

# **Анализ Музыкальных Произведений**

методическое пособие  
(рабочий вариант)

2012

## Литература

- [1] Бонфельд М. *Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки*. М.: ВЛАДОС, 2003.
- [2] Гусакова В. *Музыкальный метр и синтаксис в связи с временной организацией текста*. 1992.
- [3] Заднепровская Г. *Анализ музыкальных произведений*. М.: ВЛАДОС, 2003.
- [4] Мазель Л. *Строение музыкальных произведений*. М.: Музыка, 1986.
- [5] Ручьевская Е. и др. *Анализ вокальных произведений*. Л.: Музыка, 1988.
- [6] Способин И. *Музыкальная форма*. М.: Музыка, 1984.
- [7] Тюлин Ю. и др. *Музыкальная форма*. М.: Музыка, 1974.
- [8] Холопова В. *Формы музыкальных произведений*. СПб.: Лань, 2001.
- [9] Бонфельд М. *Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки*. М.: ВЛАДОС, 2003.
- [10] Гусакова В. *Музыкальный метр и синтаксис в связи с временной организацией текста*. 1992.
- [11] Заднепровская Г. *Анализ музыкальных произведений*. М.: ВЛАДОС, 2003.
- [12] Мазель Л. *Строение музыкальных произведений*. М.: Музыка, 1986.
- [13] Ручьевская Е. и др. *Анализ вокальных произведений*. Л.: Музыка, 1988.
- [14] Способин И. *Музыкальная форма*. М.: Музыка, 1984.
- [15] Тюлин Ю. и др. *Музыкальная форма*. М.: Музыка, 1974.
- [16] Холопова В. *Формы музыкальных произведений*. СПб.: Лань, 2001.
- [17] Мельник А. *Анализ музыкальных произведений*.  
<http://valeriivolko.narod.ru>

## Список сокращений

- ПХ1 – *Песни христиан, 1 том*. Христианин, 2002.  
ПХ2 – *Песни христиан, 2 том*. Христианин, 1995.  
ПХ3 – *Песни христиан, 3 том*. Христианин, 1978.  
ХП1 – *Хоровые произведения, 1 выпуск*. Христианин, 1995.  
ХП2 – *Хоровые произведения, 2 выпуск*. Христианин, 1995.  
ХП3 – *Хоровые произведения, 3 выпуск*. Христианин, 1995.  
ХП4 – *Хоровые произведения, 4 выпуск*. Христианин, 1997.  
ЮИ – *Юность Иисусу*. Христианин, 2001.  
ВПиГ4 – *Воспрянь, псалтирь и гусли, 4 выпуск*. Христианин, 2007.

## Оглавление

|  |    |
|--|----|
| 1. Основные понятия.....   | 3  |
| 2. Период.....   | 9  |
| 3. Одночастная форма.....  | 13 |
| 4. Простая двухчастная форма.....  | 13 |
| 5. Простая трехчастная форма.....  | 16 |
| 6. Сложная трехчастная форма.....  | 19 |
| 7. Сложная двухчастная форма.....  | 20 |
| 8. Взаимодействие литературного текста и музыки<br>в вокальных формах..... | 22 |
| 9. Куплетная форма.....  | 28 |
| 10. Варьированная строфа.....  | 29 |
| 11. Сквозная форма.....  | 30 |
| 12. Приложение.....  | 31 |

## 1. Основные понятия

### 1.1 Определение музыкальной формы.

Предметом изучения в курсе анализа являются формы музыкальных произведений.

Под **музыкальной формой** (в широком смысле слова) понимается целостная, организованная система музыкальных средств, примененная для воплощения содержания произведения.

Под **музыкальной формой** (в узком смысле слова) понимается строение (структура) музыкального произведения.

Форма каждого музыкального произведения индивидуальна. Однако наличие общих признаков в строении произведений позволяет выделить типы форм или общие композиционные схемы.

Протекая во времени, музыкальная форма является процессом. Этот процесс, который представляет по сравнению со структурой внутреннюю сторону музыкальной формы, называют *формообразованием*.

### 1.2 Смысловые элементы музыкальной речи.

**Темой** называется индивидуализированный музыкальный материал, выражающий основную музыкальную мысль произведения (или его части). Основным свойством темы является ее *узнаваемость* даже в отрыве от контекста.

В процессе становления формы тема развивается, проходя разные стадии. В зависимости от типа формы произведение может строиться на одной, двух или нескольких темах.

**Мотив** – это наименьшая часть темы, способная напоминать о ней, существуя отдельно от темы. Наряду с мотивами в теме можно обнаружить элементы, не обладающие свойством напоминания темы, но структурно сопоставимые с мотивом. Это так называемые *немотивные образования*.

Тема и мотив являются смысловыми элементами музыкальной речи.

### 1.3 Структурные элементы музыкальной речи.

Музыкальная форма складывается из частей, которые могут быть отделены друг от друга или связаны между собой.

Момент раздела между частями произведения называется **цезурой**. К признакам цезур относятся:

- 1) повторность мелодико-ритмических фигур;
- 2) паузы;
- 3) ритмические остановки;
- 4) кадансы;
- 5) фермата (не всегда);
- 6) знаки ' и V;
- 7) смены тональности, тембра, регистра, динамического оттенка и т.п.

Цезура обычно яснее всего выражена в главном голосе. Сопровождение может не заключать в себе перерывов в момент цезуры в главном голосе.

Часть произведения, отделенная цезурами называется *построением*. Построение может окончиться в любом голосе только аккордовым звуком. Считать его окончившимся на задержании, проходящем, вспомогательном звуке или предъеме – нельзя.

*Мотив*, являясь мельчайшим смысловым элементом музыкальной речи, оказывается и наименьшей структурной единицей. Границами мотива будут те, в рамках которых он сохранит характеризующую его способность напоминать о теме вне контекста. Типичный мотив содержит один метрический акцент. Мотив может состоять из более мелких структурных единиц, называемых *субмотивами*.

*Фраза* является более развернутым построением, чем мотив. Она обычно содержит две метрически сильные доли. Однако и во фразе преобладающее значение имеет один главный акцент. Фраза может быть неделимой или представлять собой объединение двух, трех или четырех мотивов, когда конец одного мотива оказывается одновременно началом другого, и между ними нет цезуры. В вокальной музыке фраза часто выступает наименьшей структурной единицей вместо мотива.

жение кульминаций является важным фактором формообразования.

