**Курс лекций по дисциплине**

 **«Анализ музыкальных произведений»**

**Для специальностей**

 **53.02.05. «Сольное и хоровое народное пение»**

**(вид «Сольное народное пение»)**

**53,02.03«Инструментальное исполнительство»**

**(вид «Инструменты народно оркестра»)**

**Разработала: Мирмаксумова Гюльназ Куламовна**

**Введение.**

**Анализ** – это наблюдение и разбор наблюдаемого материала. Для чего нужен музыкальный анализ? Для того, чтобы ясно отдавать себе отчет в том, что я слышу, что я исполняю или о чем я рассказываю.

Каждый образованный музыкант, будь он исполнитель или учитель должен в большей или меньшей степени, но владеть методами разбора музыкального произведения. Анализ может быть развернутым или кратким. Под развернутым мы понимаем наблюдения и высказывания наблюдаемого по всем слагаемым, из которых состоит это произведение, т.е. другими словами, мы обращаем внимание на весь образно-смысловой строй музыки и композицию произведения (строение) в их совокупности. Когда речь идет о кратком анализе внимание обращается только на структуру произведения.

Музыкальное произведение, как и произведение любого другого искусства, представляет собой единство содержания и формы. Под содержанием понимаются художественно отраженные в произведении явления и процессы действительности, их характер; мысли, чувства. Под музыкальной формой в широком смысле слова понимается целостная, организованная система музыкальных средств, примененная для воплощения содержания произведения. Иначе говоря, все жанровые средства, все мелодические, ритмические, гармонические обороты, модуляции, тембры, динамические оттенки, типы фактуры, пропорции частей, организованные в данном произведении в единую систему средств для передачи содержания произведения, образуют его форму.

Чтобы владеть методами анализа нужно знать что такое музыкальная форма, что из себя представляют элементы формообразования и нужно понимать что такое выразительные средства, с помощью которых создается музыкальное искусство.

**Музыкальная форма** – это строение произведения. В каждом произведении форма индивидуальна, т.к. она связана с конкретным содержанием. Вместе с тем, произведения имеют общие признаки в строении, потому что количество законов формообразования ограничено.

Каждый вид искусства обладает формой. Но существует разница в восприятии этих форм, потому что каждый вид искусства обладает своей спецификой изложения мысли. Так, например, в живописи, в скульптуре сосредоточена мысль так, что мы ее можем зрительно охватить в одновременности. Поэтому здесь присутствуют свои методы анализа. А музыкальное искусство – это процесс, связанный со временем изложения мысли. Для восприятия временная мысль труднее, чем мысль, выраженная графически. И поэтому способы анализа здесь труднее доступны.

Музыкальная форма, а также музыкальный язык несколько перекликается с литературной формой и разговорным языком, потому что и там, и там в основе лежит интонация. Музыкальная форма также как и словесная слитная, но в то же время членораздельная, она состоит из частей ограниченных друг от друга по смыслу.

**Тема. Средства музыкальной выразительности.**

Основными выразительными средствами музыки являются **мелодия, гармония и ритм.** В мелодии ярче всего проявляются характерные черты музыкальной мысли. Гармония является основным движущим рычагом в формообразовании. Ритм является основным выразительным средством именно потому, что без него не может существовать музыка.

**Мелодия** – это музыкальная мысль, изложенная в одном голосе. Она из различных интервальных соотношений плюс движение. Мелодическое движение может быть одноплановым или многоплановым. При одноплановом движении музыкальная мысль имеет небольшой диапазон звучания с частым повторением одного и того же интервала и с преобладанием восходящего и нисходящего движения. В одноплановом мелодическом движении чаще излагается мысль песенного склада. В противоположность ей для мысли имеющей в основе инструментальное начало характерно многоплановое движение, т.е. сочетание различных направлений мелодических линий, использование как поступенного, так и скачкообразного направлений.

Мелодия по своему направлению бывает **восходящей и нисходящей.** **Нисходящее** движение мелодической линии всегда связано с затуханием силы звучания и напряженности. В то время как восходящее движение приводит к нарастанию напряжения и звучания. Высшая точка напряжения называется **кульминацией (лат.culmen-вершина).** Кульминация в музыкальной форме может занимать различное положение. Это зависит от музыки в целом. Кульминация бывает отдельная, частная, главная. Осознание исполнителем кульминаций и выделение их (динамикой, изменением темпа, при помощи текста и т.д.) является важным средством выразительности. Кульминация может подготавливаться постепенным наращиванием силы звука. Кульминация может достигаться также посредством последовательного нарастания динамических волн и тогда необходимо точно рассчитать наименьший и наибольший уровень громкости каждой «волны». Кульминация может быть яркой и подчеркнутой и смягченной. Если кульминация яркая и в середине произведения, то после нее, как правило, следует спад напряжения, который характеризуется стиханием динамики (резко или постепенно), нисходящим движением мелодии (поступенным или скачкообразным). Не следует путать кульминацию с вершиной звучания, потому что вершина звучания хоть и имеет наивысшую точку, но для нее не характерно нарастание напряжения и силы звука.

К средствам художественной выразительности также относятся **нюансы.** Это франц. слово, в переводе означает оттенок (nuance). Обычно термин «нюанс» обозначает **динамические оттенки** - изменения в силе звука. Необходимость изменения силы звучания определяется содержанием произведения, смыслом и значением отдельных музыкальных построений. Нюансировка служит важным средством выразительности, она связана с музыкальной формой, фразировкой, стилем произведения.

Согласно классификации П.Г.Чеснокова нюансы делятся на подвижные и неподвижные. Нюансы, в которых сила звука постепенно развивается или угасает – подвижные. Это кресчендо и диминуэндо.

*pp, p, mp, ff, f, mf* – неподвижные нюансы, ибо вних нетдвух моментов, разных по силе звука. Подвижные нюансы сложнее неподвижных.

Не менее важным средством художественной выразительности является темп**.** Исполнение в темпе, характерном для данного произведения и указанном композитором, надо считать обязательным, т.к. изменение темпа не только сделает такое исполнение невыразительным, но и может исказить произведение. Темпы пишутся на итальянском или русском языках. Композитор обозначает темп произведения специальными терминами, общепринятыми в музыкальной практике. Существуют три основные группы темпов: медленные, умеренные, быстрые.

**Медленные темпы:**

Largo (лярго) – широко, протяжно.

Lento (ленто) – медленно.

Adagio (адажио) – медленно.

Grave (граве) – тяжело.

**Умеренные темпы:**

Andante (aнданте) – не спеша.

Andantino (андантино) – несколько скорее, чем анданте.

Moderato (модерато) – умеренно.

Sostenuto (состенуто) – сдержанно.

**Быстрые темпы:**

Allegro (аллегро) – скоро.

Vivo (виво) – живо.

Presto (престо) – очень быстро.

Не всегда один и тот же темп сохраняется на протяжении всего произведения. изменения темпа во время исполнения – важнейшее стредство художественной выразительности. В музыке существует понятие «**агогика» -** это небольшое отклонение от постоянного темпа и точного ритма при условии их сохранения в целом. Агогика подчинена целям художественной выразительности. К области агогики относят весь комплекс метроритмических и темповых отклонений – accelerando, stringendo (постепенное ускорение движения), allargando, rallentando, ritenuto (замедление, расширение движения) и т.д.

