в образном и структурном отношении, преобладанием экспозиционного типа изложения над развивающим?

---

16. Соотнесите виды реприз с нужными характеристиками

da capo	Создаёт новый уровень напряжения по сравнению с первой частью
варьированная	Обновляет, привносит новые краски в узнаваемый первоначальный образ, обогащая его
динамизированная	Точное повторение первой части

## 5.4. Тест по темам «Сонатная форма», «Циклические формы»

- Соедините термины с соответствующими им переводами
 

а. Симфония	ряд, последовательность
б. Соната	веселый
в. Балет	созвучие, благозвучие
г. Сюита	открытие, начало
д. Опера	книжечка
е. Либретто	танцюю
ж. Аллегро	звучание
з. Увертюра	труд, изделие
- Какие из перечисленных танцев составляют основу барочной инструментальной сюиты:
 

а. Гальярда	е. Менуэт
б. Жига	ж. Куранта
в. Аллеманда	з. Ригодон
г. Гавот	и. Сицилиана
д. Сарабанда	к. Паспье
- Заполните таблицу-схему сонатной формы, используя термины *вступление*, *экспозиция*, *разработка*, *реприза*, *кода*, *главная партия (гл.п)*, *побочная партия (п.п)*, *связующая партия (св.п)*, *заключительная партия (з.п)*

.....					.....					.....
.....	....	....	...	....	.....					.....
	Т		Д			Т		Т		

- Какие из перечисленных оперных форм являются сольными (обвести), ансамблевыми (подчеркнуть), оркестровыми (поставить галочку)?

- |             |              |
|-------------|--------------|
| а. Дуэт     | ж. Каватина  |
| б. Ария     | з. Квартет   |
| в. Увертюра | и. Ариозо    |
| г. Ариетта  | к. Речитатив |
| д. Антракт  | л. Квинтет   |
| е. Монолог  | м. Хор       |

5. Литературная основа большого вокального (и не только) сочинения, светского или духовного характера, например, оперы, балета, оперетты, оратории, кантаты, мюзикла это \_\_\_\_\_
6. Омузыкаленная речь, наиболее гибкая форма сольного пения в опере, отличающаяся большим ритмическим разнообразием и свободой построения это \_\_\_\_\_
7. Оркестровая пьеса, исполняемая перед началом оперы или балета, обычно основанная на темах произведения, которому она предшествует, и сжато воплощающая его главную идею это \_\_\_\_\_
8. Бельканто это
- жанр музыкально-драматического искусства, в котором содержание воплощается средствами музыкальной драматургии, главным образом посредством вокальной музыки
  - техника виртуозного пения, которая характеризуется плавностью перехода от звука к звуку, непринуждённым звукоизвлечением, красивой и насыщенной окраской звука
  - разновидность оперной арии, отличающаяся более свободным построением, лирической напевностью, отсутствием темповых контрастов
9. Заполните таблицу-схему сонатно-симфонического цикла, используя термины
- 1 строка: Финал    Менуэт, Скерцо    Andante, Adagio    Сонатное Allegro
  - 2 строка: *Действие, драма*                      *Моторно-пластическая сфера*  
*Синтезирование, Эпос*  
*Лирика*
  - 3 строка: homo ludens – человек играющий; homo communis – человек в обществе;  
homo meditationes (sapiens) – человек философствующий; homo agens – человек действующий

1 часть	2 часть	3 часть	4 часть

10. Сделать целостный анализ предлагаемого музыкального произведения по следующему плану:

- а. образно-содержательные особенности
- б. характеристика жанра, стилевых особенностей (охарактеризовать эпохальный и композиторский стиль)
- в. выявить специфику мелодии, метра, ритмических рисунков и ритмоформул, лада, приемов гармонического развития, темпа, фактуры, динамики, штрихов, инструментовки и т.д.;
- г. форма произведения (в виде формы-схемы с определением структуры каждой части).