### 12.2 Классификация кадансов

Классификация кадансов в курсе анализа несколько отличается от принятой в гармонии. Здесь особая роль принадлежит последнему аккорду каданса, в зависимости от которого образуются три группы кадансов: *полные, неполные и прерванные*.

**Полными** называются кадансы, завершающиеся аккордами тонической функции. Они могут быть *совершенными* и *несовершенными*.

Каданс считают полным совершенным, если его последний тонический аккорд дан:

- 1) в мелодическом положении основного тона;
- 2) на сильной (или относительно сильной) доле такта;
- 3) в основном виде;
- 4) после аккорда D или S на основном функциональном басу.

Невыполнение любого из этих условий делает полный каданс несовершенным.

**Неполными** называются кадансы, последними аккордами которых оказываются аккорды нетонической функции, т.е. доминантовой (неполный автентический каданс) или субдоминантовой (неполный плагальный каданс).

**Прерванными** называются кадансы, в которых в качестве последнего аккорда *вместо ожидаемой тоники* появляется любой другой аккорд – чаще им оказывается трезвучие VI ступени.

По местоположению в форме кадансы делятся на:

*заключительные* – в конце построения;

*серединные* – в середине построения (в частности, в конце первого предложения периода);

*дополнительные* – следующие после заключительного каданса;

*вторгающиеся* – когда конец одного и начало другого построения совпадают во времени.

ной ограниченностью диапазона человеческого голоса встречается преимущественно в инструментальной музыке. Напротив, многократное повторение одного звука более приемлемо в вокальной музыке, где мелодическую «неподвижность» отчасти компенсирует «движение» словесного текста. Можно также говорить о таких разновидностях мелодического движения, как *ступенчатом* (прямолинейном с краткими задержками на отдельных звуках), *уступчатом* (прямолинейное с некоторыми «отступлениями» от достигнутой высоты) и т.д.

Точка наивысшего напряжения мелодии называется **кульминацией**. Движение к кульминации связано с подъемом мелодической линии, но кульминация все же не всегда бывает представлена самым высоким звуком мелодии: многое зависит от метроритмической значимости звука, его ладового значения и других условий.

Некоторые произведения начинаются самым высоким звуком – это так называемая *вершина-источник*. Иногда мелодии завершаются самым высоким звуком – в этом случае он есть *вершина-результат*. Оба случая не представляют собой кульминации в полном смысле слова, хотя вершина-результат приближается к ней (как бы кульминация без последующего спада). Наконец, есть такие мелодии, где самый высокий звук достигается неоднократно и потому не воспринимается как вершинный.

Если развитая мелодия имеет одну ясно выраженную кульминацию, то эта кульминация обычно находится близко от начала последней трети или четверти всей мелодии (подъем требует большего времени, чем спад). Наряду с общей главной кульминацией мелодия может содержать и ряд частных, местных кульминаций. В некоторых формах главная мелодическая кульминация отсутствует, а имеются лишь частные кульминации в обособленных разделах формы.

Соотношение подъемов и спадов мелодической линии в плане их продолжительностей существенно в композиционном соподчинении частей формы. При этом целесообразное располо-

К основным структурным элементам музыкальной речи относятся также *предложение* и *период*.

#### 1.4 Масштабно-тематические структуры

**Масштабно-тематические структуры** – это масштабные соотношения тематических частей построения, выраженные в тактах. Существует четыре основных вида масштабнотематических структур:

1) *периодичность* – точная или видоизмененная повторность мотива, фразы, построения:  $a + a + a + a (1 + 1 + 1 + 1)$ ,  $ab + ab (2 + 2)$ .

«Чудная милость Божья» ПХ2, № 29.

Частный случай периодичности – пара периодичностей, которая основана на парном повторе построений:  $a + a + b + b (1 + 1 + 1 + 1)$ .

«Друг, в день покоя» ПХ2, № 241.

2) *суммирование* образуется, когда за двумя сходными мотивами или фразами следует построение, приблизительно равное по длительности их сумме, но не делящееся на два сходных оборота и отличающееся большей слитностью:  $a + a + ab$ ,  $a + a + ba$ ,  $a + a + bc (1 + 1 + 2)$ .

«Бог для нас защита» ПХ2, № 34.

3) *дробление* возникает, если за цельной и слитной фразой следуют короткие мотивы, взятые из нее или новые:  $ab + a + a$ ,  $ab + b + b$ ,  $ab + c + c (2 + 1 + 1)$ .

«Идёт к тебе Странник» ПХ2, № 141.

4) *дробление с замыканием* образуется из последовательности описанных выше структур – периодичности, дробления и суммирования:  $ab + ab + a + a + ab$ ,  $ab + ab + b + b + ab$ ,  $ab + ab + c + c + cb (2 + 2 + 1 + 1 + 2)$ .

«Хвалите Творца!» ПХ2, № 10 (1-8 такты); «О Господь, мой Спаситель» ПХ2, № 49.

### 1.5 Типы музыкального материала.

По степени яркости музыкальный материал подразделяют на два типа: *рельеф* и *фон*.

**Рельефом** называется материал с ясно выраженными индивидуальными чертами, обращающий на себя внимание и сравнительно легко запоминающийся. Рельефный материал часто характеризуется выразительной мелодией.

**Фоном** является материал, лишенный черт индивидуальности, не останавливающий на себе внимания. Часто в качестве фона используют так называемые *общие формы движения*: гаммообразные и арпеджированные пассажи, однотипные фигурации, лишенные ритмической и мелодической индивидуальности, мерные повторения одних и тех же аккордов и т.п.

Фон и рельеф могут соотноситься: *вертикально* – в одновременности (например, мелодия – рельеф – в верхнем голосе, аккомпанемент – фон – в нижних голосах), и *горизонтально* – в чередовании.

В конкретном музыкальном произведении определение типа материала иногда оказывается очень относительным, поскольку в горизонтальном соотношении один и тот же материал может восприниматься рельефным (по отношению к предыдущему) и одновременно фоновым (по отношению к последующему).

Для анализа: Определить фон и рельеф по горизонтали и по вертикали – ПХ2, №№ 20, 38, 89, 113.

### 1.6 Функции частей музыкальной формы. Типы изложения.

Каждая часть выполняет определенную функцию в форме. Основных функций – шесть:

- 1) вступительная (вступление к основной форме или какой-либо ее части);
- 2) экспозиционная (изложение, т.е. первоначальное проведение темы);
- 3) связующая (связка между какими-либо основными частями формы);

Контрастная форма текуча и многоэлементна по своему тематизму, поскольку музыка в этой разновидности сквозной формы наиболее детально следует за текстом («О Боже мой, благодарю», ПХ3, № 22).