Средством художественной выразительности, имеющим отношение к темпу, является остановка движения музыки в каком-либо месте произведения. Она носит название **ферматы** и обозначается знаком , стоящим над нотой или паузой. Иногда между тактами, над тактовой чертой. В большинстве случаев фермата ставится в конце произведения или завершает его часть. Иногда композитов ставит фермату и в других местах произведения, таким образом подчеркивает особую значимость этих мест. Фермата на звуке бывает **снимаемая и неснимаемая**. По окончании снимаемой ферматы дыхание возобновляется, а по окончании неснимаемой ферматы дыхание не берется.

**Ритм** – это организация музыкальных звуков в их временной последовательности. Некоторые ритмические рисунки: пунктирный ритм, синкопированный ритм. **Пунктирный ритм** – это ритм, основанный на чередовании длинной и более короткой ноты (в записи длинная нота обычно изображается нотой с точкой или с двумя точками). Пунктирный ритм часто применяется в маршах и вообще в музыке героического, торжественного характера. Вокальное исполнение п.р. нелегко: необходимо допевать ноту с точкой до конца, не заменять точку паузой, не рвать вокальную линию, не допускать резких перемещений гортани, тщательно следить за точностью интонирования, особенно короткой ноты.

**Синкопированный ритм –** (синкопа – пер. с греч. сокращение)- акцент на слабой доле такта, возникающий из-за укорочения сильной доли или паузы на ней и удлинения слабой доли ( в результате чего она утяжеляется).

В вокальной мелодии существуют специфические особенности ритма. Например, на один слог текста может приходиться разное количество звуков мелодии. Простейшее соотношение – когда на каждый слог приходится один звук. Оно ближе к обычной речи. Оно способствует также ритмической простоте, четкости, ясности и поэтому преобладает в активных массовых песнях, во многих романсах встречается. Наоборот, в мелодиях лирико-повествовательного характера, в песнях с медленным, постепенным раскрытием текста и развитием действия часто встречаются слоги, на которые приходится по нескольку звуков. Это особенно характерно для русской протяжной лирической песни. Это опевание или распевание звуков.

**Метр** – это чередование сильных и слабых долей в такте. Простой и сложный метр. Двухдольный, трехдольный и т.д.

**Мотив** – это небольшойузнаваемый при повторенииритмический оборот произведения, содержащий одну метрическую сильную долю.

 См Мазель «Строение музыкальных произведений» нотный пример 63, 64, стр. 104.

Объединение двух, трех или даже четырех мотивов называется **фразой.** Бывает, что фраза не делится на мотивы.

См Мазель «Строение музыкальных произведений» нотный пример 142, стр. 211.

 Самая простая музыкальная форма называется **период.** Период является одночастной простой формой. Подразделяется на предложения, фразы, мотивы. Предложение – музыкальное построение, ограниченное кадансом. Часто встречаются периоды из двух предложений. Часто сходные начала и разные кадансы предложений. Встречаются расширения предложений за счет развития музыкального материала или в конце произведений дополнение . Встречаются периоды и из трех предложений: второе предложение развивает материал первого, а третье предложение является заключением.

Период может и не делиться на предложения, а состоять из нескольких несходных фраз. Что создает особую слитность формы, характерную для вокальной музыки. В форме периода обычно пишутся хоровые миниатюры, музыка куплетных песен (н-р, период с запевом и припевом). Небольшая ария или миниатюра может быть написана в форме периода. В классической инструментальной музыке период не встречается как самостоятельная форма.

Период может быть **квадратным и неквадратным.** Квадратность (степени числа 2 – 4, 8. 16, 32, 64 такта) создает ощущение пропорциональности, уравновешенности, строгой соразмерности. Неквадратность (иные протяженности) – большей свободы.

**Тема. Простая двухчастная форма.**

Простая двухчастная форма является следующей по сложности формой после периода. Самый элементарный вид этой формы представляет собой сопоставление двух периодов повторной структуры: (а+а1) +(b+b1). Такая форма содержит значительно большие, чем простой период, возможности для создания контраста и некоторого развития. Эта форма коренится в народной музыке и тесно связана с характерным для народной музыки принципом развивающего сопоставления двух частей: куплета (запева) и припева, песни и инструментального наигрыша, сольного и общего танца. Функции второго периода двухчастных форм не сводятся только к оттеняющему контрасту. Второй период может также развивать, продолжать мысль первого периода. Существуют два основных типа простой двухчастной формы: **1) безрепризный и 2) репризный.** Второй тип (репризный содержит в конце второй части репризу (точную или видоизмененную) одного предложения первого периода, а первый тип – не содержит. **Буквенное** обозначение **безрепризной** двухчастной формы: **(a+a1)+(b+b1). Буквенное** обозначение **репризной** формы: **(a+a1)+(b+a1).**

**Тема**. **Простая трехчастная форма**

Простая трехчастная форма представляет собой три части, каждая из которых представляет собой период.Эта форма считается симметричной, потому что крайние части имеют общие признаки. Эта форма очень гибкая в применении и поэтому композиторы очень часто ее используют как в виде самостоятельной формы (прелюдии, пьесы, ноктюрны, этюды, марши, вальсы, романсы и т.д.), так и составной частью в более крупных формах.

Если вторая, серединная часть, развивает первоначальную тему, т.е. тему первого периода (первой части), то эта форма называется **трехчастной формой с развитием. Буквенное обозначение будет такое: a+a1+a2**. Если середина имеет новый тематический материал, то эта форма называется **трехчастная контрастная форма. Ее буквенное обозначение: a+b+а1.** Третий тип трехчастной формы: осередина может синтезировать в себе тематические элементы первой части в сочетании с новым тематическим материалом, в этом случае форма эта называется **синтетическая. Ее буквенное обозначение: a+ab+a1.** И четвертый тип трехчастной формы **– это трехчастная форма с переходом. Буквенное обозначение a+переход +а1.** Здесь средняя часть не представляет собой ярко выраженного тематического начала.

Третья часть простой трехчастной формы называется **репризой,** т.е. в ней происходит повторение, но бывают случаи, когда третья часть повторяет первую только тонально. Различают **два вида репризы**: 1- **статическая,** когда первоначальный тематический материал повторяется или точно, или с небольшими изменениями и 2 – **динамическая,** здесь происходит значительное изменение исходной первоначальной темы за счет ритмического движения, гармонической структуры, мелодических изменений. В этой репризе первоначальный музыкальный образ приобретает новый характер звучания.

В трехчастной форме может быть вступление и дополнение.

**Тема. Сложная двухчастная форма.**

**Сложной двухчастной формой называется** такая двухчастная форма, в которой хотя бы одна из двух частей написана в простой двух- или трехчастной форме, а другая является периодом либо простой двух- или трехчастной формой. Сложная двухчастная форма встречается редко. Причина этого заключается в том, что сложная двухчастная форма основана на контрастном сопоставлении двух частей , обычно требующем после себя завершения, вывода.

Встречается **сложная двухчастная репризная форма,** в которой небольшая «середина» и сокращенная реприза объединяются в одну (вторую) часть. Однако это возможно лишь при сравнительно небольших масштабах целого и при отсутствии резкого контраста между «серединой» и первой частью. В сложной форме такие условия почти никогда не встречаются. Один из редких примеров – мазурка Ф.Шопена №19. Ее строение обозначается ab+cb, где

аb – простая двухчастная форма (а – один период, b – второй период).