## 6. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

### 6.1. Список литературы

#### *Основная*

1. Алексеев, Б. Элементарная теория музыки / Б. Алексеев, А. Мясоедов. – М.: Музыка, 1986. – 240 с.
2. Заднепровская, Г.В. Анализ музыкальных произведений: учеб. пособие / Г.В. Заднепровская. – М.: Владос, 2003. – 271 с.
3. Коленько, Р.Г. Анализ музыкальных форм: учеб.-метод. пособие / Р.Г. Коленько. – Минск : БГУКИ, 2013. – 147 с.
4. Красинская, Л. Элементарная теория музыки / Л. Красинская, В.Уткин. – М.: Музыка, 1991. – 334 с.
5. Панова, Н. Конспекты по элементарной теории музыки / Н. Панова. – М.: Престо, 2001. – 104 с.
6. Ройтерштейн, М. Основы музыкального анализа: учеб. пособие / М.Ройтерштейн. – М.: Владос, 2001. – 112 с.
7. Ручьевская, Е.А. Классическая музыкальная форма: учеб. пособие / Е.А. Ручьевская. – СПб.: Композитор. 1998. – 265 с.
8. Способин, И.В. Музыкальная форма: учеб. пособие / И.В. Способин. – М.: Музыка, 1984. – 400 с.
9. Старавыбарная І. Тэорыя музыкі / І. Старавыбарная. – Мн.: Лімарыус, 1996. – 192 с.
10. Ходинская, Н.Н. Анализ музыкальных форм: учеб. пособие / Н.Н. Ходинская, Р.Г. Коленько. – Мн.: Бел. гос. ун-т культуры и искусств, 2009. – 149 с.
11. Холопова, В.Н. Теория музыки. Мелодика. Ритмика. Фактура. Тематизм / В.Н. Холопова. – СПб.: Лань, 2002. – 367 с.
12. Щербакова, Н.И. Основы теории музыки: учеб. пособие / Н.И. Щербакова. – Мн.: БГПУ, 1996. – 204 с.

*Дополнительная*

1. Арановский, М.Г. Синтаксическая структура мелодии / М.Г. Арановский. – М.:Музыка, 1991. – 317 с.
2. Асафьев, Б. О балете / Б. Асафьев. – Ленинград: Музыка, 1974. – 296 с.
3. Астахова, О.А. К вопросу о хореографической теме в классическом балете / О.А. Астахова // Музыка и хореография современного балета: сб. ст. – М.: Музыка, 1982. – Вып. 4. – С. 72 – 87.
4. Бобровский, В.П. Функциональные основы музыкальной формы / В.П. Бобровский. - М.: Музыка, 1978. – 332 с.
5. Бонфельд, М. Анализ музыкальных произведений. Структуры тональной музыки: в 2 ч. / М. Бонфельд. – М.: Владос, 2003. – Ч. 1. – 251 с.; Ч. 2. – 208 с.
6. Ванслов, В.В. Балет в ряду других искусств / В.В. Ванслов / Музыка и хореография современного балета: сб. ст. – М.: Музыка, 1977. – Вып. 2. – С. 5 – 32.
7. Вахромеева, Т. Справочник по музыкальной грамоте и сольфеджио / Т. Вахромеева. – М.: Музыка, 2001. – 88 с.
8. Виноградов, Г. Занимательная теория музыки / Г. Виноградов, Е. Красовская. – М.: Сов. Композитор, 1991. – 192 с.
9. Горюхина, Н.А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы / Н.А. Горюхина. – Киев: Музична Україна, 1985. – 112 с.
10. Григорьева, Г.В. Музыкальные формы XX века: учеб. пособие / Г.В. Григорьева. – М.:Владос, 2004. – 174 с.
11. Кюрегян, Т.С. Форма в музыке XVII – XX веков: учеб. пособие / Т.С. Кюрегян. – М.: Композитор, 2003. – 312 с.
12. Лензон, В.М. Музыкальный анализ в профессиональной подготовке режиссера: учеб. пособие / В.М. Лензон. – М.: Гос.ин-т искусствознания М- ва культуры РФ, 1995. – 164 с.