Неконтрастная форма, основанная на принципе непрерывного развертывания, обладает наибольшей степенью слитности, единства фактуры и мелодического развития. Она часто встречается в небольших по масштабам произведениях на стихотворения, не имеющие сюжетного развития и не требующие коренной смены музыкальных образов. Форма может члениться на разделы, связанные, однако, фактурной, темповой, мелодико-тематической однородностью («Отче наш», ПХ2, № 39).

## 12 Приложение

### 12.1 Анализ мелодии.

Наиболее специфической стороной мелодии являются музыкально-высотные соотношения, изменения высоты звуков. Они образуют *мелодическую линию*, которая позволяет говорить о *типах* и *видах* мелодического движения.

Типов мелодического движения два: *поступенное*, воспринимаемое как плавное, и *скачкообразное*, прерывистое. Скачок и плавное движение естественно дополняют друг друга. После плавного движения в одну сторону типичен скачок в противоположном направлении и, наоборот, скачок «заполняется» плавным движением в обратную сторону. Иногда скачок может быть уравновешен примыкающим к нему скачком в другую сторону.

Видов мелодического движения бесконечно много. Наиболее распространено *волнообразное* движение мелодии, состоящее из чередования восходящих и нисходящих движений, уравновешивающих друг друга. Волнообразное движение, осуществляемое в небольшом диапазоне без заметных отступлений от единого уровня напряжения, можно называть *одноплановым*.

Движение, сравнительно долго продолжающееся в одном направлении, называется *прямолинейным*. В связи со значитель-

В анализе куплетно-вариантной формы очень важно проследить, как музыка в разных строфах отражает развитие текста.

Оба принципа (вариационный и вариантный) могут объединяться в композиции одного произведения.

## 11 Сквозная форма

### 11.1 Общая характеристика.

**Сквозной** называется форма вокальной музыки, основанная на непрерывном обновлении музыкального материала или его сквозном развитии в соответствии с развитием текста.

Сквозная форма типична для произведений, литературный текст которых содержит много разнохарактерных эпизодов или частую смену настроений.

Различают *сквозную строфическую* и *сквозную нестрофическую* формы.

### 11.2 Сквозная строфическая форма.

В этой форме строфическое членение поэтического текста совпадает с разделами музыкальной формы. Каждая строфа (или полустрофа) текста сопровождается новым музыкальным материалом («Честь Тебе, Спаситель», ПХ2, № 21).

Сквозная строфическая форма отличается слабо детализированным подходом к тексту, поскольку в пределах раздела музыка сохраняет единый образ, обобщающий характер строфы в целом.

Основой сквозной строфической формы является *контрастное сопоставление* крупных структурно оформленных эпизодов.

### 11.3 Сквозная нестрофическая форма.

Этот тип сквозной формы представляет собой чередование кратких, разомкнутых музыкальных построений, не образующих законченных форм. Эта форма имеет две разновидности: *контрастную* и *неконтрастную*.

- 4) *серединная* (построение, расположенное между двумя другими, чаще сходными по содержанию частями, развивающее предшествующий материал; важным частным случаем середины является *разработка*);
- 5) *репризная* (повторное проведение темы после нового раздела);
- 6) *заключительная* (заключительное построение к основной форме или ее части, следующее после окончания основной формы или ее части; в первом случае, если построение достаточно значительно, оно называется *кодой*, во втором – только *дополнением*).

Перечисленным функциям частей соответствуют определенные типы изложения музыкального материала. Основных типов изложения – три:

- 1) *экспозиционный*;
- 2) *серединный*;
- 3) *заключительный*.

**Экспозиционный** тип изложения характеризуют устойчивость структуры и гармонии. В структуре преобладают замкнутые кадансами квадратные (четырёх- или восьмитактовые) построения, или, по крайней мере, двутактовые построения. Реже встречается последование неквадратных структур (3 + 3, 5 + 5 и т.п.). Для гармонии характерны доминирующее положение основной тональности и тоники, гармоническая устойчивость. Этот тип изложения соответствует первоначальному проведению темы, а также ее репризному повторению.

**Серединный** тип изложения определяется неустойчивостью структуры и гармонии. В структуре преобладают дробные, разномасштабные построения, не завершённые устойчивыми каденциями. Для гармонии характерно избегание тоники, введение неустойчивых гармонических функций, отклонений, новых тональностей. Этот тип изложения соответствует серединным (развивающим) или связующим участкам формы.

**Заключительный** тип изложения характеризуется подчеркнутой устойчивостью и остановкой развития. В структуре

преобладают повторения мотивов, ряд дополнений после ясно закончившейся основной части. Для гармонии характерна остановка движения, выраженная более редкими гармоническими сменами, введением органного пункта на тонике, плагальных отклонений, повторение устойчивых гармонических оборотов. Этот тип изложения соответствует коде или дополнению.

Что касается вступлений, то в них применяются самые различные типы изложения.

Иногда в конце срединных, связующих, а также вступительных частей дается особое построение, непосредственно подготавливающее вступление новой (или возвращение прежней) темы. В таком построении, называемом *предыктом*, господствует доминантовая гармония (часто и доминантовый органнй пункт) той тональности, в которой начнется подготавливаемая тема.

*Для анализа:* определить функции и типы музыкального материала – ПХ2, №№ 105, 112, 124.

### 1.7 Принципы формообразования.

Большое значение в формообразовании имеют следующие принципы:

- 1) *повторность* – буквальное повторение с тем же каденционным окончанием;
- 2) *варьирование* – измененное повторение;
- 3) *разработка* – проведение частей темы, ранее изложенной полностью, или существенное изменение гармонической основы;
- 4) *сопоставление* различных (в том числе контрастирующих) музыкальных мыслей;
- 5) *свободное развертывание* – развитие, лишенное ясно выраженной ритмической повторности в сколько-нибудь крупных масштабах, контрастных сопоставлений, приемов разработки, но сохраняющее родство смежных моментов и общее единство;
- 6) *репризность* – точное или видоизмененное повторение начального построения после нового.

## 10 Варьированная строфа

### 10.1 Общая характеристика.

**Варьированной строфой** называется такая форма, в которой, при сохранении деления на строфы, каждая из них или какие-либо отдельные могут быть не точным повторением первой, а ее вариантным преобразованием.

Различаются две разновидности формы варьированной строфы – *куплетно-вариационная* и *куплетно-вариантная*.