сb – также простая двухчастная форма (где с –новый перид, а b- повторение второго периода из первой части).

Сложная безрепризная двухчастная форма встречается обычно в вокальной музыке: в оперных ариях, ариозо, дуэтах, где текст и ход сценического действия могут скреплять две резко контрастирующие части в единое целое и делать не только необходимым, но даже и невозможным репризное возвращение первой части. Так, например, в ариозо Лизы из второй картины «Пиковой дамы» первая часть передает сомнения Лизы, ее колебания, а вторая часть разрешает эти сомнения. Естественно, что после этого нет и не может быть возврата к первому психологическому состоянию. Форма этого ариозо сложная безрепризная двухчастная: первая часть (в миноре) – простая трехчастная форма, вторая (в мажоре – один период.

В такой же сложной двухчастной форме написаны некоторые романсы, например романс М.Глинки «Давно ли роскошно ты розой цвела», романс П.Чайковского «Мы сидели с тобой». В первой части этого романса (изложенной в простой двухчастной форме) воплощено воспоминание о невысказанной любви, а во второй части (написанной в форме периода) – острое чувство утраты, одиночества. Соответственно этому ускоряется темп, фактура становится более взволнованной, мажор сменяется параллельным минором.

В некоторых случаях сложная двухчастная форма образуется в куплетной песне куплетом и припевом, вместе взятыми. Например, «Песнь летчиков» Соловьева-Седого и «Гимн демократической молодежи» А.Новикова.

**Тема. Сложная трехчастная форма.**

Схема сложной трехчастной формы напоминает схему простой трехчастной формы: первая и третья части сходны между собой и могут быть обозначены одной буквой, вторая часть обычно отличается по музыкальному материалу и обозначается другой буквой: А(первая часть) + В (вторая часть) + А (третья часть). Первая часть сложной трехчастной формы пишется в простой двух-или трехчастной форме. Заканчивается она обычно полной совершенной каденцией в главной тональности, но изредка – в другой тональности (например, в тональности доминанты. Романс М.Глинки «Я помню чудное мгновенье»).внутри первой части возможны повторения, типичные для простых форм.

**Средняя часть сложной трехчастной формы, изложенная в самостоятельной форме периода или простой двух- или трехчастной форме, носит название трио. И такая форма называется сложная трехчастная форма с трио.**

**Средняя часть сложной трехчастной формы, не имеющая форму периода, т.е. не имеющая самостоятельную форму, состоящая из ряда построений, называется эпизодом. Соответственно такая сложная трехчастная форма называется сложной трехчастной формой с эпизодом.**

Средняя часть сложной трехчастной формы чаще всего начинается сразу после окончания первой части, т.е. связующая часть между первой и средней частью, как правило, отсутствует. Благодаря этому контраст частей выявляется очень ярко: он не смягчен плавным переходом, наступает сразу. При возвращении же от средней части к репризе, т.е. к третьей части, наоборот, резкое сопоставление иногда избегается и достигается плавность перехода (вторая часть Шестой фортепианной сонаты Бетховена; вторая часть Девятой сонаты Бетховена).

**Реприза – третья часть** сложной трехчастной формы - может быть точным повторением первой части. В таком случае она иногда даже не выписывается и обозначается словами Da capo или буквами d.c.al fine. Обычно построения, которые повторялись в первой части формы, в репризе не повторяются. В ряде случаев композиторы специально оговаривают это: к слогам da capoприбавляются тогда слова «sense replika» или «sense repetizione», т.е. без повторения. Это значит, что надо проиграть после средней части снова всю первую часть, не обращая внимания на содержащиеся в этой части повторения.

Если каждая из трех основных частей сложной трехчастной формы написана в простой двух- или трехчастной форме, то такую форму можно **назвать сложной трехчастной полной.** Остальные виды, например с трио или эпизодом можно **назвать неполной сложной трехчастной формой.**

Произведения, написанные в сложной трехчастной форме, могут иметь **вступление и коду.** **Вступление** иногда бывает небольшим, содержащим тональную подготовку и устанавливающим темп и метр произведения, как это часто имеет место в маршах. Роль **коды** в этой формечасто велика. Кода как бы подводит итог, подчеркивает главную мысль произведения, создает более прочное завершение.

М.И Глинка создал замечательные образцы сложной трехчастной формы в романсах: «Я помню чудное мгновенье», «Я здесь, Инезилья», «Песнь Маргариты». Некоторые вальсы П.И.Чайковского, например, «Вальс цветов» из балета «Щелкунчик», вальс из балета «Спящая красавица» написаны в сложной трехчастной форме.

**Тема. Форма рондо.**

**Формой рондо называется такая форма, в основе лежит чередование неоднократно повторяющейся главной темы с различными эпизодами. Главная тема, называется рефрен** (та тема, которая все время возвращается),она проводится по меньшей мере три раза, **а эпизодов, которые появляются между этими повторениями главной темы**, должно быть не меньше двух. Поэтому в форме рондо всего должно быть не меньше пяти частей и буквенное обозначение будет таким: АВАСА, где А – это главная тема, В и С – это новые эпизоды. А если эпизодов больше двух то обозначение будет : **АВАСА…….А**

Точки в этой схеме означают возможность дальнейшего чередования главной темы**А** со все новыми и новыми эпизодами **(D,E** и т.д.). Тональности эпизодов – всевозможные тональности первой степени родства, одноименная тональность, иногда, особенно в последнем эпизоде, и главная тональность. Каждый эпизод может отличаться от предыдущего размером. При этом последний эпизод иногда более резко отличается от других по характеру движения (например, ритмом) и это указывает на близкое окончание произведения, на то, что это именно последний эпизод (напомним, что коды нет).

 Само название «рондо» свидетельствует о происхождении этой формы от старинных танцев, хороводных песен. **Слово «рондо» означает круг, хоровод.** Это не случайно. Когда-то давно рондо было групповым хороводным танцем, в котором общее веселье чередовалось с танцами отдельных солистов – в такие моменты они выходили в середину круга и показывали своё мастерство.

В конце 17 – начале 18 века сложился один из ранних видов формы рондо. Широкое распространение он получил в творчестве французских композиторов - клавесинистов

Фр. Куперена, Ж.Рамо, Дакен. Основные признаки этой формы:

1) неограниченное количество эпизодов.

2) контраст темы и эпизодов незначителен.

3) тема пишется в форме периода, эпизоды- не сложнее периода.

4) характерна замкнутость частей.

5) тема всегда проводится в основной тональности, эпизоды –диатонического родства.