13. Линькова, Л.А. О драматургии балета / Л.А.Линькова // Музыка и хореография современного балета: сб. ст. - Л.: Музыка, 1979. - Вып. 3. - С. 54 – 71.
14. Лобанова, М.Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М.Н. Лобанова. – М.: Сов. композитор, 1990. – 221 с.
15. Мазель, Л.А. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие / Л.А. Мазель – М.:Музыка, 1986. – 527 с.
16. Назайкинский, Е.В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие / Е.Назайкинский. – М.: Владос, 2003. – 248 с.
17. Простые и сложные формы: учеб.-метод. указания / сост. Р.Г. Коленько. – Мн.: Минск. ин-т культуры, 1984. – 25 с.
18. Сонатная форма: учеб.-метод. указания / сост. Р.Г. Коленько. – Мн.: Минск. ин-т культуры, 1986. – 18 с.
19. Способин, И. Элементарная теория музыки / И. Способин. – М.: Музгиз, 1961. – 204 с.
20. Тюлин, Ю.Н. Музыкальная форма / Ю.Н. Тюлин. – М.: Музыка, 1974. – 359 с.
21. Хвостенко, В. Сборник задач и упражнений по элементарной теории музыки / В.Хвостенко. – М.: Музыка, 1973. – 284 с.
22. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие / В.Н. Холопова. – СПб.: Лань, 2000. – 319 с.
23. Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие / В.Н. Холопова. – СПб.: Лань, 2001. – 496 с.
24. Цуккерман, В.А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы: учебник / В.А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1983. – 212 с.
25. Цуккерман, В.А. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы: учебник / В.А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1980. – 296 с.

26. Цуккерман, В.А. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии: учебник: в 2 ч. / В.А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1988, 1990. – Ч. 1. – 175 с.; Ч. 2. – 128 с.
27. Цуккерман, В.А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма: учебник / В.А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1974. – 243 с.
28. Элементарная теория музыки. Учебная программа по учебной дисциплине для специальности 1-17 02 01 Хореографическое искусство (по направлениям). Составитель: Е.Э. Миланич. – Минск: БГУКИ, 2015. – 19 с.
29. Элементы музыки и средства музыкальной выразительности: учеб.-метод. указания / сост. И.В. Ухова. – Мн.: Минск. ин-т культуры, 1985. – Вып. 1. – 25 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## 6.2. Музыкальный материал для анализа

1. Абрамович А. Фортепианные пьесы.
2. Бах И. С. Нотная тетрадь Анны Магдалины Бах. Сюиты для клавира.
3. Бетховен Л. Сонаты для фортепиано. Симфонии. Вариации, рондо и другие пьесы для фортепиано. «Эгмонт».
4. Бизе Ж. Сюита из музыки к драме «Арлезианка». «Кармен» (фрагменты).
5. Бородин А. Маленькая сюита. «Князь Игорь» (фрагменты). Романсы.
6. Брамс И. Венгерские танцы. Фортепианные пьесы.
7. Вебер Я. Приглашение к танцу.
8. Верди Д. «Аида», «Риголетто», «Травиата», «Бал-маскарад» (фрагменты).
9. Гайдн Й. Сонаты для фортепиано. Симфонии.
10. Гершвин Д. Рапсодия в стиле «блюз».
11. Глазунов А. «Раймонда». Концертные вальсы.
12. Глебов Е. «Маленький принц» (фрагменты).
13. Глинка М. «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила» (фрагменты).  
Вальс-фантазия. Камаринская. Романсы.
14. Глиэр Р. «Красный мак» (фрагменты).
15. Грибоедов А. Вальсы.
16. Григ Э. «Пер Гюнт». Фортепианные пьесы.
17. Даргомыжский А. «Русалка», «Каменный гость» (фрагменты).  
Фортепианные пьесы.
18. Дворжак А. Славянские танцы.
19. Джоппин С. Рэгтаймы.
20. Дебюсси К. «Послеполуденный отдых фавна». Фортепианные пьесы.
21. Ельский А. Фортепианные пьесы.
22. Кабалевский Д. Пьесы для фортепиано.
23. Лист Ф. Венгерские рапсодии. Пьесы для фортепиано.

24. Мендельсон Ф. Увертюры. Пьесы для фортепиано.
25. Милодовский Ф. Фортепианные пьесы.
26. Моцарт В.А. «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Волшебная флейта» (фрагменты). Сонаты для фортепиано. Симфонии. «Маленькая ночная серенада».
27. Мусоргский М. «Картинки с выставки». «Песни и пляски смерти».
28. Огинский М.К. Фортепианные пьесы.
29. Орда Н. Фортепианные пьесы.
30. Орф К. «Кармина Бурана» (фрагменты).
31. Прокофьев С. «Ромео и Джульетта», «Золушка», «Война и мир», «Любовь к трем апельсинам» (фрагменты). Симфонии (фрагменты). «Детская музыка». «Мимолетности».
32. Равель М. «Болеро». Пьесы для фортепиано. «Дафнис и Хлоя», «Матушка-гусыня» (фрагменты). Хореографическая поэма «Вальс».
33. Рахманинов С. Рапсодия на тему Паганини. Фортепианные пьесы.
34. Римский-Корсаков Н. «Садко», «Сказка о царе Салтане», «Снегурочка» (фрагменты). «Шехеразада».
35. Свиридов Г. Музыкальные иллюстрации к повести А.С. Пушкина «Метель».
36. Сен-Санс К. «Карнавал животных»
37. Сибелиус Я. Грустный вальс.
38. Скрябин А. Фортепианные пьесы.
39. Стравинский И. «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная» (фрагменты).
40. Хачатурян А. «Гаянэ», «Спартак». Музыка к драме М.Ю. Лермонтова «Маскарад».
41. Хиндемит П. Сюита «1922».
42. Хренников Т. «Любовью за любовь» (фрагменты).
43. Чайковский П. «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик». Итальянское каприччио. Вальс-скерцо. «Евгений