### 10.2 Куплетно-вариационная форма.

В этой форме вокальная мелодия остается в каждой строфе без изменений, а сопровождение изменяется и представляет собой вариации, в которых изменения согласованы с развитием текста («Стою под крестом Твоим», ХПЗ).

В хоровых сочинениях мелодия может передаваться от одной группы голосов к другой, меняя тембровую окраску, а иногда и тональность. Наряду с фактурными и тонально-гармоническими изменениями большое значение приобретает полифоническое варьирование в партии хора.

### 10.3 Куплетно-вариантная форма.

Отличие от куплетно-вариационной, куплетно-вариантная форма, напротив, подразумевает существенные преобразования не только фактуры и характера сопровождения, но и самой мелодии («Говори, Господь», ХПЗ). Варьирование может охватывать как весь куплет в целом, так и отдельные его части, чаще всего среднюю или последнюю («Стучася, у двери твоей Я стою», ПХ2, №160).

Одним из распространенных способов варьирования куплета является изменение его ладовой и тональной окраски. Тональное варьирование куплета включает в себя и простую транспозицию куплета в другую тональность («Ему имя – Чудный», ВПиГ 4), и более сложное преобразование его тонального плана, логики модуляционного развития.



нящегося от строфы к строфе, как это происходит в тексте запева.

## 9.2 Строеение куплета.

Строеение куплета бывает различным. Часто он представляет собой период или простую двухчастную форму. Куплет может также состоять из ряда фраз, не образующих периода.

Куплетная форма с припевом обычно состоит из двух периодов. Нередко запев имеет форму периода, а припев либо представляет собой повторение окончания запева («Приклонись ко мне», ПХ2, № 47), либо состоит из нескольких фраз и выступает в роли дополнения («Спаситель о мне недостойном печется», ПХ1, № 432а). Наконец, если запев или припев написаны в простых формах, то куплет представляет собой сложную форму («О, Слово дорогое!», ПХ1, № 659).

## 9.3 Соотношение музыкального материала запева и припева.

Между музыкальным материалом запева и припева в куплетной форме может наблюдаться как тематическое единство («Он жив!», ПХ1, № 718), так и контраст. Контраст достигается разными средствами:

- 1) контраст *темпа* – медленный запев, быстрый припев или наоборот;
- 2) контраст *лада* – минорный запев, мажорный припев или наоборот;
- 3) контраст *ритма* и *метра* – изменение их в припеве.

Часто все эти средства объединяются («Казнили Христа», ЮИ, № 56).

Контраст может быть достигнут с помощью одного лишь *противопоставления солиста и хора*.

## 2 Период

### 2.1 Нормативный экспозиционный период.

**Периодом** называется наименьшая форма изложения относительно законченной музыкальной мысли в гомофонной музыке.

В наиболее типичном случае период состоит из двух построений (4-, 8-, 16-тактных), первое из которых заканчивается неполным (или полным несовершенным) кадансом, а второе – полным совершенным кадансом (в начальной или иной тональности). Между этими кадансами образуется функциональное тяготение на расстоянии: гармония срединного неполного каданса разрешается в гармонию заключительного полного каданса («Библия много света нам открыла», ПХ1, № 347, 1-8 тт.; «Ангельское пенье», ПХ2, № 85, 1-8 тт.; «В пещере мрачной», ПХ2, № 120, 3-18 тт.).

Заканчивающиеся каденциями наибольшие части периода называются **предложениями**. Первое предложение обычно называют *начальным*, второе – *ответным*. Каждое предложение, в свою очередь, может состоять из двух фраз, а фраза – из двух мотивов.

Период описанного выше типа называют **нормативным экспозиционным**.

Изложение темы не всегда содержит период, и лишь в начале произведения гомофонно-гармонического склада (после возможного вступления) непременно имеется период. Изредка период встречается и в полифонических формах.

### 2.2 Классификация периодов.

Описанное выше типичное строение периода допускает многочисленные варианты, которые тоже называются периодами, если только они исполняют ту же функцию изложения (экспозиции) законченной или относительно законченной музыкальной мысли.

Периоды классифицируют на основе нескольких критериев:

1) По количеству предложений или отсутствию деления на предложения («период-предложение» по Ю.Н. Тюлину).

2) По тематическому развитию – периоды *повторного* и *неповторного* строения.

Период **повторного** строения характеризуется тем, что второе предложение по тематическому материалу сходно с первым. Сходство это бывает разной степени. Обычно оно сосредоточивается в начале предложений при некотором различии в их конце («Слабых подкрепитель», ПХ2, № 22, 1-8 тт.).

Если материал в началах предложений не совпадает, то образуется период **неповторного** строения. Обычно при этом сохраняется некоторое интонационное, метроритмическое, фактурное родство, способствующее объединению обоих предложений («Вещает небо», ПХ2, № 30; «Ты Мой! Не бойся ничего», ПХ1, № 653).

3) По метрическому признаку – периоды *квадратного* и *неквадратного* строения.

**Квадратным** называется период из двух предложений, каждое из которых содержит 4, 8 или 16 тактов.

4) По тонально-гармоническому признаку – *однотональные* и *модулирующие* периоды.

**Однотональным** называется период, который начинается и заканчивается в одной тональности.

**Модулирующим** называется период, начало и конец которого звучат в разных тональностях. Модуляция происходит чаще всего во втором предложении и даже к его концу («Вот долгожданный день настал», ПХ2, № 124, 1-8 тт.).

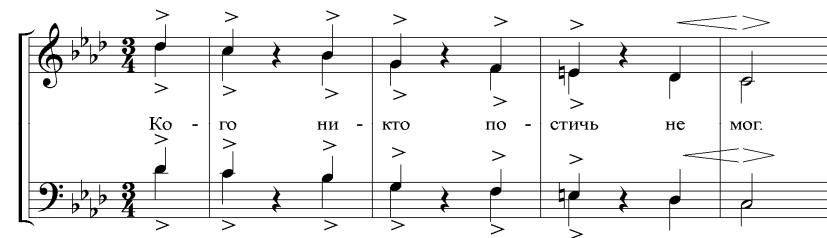
Независимо от принадлежности к любому из двух предыдущих типов, период называется **модуляционным**, если он содержит отклонения в тональности, не совпадающие с конечной («Подними меня, Спаситель», ПХ2, № 60, 5-12 тт.).

### 2.3 Ненормативные периоды.

Достаточно часто встречаются *ненормативные* периоды с большими или меньшими отступлениями от описанной нормы.