 Рондо французских клавесинистов обычно называют ***куплетное рондо.*** Его тема называется **рефреном,** а эпизоды – **куплетами.** В этой форме написано множество программных пьес, портретных зарисовок *(«Жнецы», «Сестра Моника» Куперена, «Курица» Рамо, «Кукушка» Дакена).*

 В творчестве венских классиков – *Гайдна, Моцарта, Бетховена* – получила широкое развитие форма так называемого «классическое рондо». Её характерные черты:

1) количество эпизодов ограничено двумя (редко тремя);

2) один из эпизодов (чаще всего второй) контрастирует теме;

3) тема пишется в простой 2-х частной или 3-х частной форме; типично варьирование темы при её вторичных появлениях;

4) эпизоды тоже иногда пишутся в 2-х частной или 3-х частной форме (*финал Сонаты № 7, Ре-мажор, Гайдна*);

5) часто встречается кода, построенная на интонациях темы и на интонациях контрастного эпизода;

6) тональный план формы чёток: **тема** - в главной тональности, **контрастный эпизод** - в одноимённой или субдоминантовой, **неконтрастный эпизод** - в доминантовой тональности, иногда – в тональности VI ступени (при основной мажорной тональности). В форме рондо написаны некоторые финалы сонатных циклов, отдельные пьесы, часто называемые рондо. Иногда эту форму можно встретить в оперной арии (*«Ария Фигаро» из оперы «Свадьба Фигаро» Моцарта).*

В большинстве это [программные](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%BC%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0) пьесы, обычно — миниатюры, самого разного характера. В этой форме эти композиторы писали и танцы. В немецком барокко рондо встречается редко. Иногда применяется в финалах концертов ([*И. С. Бах*](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%BE%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%BD_%D0%A1%D0%B5%D0%B1%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%8C%D1%8F%D0%BD_%D0%91%D0%B0%D1%85)*. Концерт для скрипки с оркестром E-dur, 3-я часть*).

Различна продолжительность формы. Норма — 5 или 7 частей. Минимум — 3 части (*Ф. Куперен. «Le Dodo, ou L’Amour au berceau» и*[*«Les Barricades Mystérieuses»*](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B5_%D0%B1%D0%B0%D1%80%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D0%B4%D1%8B)). Максимально известное количество частей (в принципе для рондо) — 17 ([*Пассакалия*](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B0%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%8F)*Ф. Куперена*).

Рефрен излагает ведущую (почти всегда — единственную во всем произведении) тему, её доминирующая роль сильно выражена. Обычно он написан компактно, в [гомофонной](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%BC%D0%BE%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%8F) [фактуре](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%BA%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0_%28%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%29) и имеет песенный характер. В большинстве случаев он [квадратен](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%9A%D0%B2%D0%B0%D0%B4%D1%80%D0%B0%D1%82_(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0)&action=edit&redlink=1" \o "Квадрат (музыка) (страница отсутствует)) (в том числе у [И. С. Баха](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%BE%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%BD_%D0%A1%D0%B5%D0%B1%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%8C%D1%8F%D0%BD_%D0%91%D0%B0%D1%85)) и имеет форму [периода](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BE%D0%B4_%28%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%29).

Последующие проведения рефрена всегда в главной [тональности](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C). Он почти не меняется, единственное нормативное изменение — отказ от повторения (если оно было в первом проведении рефрена). [Варьирование](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B0) рефрена крайне редко.

Куплеты почти никогда не имеют нового материала, они развивают тему рефрена, оттеняя её устойчивость. В большинстве случаев имеет место одна из двух тенденций: малые отличия куплетов друг от друга или целенаправленное развитие куплетов, накопление движения в фактуре.

 В творчестве композиторов 19 века (*в частности, у Шумана*) форма рондо приобретает новые черты:

1) возрастает количество эпизодов;

2) возрастает степень контрастности темы и различных эпизодов;

3) замкнутость контрастных частей создаёт крупную многочастную форму (*1 часть «Венского карнавала» Шумана»*)

4) усложняется тональный план, появляются тональности более далёкого родства; встречаются темы, заканчивающиеся модуляцией. Проведение одного и того же эпизода в различных тональностях *(«Новеллетта», соч. 21, № 1, Шумана*).

Куплетную форму тоже можно было бы назвать формой рондо, но есть отличие: форма рондо начинается с повторяющейся части (А), т.е. как бы с припева, тогда как песня начинается как бы с запева (куплета), а не с припева. Термин «рондо» может означать не только форму произведения, но и его название, например Рондо Фарлафа из оперы М.Глинки «Руслан и Людмила». В форме рондо написаны такие произведения **зарубежных композиторов** , как «Кукушка» Дакена, «Сестра Моника» Фр.Куперена, «Нежные жалобы» Рамо. **Пятичастное рондо** представляет собой **основной вид классического рондо.**

Выдающиеся образцы **рондо создали русские классики и в области вокальной музыки.** В оперных ариях яркие примеры рондо встречаются у западных композиторов (например, ария Фигаро «Мальчик резвый» из оперы «Свадьба Фигаро» В.Моцарта). Применение формы рондо в романсах особенно типично для русских классиков. Так, в форме пятичастного рондо написан романс А.Даргомыжского «Ночной зефир» на слова А.Пушкина, романс А. Даргомыжского «Свадьба», романс А.Бородина «Спящая княжна», в опере-балете Н.Римского-Корсакова «Млада» в форме рондо построена сцена «Шествие князей».

**В советской музыке** примерами формы рондо могут служить финал сонаты Д.Шостаковича для виолончели с фортепиано, произведения С.Прокофьева: марш из оперы «Любовь к трем апельсинам», песня «Болтунья» на слова А.Барто. «Болтунья» - многочастное рондо шутливого характера.

**Тема. ВАРИАЦИОННАЯ ФОРМА**

**Вариационной формой или вариационным циклом называется форма,** состоящая из первоначального изложения темы и ряда ее видоизмененных повторений, которые называются вариациями. Изложению темы иногда предшествует вступление. Во многих случаях вариационный цикл завершается кодой. Число вариаций бывает различным – от двух-трех до нескольких десятков. Нередко тема заимствуется композитором из народной музыки или произведения другого композитора. Если тема сочинена самим втором вариаций, она называется оригинальной. Многие из произведений, написанных в вариационной форме, называются «тема с вариациями», «вариации на тему…» (указывается на какую тему). Иногда в названии обозначается количество вариаций (например «32 вариации Л.Бетховена») или их характер (например, «Блестящие вариации» или «Серьезные вариации»). Если в названии сочинения есть указание на вариационную форму, то вариации нумеруются, а перед темой выставляется обозначение: «Тема». Если же произведение, написанное в вариационной форме, не имеет в своем названии указания на эту форму, то нумерация вариаций и обозначение «Тема» обычно отсутствуют.

Вариации бывают разными. Например, существует такой вид вариаций, как вариации на остинатную (то есть неизменяемую, удерживаемую) тему в мелодии или басу (так называемые ***soprano - ostinato*** и ***basso - ostinato***). Есть вариации ***фигурационные***, в которых при каждом новом проведении тема расцвечивается различными украшениями и прогрессивно дробится, показывая свои скрытые стороны. Есть и ещё один вид вариаций – ***характерные вариации***, в которых каждое новое проведение темы происходит в новом жанре. Иногда эти переходы к новым жанрам сильно трансформируют тему – вы только представьте, тема может прозвучать в одном и том же произведении и как траурный марш, и как лирический ноктюрн, и как восторженный гимн. В качестве музыкального примера вариаций *Л.Бетховен, 32 вариации до минор.*

***Вариации на basso ostinato -*** называют вариационную форму, неизменной основой которой является фраза, многократно повторяющаяся в нижнем голосе. А верхние голоса мелодически и ритмически свободно развиваются. (*Чаконы, пассакалии в творчестве И.С.Баха, Г.Генделя*).

***Вариации на soprano - ostinato*** называют вариационную форму, неизменной основой которой является фраза, многократно повторяющаяся в верхнем голосе. А нижние голоса мелодически и ритмически свободно развиваются.