- Онегин», «Пиковая дама» (фрагменты). «Ромео и Джульетта».  
Симфонии. Фортепианные пьесы.
44. Шнитке А. «Пассакалья». Сюита в старинном стиле.
45. Шопен Ф. Вальсы. Мазурки. Ноктюрны. Полонезы. Прелюдии.
46. Шостакович Д. «Светлый ручей» (фрагменты). «Танцы кукол».  
Симфонии (фрагменты). Фортепианные пьесы.
47. Штраус И. Вальсы.
48. Шуберт Ф. «Неоконченная симфония». Песни. Фортепианные пьесы.
49. Шуман Р. «Карнавал». Фантастические пьесы.
50. Щедрин Р. «Конек-горбунок», «Анна Каренина» (фрагменты).  
«Кармен-сюита».

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

### 6.3. СХЕМЫ ФОРМ

#### ПРОСТЫЕ ФОРМЫ

период	простая 2-хчастная форма		простая 3-хчастная форма		
а	а	в	а	в	а
изложение темы	изложение темы	развитие темы	изложение темы	развитие темы	повторение темы
период	период	период	период	–	период
8 тактов	8 тактов	8 тактов	8 тактов	8 тактов	8 тактов
I часть	I часть запев	II часть припев	I часть	II часть середина	III часть реприза
одночастная форма	двухчастная форма (в вокальной музыке – куплетная)		трехчастная форма		

#### СЛОЖНЫЕ ФОРМЫ

##### Сложная 3-хчастная форма

А	В	С
изложение 1-й темы	изложение 2-й темы	повторение 1-й темы
а      b	с      d	а      b
простая 2-хчастная форма	простая 2-хчастная форма	простая 2-хчастная форма
а   b   a	с   d   с	а   b   a
простая 3-хчастная форма	простая 3-хчастная форма	простая 3-хчастная форма
I часть сложной формы	II – средняя – часть сложной формы	III часть – реприза сложной формы

## Рондо

А	В	А	С	А
изложение 1-й темы	изложение 2-й темы	изложение 1-й темы	изложение 3-й темы	изложение 1-й темы
а б простая 2-хч. форма а б а простая 3-хч. форма	любая из простых форм или построение развивающего типа	а б простая 2-хч. форма а б а простая 3-хч. форма	любая из простых форм или построение развивающего типа	а б простая 2-хч. форма а б а простая 3-хч. форма
рефрен	первый эпизод	рефрен	второй эпизод	рефрен
I часть	II часть	III часть	IV часть	V часть
трехтемное пятичастное классическое рондо				

## Вариации (строгие)

А	А 1	А 2	А3 и т.д.
изложение темы	первое развитие темы	второе развитие темы	третье развитие темы
а в	а в	а в	а в
простая 2-хч. форма	простая 2-хч. форма	простая 2-хч. форма	простая 2-хч. форма
а в а	а в а	а в а	а в а
простая 3-хч. форма	простая 3-хч. форма	простая 3-хч. форма	простая 3-хч. форма
I часть – тема вариаций	первая вариация	вторая вариация	третья вариация

## Циклические формы

в инструментальной музыке	в хоровой, вокально-симфонической музыке
1. Сюита	1. Вокальный цикл
2. Сонатно-симфонический цикл	2. Кантатно-ораториальные формы

## **ПРИЛОЖЕНИЕ А**

### **МУЛЬТИМЕДИЙНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ**

**Документальный фильм «Как устроена музыка»  
(How Music Works), 2006, Великобритания  
Реж. Д.Джефкок, Ф.Хэнли**

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