В. Крейман.

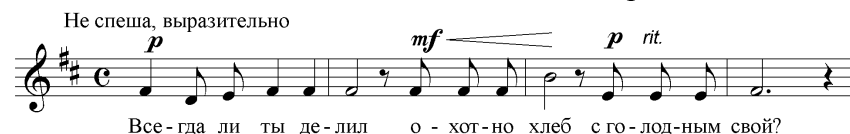
О Ты, пространством бесконечный



Асинтаксические цезуры могут возникать и без непосредственной связи с выразительностью данного места. Цезура возникающая в начале в связи с текстом, может сохраниться в аналогичных местах при повторении музыкальной темы с иным текстом – независимо от синтаксиса.

Э. Шеве.

Спросит Господь тебя



## 9 Куплетная форма

### 9.1 Общая характеристика.

**Куплетной** называется такая вокальная форма, в которой один и тот же музыкальный материал повторяется с различными строфами текста.

Таким образом, в куплетной форме музыка строфы выражает *общий характер содержания* всего произведения. В то же время музыка, соединяясь с каждой новой строфой текста, звучит по-новому.

Музыка, сопровождающая строфу, носит название **куплета**. Куплетная форма может иметь *припев*, т.е. отделенный от основной части (*запева*) раздел. Характерным, но не обязательным, признаком припева является повторность в нем текста, не ме-

Боже, жизнь возьми



Бо - же, жизнь возь-ми: о - на вся Те - бе по-свя - ще - на.

Внимание композитора к синтаксической стороне текста влечет за собой появление синтаксических цезур, раскрепощает мелодию от однообразия рифмических цезур, приближая ее к живой речи.

Э. Шеве.

Спросит Господь тебя



Спро-сит Гос-подь те - бя: "Лю-бил ли ты, мой сын, Ме - ня?"

В следующем предложении вышеприведенного произведения цезуры могли бы лишь помешать напряженности высказывания и нарушить цельность эпизода.

Э. Шеве.

Спросит Господь тебя



Дал ли ты жизнь сво - ю впол - не Е - му, и ра - дость



всю тво - ю, и скорб - ной но - чи тьму?

Асинтаксические цезуры могут возникнуть, когда композитор желает выделить какое-либо слово. В следующем примере акцентированные октавные унисоны, прерываемые цезурами (паузами), выделяющими каждое слово, подчеркивают мощь, величие образа.

I. Ненормативность по кадансированию.

1) серединная каденция:

a) полная совершенная в главной тональности («Святая ночь!», ПХ2, № 81, 1-10 тт.);

b) в другой тональности («О Боже наш», ПХ2, № 35, 1-8 тт.);

2) заключительная каденция:

a) полная несовершенная в главной или в другой тональности («Скажи мне весть благовую», ПХ1, № 5, 1-8 тт.);

b) неполная («Когда окончится труд мой земной», ПХ2, № 205, 1-16 тт.);

c) отсутствие каденции при переходе к следующему разделу.

II. Ненормативность по составу.

1) периоды с тремя или четырьмя предложениями («Когда в душе тоска немая», ПХ1, № 105; «Не унывай! Господь всегда с тобой», ПХ2 № 189);

2) периоды единого строения, не расчленяющиеся на предложения («Господня земля», ПХ2, № 38, 1-6 тт.).

III. Ненормативность по величине и метрическому объединению тактов.

1) *расширение* периода, обычно возникающее из-за внутреннего разрастания второго предложения<sup>1</sup> («Как скучно на сердце порой», ПХ1, № 263; «О вера, стойкая в борьбе», ПХ2, № 190);

2) *дополнение* к периоду – подтверждение уже достигнутого заключительного каданса периода («Небеса возвещают Господню славу», ПХ2, № 37, 1-20 тт.);

3) *сокращение* периода (обычно во втором предложении);

<sup>1</sup> Расширение обычно достигается повторением какого-нибудь мотива или фразы; расширением каденционных гармоний; появлением прерванной или несовершенной каденции, после которой последняя фраза или предложение повторяется уже с полной совершенной каденцией, либо дается новая фраза с полной совершенной каденцией. Оно очень часто связано с достижением кульминации во втором предложении, с желанием выделить некоторые слова текста или с самой структурой текста.

4) *органическая неквадратность*, т.е. неквадратные построения, не воспринимаемые как уклонение от квадратности («Я к Тебе, Господь, взываю», ПХ2, № 66, 1-11 тт.; «Возрадуйтесь, народы», ПХ2, № 88, 1-6 тт.).

В вокальной музыке период может состоять из двух абсолютно одинаковых (включая кадансы) предложений, что для инструментальной музыки является исключением («Друг, в день покоя», ПХ2, №241, 1-8 тт.; «Бог для нас защита», ПХ2, № 34, 1-8 тт. с репризой)

#### 2.4 Особые разновидности периода.

**Сложным** называется период, состоящий из двух мелодически сходных предложений (с разными кадансами), каждое из которых по своему внутреннему строению само является типичным периодом («Прекрасны на горах», ПХ2, № 183, 3-4 цц.; «Спаситель, говори нам», ПХ1 №13, «О Дух Святой», ПХ2, № 138).

**Трехчастный** период – это форма, состоящая из трех предложений со сходными началами первого и третьего предложений. Первое предложение выполняет экспозиционную функцию, второе – с развивающими свойствами середины, третье – с функцией репризы. Трехчастный период иногда называют «трехчастной формой в миниатюре», поскольку он совмещает в себе черты периода и трехчастной формы. Принадлежность этой формы к периоду определяется ее масштабами («Благодатная скала», ПХ1, №257; «В Гефсиманский сад пойдя», ПХ1, №551).

### 3 Одночастная форма

#### 3.1 Общая характеристика.

**Одночастной** называется форма, которая не членится на самостоятельные законченные разделы.

вами метроритма и звуковысотности. В случаях отступлений от этого принципа, которые не редки, на долю исполнительской фразировки ложится «исправление ошибки».

Не менее важным является вопрос о соотношении музыки с содержанием текста. Музыка вокального произведения может как бы «следовать» за текстом, отражая каждую деталь, каждую смену настроения текста.

Возможно и другое соотношение музыки и текста, при котором в музыке обобщенно отражается характер содержания всего текста в целом, без фиксирования внимания на деталях.

Наконец, встречаются случаи, когда музыкальный образ вступает в противоречие с содержанием текста.