Этот тип вариаций использовали русские композиторы в вокальных произведениях на народную тему, которая оставалась *неизменной.*

***Классические вариации.***

Основой классических вариаций является **тема**, изложенная чаще в 2-х частной репризной форме, и ряд вариаций. Тема в вариациях развивается с помощью мелодической фигурации. Видоизменяется ритмический рисунок, иногда меняется метр, темп. **Гармония и форма темы** остаётся неизменным. Все вариации излагаются в одной – **главной тональности.** В середине возникает вариация или группа вариаций – в **одноименной** тональности. Это является средством создания ***контраста*** в развитии одной музыкальной темы. Такая форма получила широкое распространение в произведениях *Гайдна, Моцарта, Бетховена*. Иногда встречаются большие, значительные произведения- *«32 вариации» Бетховена.*

***Двойные вариации.***

Двойными вариациями называются вариации на **две темы**. Эти темы излагаются в начале произведения, противопоставляясь друг другу. Затем также последовательно варьируются. (*Симфония № 5, ч.2 Бетховена; Симфония № 103 «С тремоло литавр», ч.2 Гайдна; «Камаринская» Глинки*).

Вариационная форма и вариационный метод развития занимает значительное место в русской музыке. В русской народной песне вариационная форма возникает в результате видоизменённого повторения напева в последующих куплетах.

Вариационная форма может представлять собой не только самостоятельное сочинение, но и часть циклического произведения (симфонии, концерта, сюиты, сонаты и т.д.), номер оперы, часть оперной сцены. В вариационной форме изложен средний эпизод первой части Седьмой симфонии Д.Шостаковича. Вариационная форма, как и ряд других форм, имеет глубокие корни в народной песенной и танцевальной музыке. Есть также форма, которая **называется куплетно-вариационной. Это форма, в которой** начальный куплет какбы играет роль темы, а остальные куплеты – роль вариаций. Резкой границы между куплетно-вариационной и собственно вариационной формой провести нельзя: эти формы иногда переплетаются и легко переходят одна в другую. В куплетно-вариационной форме изложен заключительный хор «Славься» из оперы «Иван Сусанин» М.Глинки. Замечательный куплетно-вариационный «Хор поселян» из оперы «Князь Игорь» А.Бородина воссоздает с исключительной полнотой характер русской многоголосной протяжной песни. Это как бы созданная самим народом песня о разорении родины врагами. Песня Марфы из оперы М.Мусоргского «Хованщина» основана на русской народной песне «Исходила младешенька». Песня передает облик русской женщины, любящей и страдающей, тяжело переживающей измену возлюбленного. Мусоргский оставил без изменений не только мелодию, но и текст первого куплета народной песни, а в дальнейших куплетах, сохраняя мелодию, дал новый текст , выдержанный в народном духе. Всего в цикле шесть куплетов. Первый куплет играет роль темы для вариации, ему предшествует небольшое оркестровое вступление. Варьируя оркестровое сопровождение, Мусоргский последовательно раскрывает и развивает основной образ и в то же время передает содержание текста отдельных куплетов.

**Тема. ПОЛИФОНИЯ И ГОМОФОНИЯ.**

**Полифонией** называется такое многоголосие, в котором голоса мелодически самостоятельны и более или менее равноправны по своему значению.

Многоголосие, в котором голоса неравноправны, а есть деление на главный голос (мелодию) и гармоническое сопровождение, называется **гомофонией.** И гомофония, и полифония коренятся в народной музыке различных стран. Но полифония исторически старше гомофонии. Гомофония возникла в эпоху Возрождения – в XVI веке - и затем быстро достигла расцвета. Она была явлением весьма прогрессивным и в огромной степени способствовала дальнейшему развитию музыкального искусства. Гомофонный склад музыки позволил создавать музыкальные образы, отличающиеся очень большой яркостью. Выделение главного голоса и подчинение ему других голосов дало возможность сделать этот главный голос – мелодию – особо рельефным, богатым, содержательным, а поддерживающее мелодию сопровождение стало придавать каждому ее моменту полную ладогармоническую ясность и определенность. После возникновения гомофонии полифония не исчезла, а продолжала развиваться, достигла в XVIII веке (в творчестве И.С.Баха) новой вершины и сохраняет очень большое значение по настоящее время.

Существуют два вида полифонии: **имитационная и неимитационная** (имитация значит «подражание»). **Имитационная** полифония основанан на поочередном проведении в различных голосах одного и того же мелодического построения (темы), которое, таким образом, имитируется другими голосами. (И.Бах «ХТК» II фуга D-dur). Неимитационная полифония образуется без применения этого приема: она основана на одновременном сочетании мелодических линий, различных между собой на всем протяжении. (М.Глинка «Камаринская»). Неимитационную полифонию иногда называют контрастной.

Сама природа полифонии предполагает непрерывное оживление многоголосной ткани и, следовательно, сравнительно быструю передачу основного мелодического материала из голоса в голос. Вспомним, что самая развитая полифоническая форма называется фуга, что значит «бег»: голоса как бы бегут один за другим, поочередно повторяя тему. Характер фуги может быть различным: есть фуги медленные и быстрые, серьезные и шутливые, скорбные и радостные, лирические и танцевальные.

**Канон -** это непрерывная имитация, т.е. такая, при которой имитирующий голос повторяет не только начальную часть мелодии первого голоса, предшествующую вступлению имитирующего голоса, но и последующее развитие первого голоса. Если обозначить начальную часть мелодии буквой *а,* последующие разделы мелодии первого голоса, равные по протяжению начальной части, через b,c, d и т.д. , то схема канонической двухголосной имитации примет следующий вид:

a b c d e f…..

 a b c d e f…..

Иными словами, второй голос непрерывно имитирует разделы начального голоса. В итоге получаются две одинаковые мелодии, одна из которых вступает несколько позже другой. (Л.Бетховен.4-я симфония).

**Тема. Сонатная форма.**

Сонатной формой называется такая репризная форма, в первой части (экспозиции) которой содержится последовательность двух тем в разных тональностях (первая тема излагается в главной тональности, вторая – в побочной), а в репризе эти темы повторяются в ином соотношении, чаще всего тонально сближаются, причем наиболее типично проведение обеих тем в главной тональности. Средний раздел сонатной формы представляет собой в типичном случае разработку, т.е. тонально неустойчивую часть, развивающую, разрабатывающую темы экспозиции. Сонатная форма может иметь вступление. Часто сонатная форма завершается кодой. Развитая сонатная форма содержит, как правило, четыре основные части: экспозицию, разработку, репризу и коду.

В сонатной форме пишутся преимущественно первые части (часто и финалы, реже медленные части) сонат, симфоний, концертов, трио, квартетов, увертюры также большей частью пишутся в сонатной форме. Сонатная форма иногда называется также формой сонатного аллегро, поскольку Allegro – обычный темп первой части классической сонаты и симфонии. Сонатную форму как форму первой части сонаты, симфонии, концерта и т.д. не следует смешивать с формой многочастной сонаты , симфонии, концерта в целом. Такая форма называется циклической сонатной формой или сонатно-симфоническим циклом (об этой форме речь пойдет позже).

**Тема. ЦИКЛИЧЕСКИЕ ФОРМЫ.**

 **Музыкальная форма называется циклической,** если она состоит из нескольких частей, самостоятельных по форме, контрастирующих по характеру (прежде всего – по темпу), но связанных единством идейно-художественного замысла.

Самостоятельность частей выражается, в частности, в том, что они иногда допускают **самостоятельное** исполнение (например, во время траурных церемоний нередко исполняется Траурный марш Ф.Шопена, входящий в качестве третьей части в его сонату b-mool). При исполнении же всей циклической формы между ее частями **делаются перерывы,** величина которых не фиксируется в нотной записи, а определяется самим исполнителем (случаи, когда между какими-либо частями циклической формы не должно быть перерыва, обычно оговариваются посредством специального обозначения **- attaca).**

Надо подчеркнуть, что в циклической форме, как правило, различны все части, то есть никакая часть не является репризным повторением другой в том смысле, в каком это имеет место в обычных трехчастных формах или форме рондо. Лишь в циклах из большого числа миниатюр изредка встречаются подобные повторения (например, многократные возвращения «Прогулки» в «Картинках с выставки» М.Мусоргского; это вносит в сюитный цикл элемент рондообразности).

Слово **«цикл»** по гречески означает круг. Циклическая форма понимается как охватывающая тот или иной круг различных музыкальных образов – темпов, жанров, жанровых разновидностей.

В инструментальной музыке сложились **два основных вида циклических форм: сюита и сонатно-симфонический цикл**. Слово «сюита» означает последовательность (например, танцевальная сюита есть последовательность нескольких танцев). Принято различать **старинную сюиту и новую сюиту.**

Старинная сюита представлена в творчестве композиторов первой половины XVIII века – прежде всего, И.Баха, Ф.Генделя. Особенности старинной сюиты заключаются в том, что каждый из них излагается в старинной двухчастной (изредка в старинной сонатной) форме и что все части **пишутся в одной тональности.** Контрастирование частей сюиты определяется различием самих танцев, их темпа, метра и других свойств.

В старинную сюиту обычно входили четыре основных (**обязательных)** танца в следующем порядке:

1. **Аллеманда** («немецкий») степенно-серьезный, **у**меренно-медленный двухдольный хороводный танец-шествие.
2. **Куранта** (итальянское слово corrente - текуче) – более живой трехдольный сольный танец (исполнялась куранта обычно парой танцоров).
3. **Сарабанда** – танец испанского происхождения, известный с XVI века и ставший в XVII веке торжественным придворным танцем в разных странах Европы. Существовали разные виды сарабанд, в частности медленный и быстрый. У И.Баха и Ф.Генделя – это медленный трехдольный танец. Для ритма сарабанды характерна остановка на второй доле такта. Встречаются сарабанды лирически проникновенные, сдержанно скорбные и иные, но им всегда свойственна значительность, величественность. Близка к сарабанде известная «Мелодия» К.Глюка – танец тоскующей тени из оперы «Орфей».
4. **Жига** – быстрый танец ирландского происхождения. Для этого танца очень характерна триольность движения (то есть метры 6/8, 12/8 и т.п.)

 Из сказанного видно, что последование частей старинной сюиты чередовании более спокойного, медленного и более оживленного, быстрого движения при последовательном усилении темповых контрастов: за умеренно медленным танцем следует умеренно быстрый, далее – медленный и, наконец, быстрый.

 В большинстве старинных сюит между сарабандой и жигой обычно вставлялись те или иные из «необязательных» (не основных) для старинной сюиты танцев: менуэт, гавот, бурре, паспье, полонез и др. Кроме того, иногда в сюиту вводилась пьеса нетанцевального характера, например, ария, рондо, скерцо, а также вступительная пьеса перед аллемандой (прелюдия, увертюра и т.п.).

 В некоторых случаях в старинной сюите встречаются подряд два одноименных танца, например, два менуэта или два гавота. Наконец, иногда за танцем (чаще всего за сарабандой) следовала орнаментальная вариация на этот танец (Double). Лучшими образцами старинной сюиты являются сюиты И.Баха: французские и английские сюиты для клавира, оркестровые сюиты, сюитыдля скрипки и для виолончели, партиты (итальянское название сюиты).

В XIX веке возникает **новая сюита,** существенно **отличающаяся** от **старинной** своим **содержанием** и композиционными чертами. Характер сюит становится более разнообразным: сказочно-фантастические картины в «Шехеразаде» Н.Римского-Корсакова, картины природы, и народно-сказочные эпизоды в сюите Э.Грига «Пер Гюнт». Танец занимает в новой сюите довольно большое место; при этом используются и такие танцы, которые в XVIII веке еще не приобрели распространения, например, вальс. Однако роль танца в новой сюите все же значительно меньше, чем в старинной, ибо в новой сюите огромное распространение приобрели многочисленные другие жанры – марш, элегия, ноктюрн, скерцо, романс и т.д. Кроме того, названия частей сюиты очень часто не сводятся к обозначению жанра пьесы, а могут быть самыми разнообразными, например «Игра звуков», «Сны ребенка» (Вторая оркестровая сюита П.Чайковского). Существенным **отличием новой сюиты от старинной** является также то, **что ее части могут писаться в различных тональностях.** Тональные сопоставления оказываются новым важным фактором контрастирования частей, какого не знала старинная сюита. Также разнообразна и форма частей новой сюиты: встречаются не только простые формы, но и сложная трехчастная, рондо, тема с вариациями, сонатная форма, рондо-соната. Наконец, весьма различным может быть и число частей новой сюиты – от трех до десяти и более.

Композиторы-классики XIX века использовали жанр сюиты весьма разнообразно. Советские композиторы создали, наряду с другими типами сюиты, ряд сюит на темы песен и танцев различных народов (например, Книппер «Солдатские песни», «Колхозные песни»). Некоторые сюиты (например, «Шехеразада» Н.Римского-Корсакова) приближаются по своим масштабам либо по соотношению и мотивным связям частей к сонатно-симфоническому циклу.

**Сонатно-симфоническим циклом** называется циклическое произведение, принадлежащее к одному из таких жанров (соната, симфония, концерт, трио, квартет, квинтет и т.п.), в которых принято хотя бы одну часть (в типичных случаях – первую) излагать в сонатной форме. Для сонатно-симфонического цикла важна та значительность, наиболее ярким проявлением которой служит наличие сонатной формы.

Сонатно-симфонический цикл преемственно связан со старинной сюитой: так, в жигах есть некоторые черты финалов, в сарабандах – черты медленных частей, а менуэт непосредственно перешел из сюиты в сонатный цикл. Но сонатный цикл отличается, по сравнению с сюитой, большей контрастностью и в то же время большим единством.

В сонатно-симфоническом цикле чаще всего четыре или три части (в симфониях обычно четыре). Крайние части идут как правило, в быстром движении. Средняя часть – медленная. Если частей четыре, то вторая средняя часть – скерцо, менуэт, иногда другой танец (например, вальс в Пятой симфонии П.Чайковского).

**Первая часть** обычно носит в классических сонатно-симфонических циклах наиболее действенный, драматический, контрастный, нередко конфликтный характер и излагается в развитой сонатной форме.

**Медленная часть** по преимуществу лирична. Она передает чувства, размышления, раздумья человека, раскрывает его внутренний мир (иногда в связи с картинами природы). В медленной части встречается сложная трехчастная форма, нередко тема с вариациями, сонатная форма без разработки, изредка простая трехчастная форма или другие формы.