#### 8.3 Цезуры в литературной и музыкальной речи.

Характер цезур в вокальной речи, совпадение или несовпадение их с тем или иным видом цезур в литературном тексте имеет большое выразительное значение. По отношению к строению текста музыкальные цезуры можно подразделить на три вида:

1) *рифмические* (стиховые), – соответствующие окончанию стихотворной строки (прочтение поэтического текста по принципу стиха);

2) *синтаксические*, – соответствующие смысловым, т.е. синтаксическим отрезкам, отделяемым знаками препинания (прочтение поэтического текста по принципу прозы);

3) *асинтаксические*, – не связанные ни с окончанием стиха, ни с синтаксическими отрезками (хотя и могущие совпадать с ними), возникающие главным образом в связи с музыкально-выразительными задачами.

При вокализации поэтического текста преобладает тенденция к соблюдению рифмических цезур. Интонационная каденция в конце стиха подчеркивается ритмическим торможением, остановкой движения, паузой. Синтаксические цезуры в стихе, не совпадающие с окончанием строки, а также синтаксическое слияние двух строк в этом случае остаются без внимания.

вы, построенные на условных интонациях – либо декламационно-ораторских, либо произносящих текст преимущественно на одном и том же звуке.

В речитативах структурные закономерности музыки тесно связаны со структурой речи, и форма их всецело зависит от структуры текста.

**Кантилена** представляет собой передачу текста в обобщенно-песенной мелодии, в которой речевые интонации играют значительно меньшую роль, чем в речитативе. Слоги текста в кантилене обычно распеваются, т.е. некоторым из них соответствует несколько звуков мелодии.

Здесь чисто музыкальные закономерности выступают на первый план и определяют форму построения.

В вокальной мелодии возможно также смешение речитативности и кантиленности.

В произведениях на стихотворные тексты музыкальный метр и ритм так или иначе отражает метрическую организацию слова. Простейшие правила воплощения стихотворения в музыку предусматривают совпадение акцентуемых (ударных) слогов с метрическими музыкальными акцентами (*правило просодии*), а также точное соответствие музыкального метра поэтическому: выбор двухдольных метров для хорей и ямба, трехдольных для дактиля, амфибрахия и анапеста. Длительность слога приравнивается к определенной музыкальной длительности. Такой прием на большом протяжении времени производит впечатление однообразия и монотонности, если не продиктован определенными музыкальными задачами.

Разнообразие обычно вносится средствами музыкального ритма. Зачастую в музыке появляется *«встречный ритм»* (самостоятельный ритмический рисунок в музыке по сравнению со словесным ритмом).

Как в поэтической, так и в прозаической речи, помимо ударений внутри слов, возникают еще и фразовые ударения, выделяющие наиболее важные по смыслу слова. При вокализации текста фразовые (логические) ударения подчеркиваются средст-

### 3.2 Период в роли одночастной формы.

В форме периода часто излагаются темы произведений. При этом период входит как обособленная часть в более крупное произведение.

Однако период может выступать и как самостоятельная форма короткого произведения. В этом случае функции периода усложняются: он не только излагает тему, но также развивает ее и приводит всю форму к завершению («Мир весь покрывает», ПХ2, № 179).

### 3.3 Непериодическая одночастная форма.

*Непериодическая одночастная форма* представляет собой свободное построение, складывающееся из цепи фраз (или фраз-предложений), не образующих периода.

Темам крупных произведений такая одночастная форма не свойственна, так как для них характерна структурность. Она используется или во вступлениях к крупным формам, или в самостоятельном виде. В вокальной миниатюре непериодическая одночастная форма возникает в том случае, когда композитор детально следует за каждой фразой текста («Смолкла вечерняя хвала», ПХ2, № 50).

## 4 Простая двухчастная форма

### 4.1 Общая характеристика.

**Простой двухчастной** называется форма, первая часть которой представляет собой период, а вторая – период или ряд построений, в целом образующих структуру не сложнее периода.

В первой части *излагается* основная музыкальная мысль (тема). Во второй части происходит дальнейшее *развитие* и *завершение* музыкальной мысли.

Функции второй части:

- 1) оттеняющий контраст (запев – припев, солист – коллектив);

2) развитие, продолжение мысли первого периода – проявляется в тех случаях, когда в начале второй части преобладает ладогармоническая неустойчивость (доминантовая гармония, секвенция, отклонение в другую тональность);

3) подведение итога.

Для строения первых периодов характерно наличие всего двух предложений одинаковой длины.

Отличие сложного периода от простой двухчастной формы: сходство в нем начал обоих предложений, тогда как в двухчастной форме начала обоих предложений различны и скорее наблюдается сходство их окончаний.

В зависимости от характера связей между частями различают *безрепризную* и *репризную* двухчастные формы.

#### 4.2 Безрепризная двухчастная форма.

Двухчастная форма, во второй части которой не содержится отчетливое повторение элементов из первой, называется **безрепризной**.

Безрепризная двухчастная форма в особенности типична для вокальной музыки. Главное основание для этого – объединяющее действие текста, благодаря чему тематические повторения менее необходимы для цельности формы.

Разновидности:

1) В такой форме нередко образуется структура «пара периодичностей»: каждая из двух частей имеет форму квадратного периода повторного строения («Друг, в день покоя», ПХ2, № 241, до 2 ц.).

2) Вторая часть безрепризной двухчастной формы может быть продолжением, развитием материала первой («У креста Христова», ПХ2, № 97).

Иногда в конце безрепризной двухчастной формы присутствуют элементы репризы, т.е. повторение не целого предложения первого периода, а каких-либо мотивов, фраз («Слабых подкрепитель», ПХ2, № 22).

или ямба преобразуется в *пиррихий* (двусложная стопа из двух безударных слогов):

Радость, радость *непрестанно*

– ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪

Иногда в стопе может быть два ударения подряд, в результате появления ударного слога на слабом месте стихотворного метра. Стопа хорей или ямба преобразуется в этом случае в *спондей*:

О смерть, где, скажи, твоё жало?

∪ – – ∪ – ∪ ∪ – ∪

**Рифмой** называют одинаковые или похожие созвучия в конце строк. В русской поэзии наиболее распространены *смежная* (парная) [aa], *перекрестная* [abab] и *опоясывающая* (охватная, кольцевая) [abba] рифмы. Различают также следующие рифмы: мужские – с ударным слогом на конце, женские – с одним безударным слогом на конце, дактилические – с двумя безударными слогами, гипердактилические – с тремя безударными слогами. Иногда стихи могут быть лишены рифмы («белый стих»).