**Скерцо** (значит шутка) **или менуэт** вводит жанрово-характерный, бытовой элемент – танец, сцену народной жизни. Эта часть обычно отличается оживленным движением, весельем, остроумием. Композитор нередко выступает здесь как тонкий наблюдатель и зарисовщик характерных картин внешнего мира.

**Финалы** классических циклов тоже обычно характеризуются оживленным движением с чертами танцевальности и песенности, иногда торжественностью. От народности музыки скерцо и менуэта народность музыки финала обыкновенно отличается (в пределах одного цикла) большей значительностью и обобщенностью: подчеркиваются не какие-либо частные, остро характерные, жанрово-бытовые черты народной жизни, а прежде всего всего народность и массовость как таковые – например, не задорная уличная песенка, а безбрежное море народного веселья, народной жизни.

**ТЕМА. КРУПНЫЕ ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ФОРМЫ.**

***Кантаты и оратории***

**Кантата –** жанр, не отличающийся большой определенностью признаков. Когда-то кантатой называлась всякая вокальная музыка (canto - пение), в противоположность сонате как музыке инструментальной (sonare - звучать). В настоящее время определяющими признаками жанра кантаты являются, с одной стороны, ведущая роль хора с инструментальным сопровождением, посвященное прославлению какого-либо лица, города, страны, явления, исторического события.

Кантата может быть сравнительно небольшим одночастным произведением, но может быть (и чаще всего бывает) циклом из нескольких частей (номеров). Примеры: кантата «Москва» П.Чайковского, кантата «Александр Невский» С.Прокофьева, кантата «Москва» В.Шебалина, симфония-кантата «На поле Куликовом» Ю. Шапорина.

**Оратория отличается от кантаты** обычно более значительными размерами, наличием более определенного развивающегося сюжета. С.Прокофьев ввел в свою ораторию «На страже мира», помимо хора, солистов и оркестра, также и чтеца, читающего стихотворный текст, частично под музыку (мелодекламация), а частично без нее. Резкую границу между развитой кантатой и ораторией провести трудно.

В прошлом (XVII-XVIII века) оратории писались преимущественно на сюжеты из церковной письменности (библия, Евангелие). Оратории, посвященные страданиям Христа, назывались пассионами –«страстями» (например, «Страсти по Матфею» И.Баха). В XIX веке жанр оратории не имел большого распространения. В советскую эпоху имеет место новый расцвет ораториального и кантатного жанра. Произведения этого жанра воспевают в монументальных формах великие дела и подвиги советских людей, борьбу за мир, героическое прошлое русского народа.

По форме своей оратория отчасти напоминает оперу (увертюра, арии, дуэты, хоры, иногда речитативы), но без сценического действия.

***Опера.***

К числу крупных вокально-инструментальных форм музыки относятся, с одной стороны, произведения кантатно-ораториального жанра, о которых речь шла выше, с другой стороны - **опера**. Существенное отличие между ними определяется тем, что опера является произведением музыкально-сценическим, музыкально-театральным. Опера синтезирует достижения самых различных жанров музыки и, кроме того, сочетает музыку не только со словом, как оратория и кантата, но и со сценическим действием. В опере находят применение и малые вокальные формы типа песни, романса, всевозможная танцевальная музыка, и сравнительно крупные формы инструментальной музыки (увертюра, антракты), и , наконец, любые формы и жанры (арии, хоры и т.д.), встречающиеся в ораториях и в кантатах. В то же время опера не является простой суммой своих разнообразных составных элементов, номеров. Отличаясь единством идейно-художественного замысла, опера в целом и ее отдельные крупные части – действия, картины, сцены – подчинены специфическим качественно-своеобразным закономерностям оперной драматургии, оперной формы – закономерностям, в которых сочетаются законы крупной музыкальной композиции с законами драматического сценического произведения.

Значение оперы в музыкальном искусстве чрезвычайно велико. Известно, что опера была ведущим жанром русской музыкально й классики. Закономерности оперной формы сложны и мало изучены. Одна из причин этого заключается в том уже упомянутом обстоятельстве, что оперная форма не есть форма чисто музыкальная, а является формой синтетического музыкально-театрального искусства.

Для композиции оперы весьма существен следующий ряд моментов:

1. Прежде всего очень важны сюжет и либретто, от которых требуется полноценность и ясность идейного содержания, четкость общего плана при возможной лаконичности и простоте. В большинстве случаев либретто создается на основе соответствующей переработки того или иного литературного первоисточника. При этом часто в либретто находят отражение не все сюжетные линии, не все действующие лица первоисточника. Самый объем словесного текста оперы много меньше, чем объем текста драматического спектакля, рассчитанного на такое же время исполнения, ибо текст оперы поется. В этом одна из причин того, что от либретто требуется большая концентрированность, сосредоточение внимания на моментах, наиболее существенных с точки зрения передачи идеи произведения, развития действия, раскрытия характера действующих лиц, требуется отказ от второстепенных деталей, которые были бы естественны в произведении театрально-драматическом, но неуместны в опере.

Сказанное, однако, не означает, что содержание оперы всегда **у**же содержания ее литературного первоисточника. Во многих случаях идейно-смысловой центр оперы и соотношение главных действующих лиц в той или иной мере смещается по сравнению с литературным первоисточником: так, образ Татьяны в опере «Евгений Онегин» П.Чайковского занимает относительно большее место, чем в поэме А.С.Пушкина, а в опере «Борис Годунов» М.Мусоргского с исключительной силой показана активная роль народа, чего не мог, по условиям времени, сделать А.Пушкин в своей трагедии.

Оперное либретто должно также учитывать саму музыкальную композицию оперы, должно давать возможность использовать многообразные применяемые в опере жанры – арии, ансамбли, хоры и т.д. Следует наконец иметь ввиду, что требования, предъявляемые к оперному либретто, различны в зависимости от жанра оперы (историко-героическая, сказочно-фантастическая, лирическая и т.д.).

Но при всех условиях необходимо, чтобы сюжет и либретто удовлетворяли общему требованию драматургии: должен иметь место конфликт, лежащий в основе действия, - конфликт между теми или иными персонажами, идеями, между различными чувствами и стремлениями одного и того же героя и т.п. Во всяком конфликте имеются две стороны: положительная, которой сочувствует автор, и отрицательная.

1. В самой музыкальной композиции оперы первенствующее значение имеет вокальная сторона. Это непосредственно вытекает из того, что опера является произведением музыкально-драматическим, действующие лица, герои которого выражают свои мысли и чувства, обнаруживают свой характер, мотивируют свои поступки через пение. И подобно тому как писатель-драматург, раскрывая облик действующих лиц своего произведения, стремится сделать характерной речь, манеру речи каждого персонажа, так и оперный композитор стремится сделать индивидуально яркой и характерной «музыкальную речь», то есть вокальную партию каждого действующего лица, раскрыть через характер вокальной партии облик героя, а через характер развития вокальной партии – развитие характера героя. Поэтому утрата вокальной стороной оперы ведущего значения, заглушение голосов оркестром, постоянная передача наиболее интересного мелодического материала оркестру, а не голосам представляют собой нарушение законов оперного жанра.