Наряду со стихами в вокально-хоровых произведениях широко используется и проза. В любом прозаическом тексте существует деление на предложения и фразы, а также синтагмы<sup>2</sup>. Кроме того, отдельные слова могут иметь ритмозвуковые подобию – рифмоиды.

#### 8.2 Отражение литературного текста в музыке.

Передача слов в музыке может быть *речитативной* или *кантиленной*.

Для **речитатива** типично отсутствие распева слогов текста. Музыкальные интонации речитатива приближаются к речевым, совпадая с последними по ритму и общей звуковысотной направленности.

Интонационно-выразительному речитативу, основанному на интонациях живой речи, исторически предшествовали речитати-

<sup>2</sup> Синтагма – минимальный внутренне законченный и самостоятельный отрезок речи, выражающий одно, хотя бы и сложное понятие.

В русской поэзии во второй половине XVIII века установилось силлабо-тоническое стихосложение. Наименьшая единица членения стихотворной речи в силлабо-тоническом стихосложении называется **стопой**. Она представляет собой сочетание ударного и безударных слогов. Число стоп в строке определяет размер стиха. Графически стопа изображается с помощью схемы, где «—» – ударный слог, а «○» – безударный.

Более крупные единицы, на которые дробится стихотворная речь – **стихи** (стих равен строке). Группа стихов, объединенных определенным типом рифмы, образует **строфу**.

Основных размеров русской силлабо-тонической системы стихосложения – пять.

*Хорей* – двусложная стопа с ударением на первом слоге.

Схема: – ○.

Слава, слава Богу в вышних

– ○ – ○ – ○ – ○

*Ямб* – двусложная стопа с ударением на втором слоге.

Схема: ○ –.

О малый город Вифлеем

○ – ○ – ○ – ○ –

*Дактиль* – трехсложная стопа с ударением на первом слоге.

Схема: – ○ ○.

Ныне все верные в мире ликуют

– ○ ○ – ○ ○ – ○ ○ – ○

*Амфибрахий* – трехсложная стопа с ударением на втором слоге.

Схема: ○ – ○.

О детки, идите, идите скорей

○ – ○ ○ – ○ ○ – ○ ○ –

*Анапест* – трехсложная стопа с ударением на последнем слоге.

Схема: ○ ○ –.

Во грехах бесконечных

○ ○ – ○ ○ – ○

При многосложных словах метрически ударный слог стопы может оказаться фактически безударным. При этом стопа хорей

### 4.3 Репризная двухчастная форма.

Двухчастная форма, в конце второй части которой содержится реприза (точная или видоизмененная) одного предложения начального периода, называется **репризной**.

Вторая часть в этом типе формы не образует периода, а распадается на два предложения. Первое из них – *середина* двухчастной формы – вносит некоторый контраст к первому периоду. Назначение второго предложения второй части – *репризы* – тематическое объединение всей формы после контраста, внесенного серединой. Повторяется в репризе чаще всего второе предложение первого периода, иногда первое («Не знаем, когда», ПХ2, № 132).

Следует иметь в виду, что рассматриваемая форма является не трехчастной (начальный период, середина, реприза), а именно двухчастной, т.к. середина и реприза объединяются в одно целое, в один восьмитакт, отвечающий первому восьмитакту.

### 4.4 Повторения частей.

Любая из частей простой двухчастной формы может быть повторена, причем возможно как точное повторение, так видоизмененное. Такие повторения встречаются и в репризной и в безрепризной форме и не влияют на определение основного типа формы («Господи, милость Твоя», ПХ2, № 8, до 4 ц.).

### 4.5 Вступление и заключение.

Двухчастная форма, представляющая собой самостоятельное произведение, может иметь вступление и заключение.

В отдельных произведениях активное развитие материала во второй части требует в окончании формы резюмирующей коды репризного типа (аналог репризного дополнения в развитых периодах). Кода при этом может достигать значительных размеров (А + В + Кода). Полный совершенный каданс в главной тональности в конце второй части и заключительный тип изложения в коде не позволяют рассматривать эти формы как простые трехчастные («Господи, милость Твоя», ПХ2, № 8).

#### 4.6 Форма бар.

К простой двухчастной форме примыкает так называемая форма *бар*. Форма бар состоит из трех строф-куплетов (A+A+B). Музыка первых двух повторяется с разным текстом. Каждая из двух строф мелодически и ритмически не вполне завершена, по количеству тактов она равна предложению. Третья строфа B обычно более развернутая (иногда она вдвое больше, чем строфа A).

Форма бар встречается в протестантском хорале («На древо вознесенный», ХП4; «Восхвалим мы Творца», ПХ1, № 179; «Кто верным Богу пребывает», ХП1, № 231).

Иногда встречается форма бар с репризой (A+A+B+A1) («Да будет Богу в небесах», ПХ1, № 165; «Твердыня наша – вечный Бог», ПХ1, № 229).

### 5 Простая трехчастная форма

#### 5.1 Общая характеристика.

**Простой трехчастной** называется форма, первая часть которой представляет собой период, вторая часть (*середина*) – также период или ряд построений развивающего характера, а третья часть является *репризой* первой части.

#### 5.2 Однотемная простая трехчастная форма.

Простая трехчастная форма, середина которой не вносит тематического контраста, называется **однотемной**. В этом случае говорят о середине развивающего типа.

Разновидности:

1) Формы, средняя часть которых представляет собой полное проведение музыки первого периода, транспонированной из главной тональности в подчиненную (A+A1+A) («Буря стонет», ПХ4).

2) Формы, средняя часть которых представляет собой развитие (разработку) экспозиционной темы (A+R+A) («Уповай на Бога», ПХ2, № 188).

**Репризная** двухчастная форма характеризуется тем, что вторая часть начинается с повторения первой части (часто на кульминации) и дальше развивается несколько другим путем. При этом модуляционное развитие становится свободнее (используются далекие тональности).

**Контрастная** сложная двухчастная форма (типа A+B) принадлежит к очень редким в инструментальной музыке. Причина заключается в том, что эта форма, основываясь на коренном контрасте обеих частей, не дает тематического завершения целому.

Зато в вокальной музыке, где связывающим целое элементом есть поэтический текст, такие формы являются частым явлением. Сквозное развитие в таком случае является формотворческим фактором, а незавершенность произведения (отсутствие репризы) – моментом выразительности («Слава в вышних Богу», ПХ2, № 84).

Здесь можно отметить разнообразие конкретных решений, соотношения частей по принципу сопоставления: отличия их функций, размеров и степени развития.

Что касается тонального развития, то во второй части чаще всего встречаются параллельная, одноименная или главная тональности.

### 8 Взаимодействие литературного текста и музыки в вокальных формах

В вокальных произведениях большое значение, часто определяющее закономерности формообразования, приобретает характер соотношения литературного текста и музыки.

#### 8.1 Структурные элементы литературного текста.

Литературный текст вокального произведения может быть представлен как в стихотворной форме, так и в прозаической. Основное отличие стиха от прозы проявляется, прежде всего, в особой ритмической организации. В стихе, как и в музыке, есть метр, есть регулярность ударений.



ский материал репризы. Третья часть формы – реприза – утверждает начальную, основную мысль.

### 6.3 Сложная трехчастная форма с эпизодом.

Второй вид сложной трехчастной формы – с эпизодом – отличается от предыдущего строением своей средней части.

Ее основные свойства и признаки это: отсутствие устоявшейся структуры при изложении нового, как правило, контрастирующего тематического материала, непериодичность построений, гармоническая неустойчивость, более возбужденный, чем в трио, характер движения, непрерывность развития («Вот слышен гул», ПХ2, №95).

Возможные приемы развития: вариационность, разработочность. Нередко встречается изложение темы в форме предложения.

## 7 Сложная двухчастная форма

### 7.1 Общая характеристика.

В сложной двухчастной форме, как и в сложной трехчастной, одна из частей (или обе части) образует простое двух- или трехчастное построение.

### 7.2 Разновидности.

Разновидности сложной двухчастной формы определяются содержанием ее второй части.

Если в ней проводится последующее развитие тематического материала первой части, то ее можно определить как *форму с последующим развитием* А+А1 (*безрепризную* и *репризную*).

В случае, когда вторая часть проводит новый тематический материал, образуется *контрастная форма* (А+В).

**Безрепризная** двухчастная форма характеризуется тем, что вторая часть начинается с нового, иногда разработочного развития материала, но с подобным предыдущему развитию в конце части («Стоишь на пороге ты в вечность», ПХ2, № 157).

Для большинства середин характерно окончание на главной доминанте или тоникой доминантовой тональности («Вещает небо», ПХ2, № 30; «Слава, хвала в вышних Богу», ПХ2, № 86). Окончание середины полным кадансом в главной тональности встречается как исключение.

Середина может представлять собой переход без ясно выявленного тематизма (А + пер. + А).

### 5.3 Двухтемная простая трехчастная форма.

Простая трехчастная форма, середина которой основана на новой собственной теме, называется **двухтемной** (А+В+А). В этом случае середина может представлять собой период или даже повторенный период («Подними меня, Спаситель», ПХ2, № 60; «Душа моя», ПХ2, № 200).

Введение новой темы создает большой контраст средней части с крайними. Тематическое контрастирование часто подчеркивается гармоническими приемами: характерен уход в далекую тональность по отношению к главной тональности первого периода.

В некоторых случаях средняя часть построена целиком на новом материале, но этот материал излагается неустойчиво, подобно середине развивающего типа (тональная неустойчивость, секвентность, имитационность и другие приемы развития).

### 5.4 Реприза.

Реприза является точным или несколько измененным повторением музыки первого периода.

Реприза трехчастной формы завершается в главной тональности. В случае модулирования репризного периода к концу (подобно первой части) неизбежно образование новой части (продолжения репризы или коды), в которой главная тоника будет закреплена. В трехчастной форме с расширенной репризой общая кульминация формы часто расположена именно в третьей части («динамическая реприза»).

Возможны случаи, когда в репризе повторено только одно предложение начального периода, но масштабы формы (в частности, масштабы развивающей части и расширенного репризного предложения) настолько велики, что форма воспринимается как трехчастная, а не как двухчастная («Возрадуйтесь, народы», ПХ2, № 88).

Встречаются трехчастные формы без *тематической* репризы при явном наличии репризы *тональной*. Такие образцы более характерны для вокальной музыки, в которой тематическая репризность находится несколько на втором плане (A + B + C) («В дикой пустыне» ПХ 2, № 156).

### 5.5 Повторения частей.

Как и в двухчастной форме, в трехчастной форме возможно повторение частей, буквальное или варьированное («Ближе, Господь, к Тебе», ПХ2, № 61). Наиболее типичные случаи:

||: A :|| B | A  
A ||: B | A :|| – трех-пятичастная  
форма  
||: A :||: B | A :||

Простая *двойная* трехчастная форма (A+B+A+B1+A) образуется в том случае, когда при повторении обновляется срединный раздел.

### 5.6 Вступление и заключение.

Простая трехчастная форма, как и двухчастная, может иметь вступление, а также дополнение или коду (в вокальных произведениях это часто фортепианные вступление и заключение). Иногда вступление содержит самостоятельную тему, участвующую в дальнейшем развитии.

## 6 Сложная трехчастная форма

### 6.1 Общая характеристика.

**Сложной трехчастной** называется форма, крайние части которой, тематически одинаковые, изложены в простой двух- или трехчастной форме и контрастируют со средней частью.

Различают два основных вида сложной трехчастной формы – с *трио* и с *эпизодом* в качестве средней части.

### 6.2 Сложная трехчастная форма с трио.

*Первая часть* сложной трехчастной формы с **трио** тематически однородна. Она пишется в простой двух- или трехчастной форме. Заканчивается первая часть обычно полной совершенной каденцией в главной тональности. («Вот долгожданный день настал», ПХ2, №124).

*Средняя часть* чаще всего вносит контраст, сопоставление различных образов. Для нее свойственен контраст фактуры, регистров, тембров, тональностей, темпа, тематического материала, характера. Характерными тональностями для нее являются субдоминантовая («Слушай ангельское пенье», ПХ2, № 90), одноименная, реже основная («Вот долгожданный день настал», ПХ2, №124) или параллельная («Я был во многих странах», ПХ2, №103). Разработочность для нее не характерна. Средняя часть излагается экспозиционно, с определенной завершенной структурой. Трио преимущественно вносит в целую форму определенное упрощение, как с точки зрения материала, так и с точки зрения фактуры. Характерной чертой сложной трехчастной формы с трио является структурное развитие. Вводится средняя часть чаще всего без подготовки - после цезуры, "прыжком", благодаря чему контраст сопоставления проявляется очень ярко.

Появление же *репризы*, напротив, как правило, плавно готовится введением между средней частью формы и репризой соединительного (связующего) раздела, который модулирует в главную тональность и в ряде случаев подготавливает тематиче-