Речитатив в опере не имеет самостоятельной музыкальной формы и представляет собой «омузыкаленную речь». Значение речитатива в опере, как произведении музыкально-драматическом, очень велико. Моменты действия, диалогов, коротких реплик действующих лиц , сообщающих о том или ином событии, требуют большей частью именно речитатива. Но в целом речитативы занимают в классической опере меньше места, чем закругленные вокальные формы.

1. Весьма существенна для композиции оперы роль оркестра. Не оттесняя на второй план вокальные партии, оркестр в классической опере выполняет очень важные функции. Прежде всего, оркестр призван, конечно, сопровождать вокальные партии, вокальную мелодию. Оркестровое сопровождение должно соответствовать вокальной партии, усилить ее эффект. Но, кроме названной элементарной функции, оркестр призван играть в опере и самостоятельную роль. Она выражается в основном в двух планах. Во-первых, оркестр может лаконично и выпукло характеризовать данную конкретную сценическую ситуацию, передавать эмоциональное состояние действующего лица и в этом отношении досказывать то, что не поддается столь полному и лаконичному выражению в вокальной партии (например, реализовать «подтекст»). Во-вторых, оркестр имеет большое значение для развития и раскрытия основного конфликта, основной идеи произведения.

Под лейтмотивом в опере понимается тема (обычно короткая), проводимая в разных местах оперы и служащая характеристикой какого-либо действующего лица, чувства, явления, идеи.

Самостоятельная, симфонически обобщающая роль оркестра в опере может с особой силой проявляться в увертюрах, антрактах, вступлениях к отдельным картинам и сценам, в разного рода заключительных и переходных построениях, в которых голоса не участвуют и оркестр является единственным носителем музыкального развития.

ЛИТЕРАТУРА.

* Бонфельд М. Ш. Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки. — Ч. 2. — М.: Владос, 2003. [ISBN 5-691-01039-5](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BB%D1%83%D0%B6%D0%B5%D0%B1%D0%BD%D0%B0%D1%8F%3A%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8_%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3/5691010395)
* Григорьева Г. В. Анализ музыкальных произведений: Рондо в музыке XX века. — М.: «Музыка», 1995. [ISBN 5-7140-0615-1](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BB%D1%83%D0%B6%D0%B5%D0%B1%D0%BD%D0%B0%D1%8F%3A%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8_%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3/5714006151)
* Головинский Г., Ройтерштерн М. Книга о музыке: Популярные очерки. Формы музыки.- М., «Советский композитор», 1988.
* Кюрегян Т. Форма в музыке XVII—XX веков. — М., 1998. [ISBN 5-89144-068-7](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BB%D1%83%D0%B6%D0%B5%D0%B1%D0%BD%D0%B0%D1%8F%3A%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8_%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3/5891440687)
* Мазель Л. Строение музыкальных произведений. — М.: «Музыка», 1979.
* Протопопов В. В. Форма рондо в инструментальных произведениях Моцарта. — М.: Музыка, 1978.
* Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. — СПб.: «Композитор», 1998. [ISBN 5-7379-0049-5](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BB%D1%83%D0%B6%D0%B5%D0%B1%D0%BD%D0%B0%D1%8F%3A%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8_%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3/5737900495)
* Тюлин Ю. Н. Музыкальная форма. — Л.: «Музыка», 1974.
* Фраёнов В. Музыкальная форма. Курс лекций. — М., 2003. [ISBN 5-89598-137-2](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BB%D1%83%D0%B6%D0%B5%D0%B1%D0%BD%D0%B0%D1%8F%3A%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8_%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3/5895981372)
* Холопова В. Формы музыкальных произведений. — СПб., «Лань», 1999. [ISBN 5-8114-0032-2](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BB%D1%83%D0%B6%D0%B5%D0%B1%D0%BD%D0%B0%D1%8F%3A%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8_%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3/5811400322)
* Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: Рондо в его историческом развитии. — Ч. 1, 2. — М.: «Музыка», 1988, 1990.

Источник: http://music-education.ru/formy-muzykalnyh-proizvedenij/

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ ДАГЕСТАН**

**ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ РЕСПУБЛИКИ ДАГЕСТАН**

**«ДАГЕСТАНСКИЙ КОЛЛЕДЖ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**

**им. Б.МУРАДОВОЙ»**

Специальность 53.02.05 «Сольное и хоровое народное пение»

(вид: «Сольное народное пение»)

**АННОТАЦИИ**

**к произведениям ВКР**

**«Исполнение сольной концертной программы».**

 **Выполнил(а):**

 Студент(ка) 4курса

 (фамилия, имя)

 класс преподавателя

 (фамилия преподавателя по сольному пению)

**Махачкала 2020**

План аннотации

1. Общий анализ: биографические данные о композиторе, краткие сведения об эпохе. Основные черты стиля автора, проявляющиеся в исполняемом произведении.
2. Музыкально-теоретический анализ: музыкальная форма произведения, структура, тональность, ладотональный план, мелодия и аккомпанемент, метроритмы, темпы, динамические оттенки,
3. Вокальный анализ: диапазон произведения, характер звука и звуковедения, фразировка, дыхание, трудности исполнения (интонационные, вокальные, ритмические, дикционные и другие).
4. Исполнительский анализ: раскрытие содержания и выявление стилевых особенностей данного произведения, обуславливающих исполнительский план.

**«Я вас любил».**

**Слова А.С. Пушкина.**

**Музыка А.С. Даргомыжского.**

**Александр Сергеевич Пушкин** (1799-1837) **-** русский поэт, драматург и прозаик, заложивший основы русского реалистического направления, критик и теоретик литературы, историк, публицист, один из самых авторитетных литературных деятелей первой трети XIX века. За свою короткую жизнь А.С.Пушкин внес огромный вклад в развитие русского языка. Он оставил после себя богатейшее литературное наследие, изучаемое с начальных классов школы. Каждый из нас прочитал хотя бы одно из произведений Пушкина, будь то сказка, или поэма. Очень много произведений Пушкина были экранизированы, по ним ставились оперы и спектакли. Роман в стихах «Евгений Онегин», драма «Борис Годунов», роман «Дубровский», роман «Капитанская дочка», повесть «Пиковая дама», поэма «Руслан и Людмила», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о царе Салтане», «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях», «Сказка о золотом петушке».

**Александр Сергеевич Даргомыжский (1813-1869) –** русский композитор, чье творчество оказало существенное влияние на развитие русского музыкального искусства XIX века. Один из наиболее заметных композиторов периода между творчеством Михаила Глинки и «Могучей кучки». Даргомыжский считается основоположником реалистического направления в русской музыке, последователями которого явились многие композиторы последующих поколений. Его самые известные сочинения: оперы «Эсмеральда», «Русалка», «Мазепа», «Рогдана», «Каменный гость», произведения для оркестра, вокальный цикл «Петербургские серенады», романсы «Мне минуло шестнадцать лет», «Мне грустно», «Старый капрал».

Первые романсы Даргомыжского на стихи Пушкина интересны не только своими художественными достоинствами. В них - своеобразие творческого метода Даргомыжского: стремление к конкретности музыкального языка, точное следование за поэтическим текстом, красочная картинность. Пушкинская поэзия питает музыку Даргомыжского на протяжении всей его творческой жизни. И не удивительно, что лучшие его романсы и оперы написаны на стихи гениального русского поэта.

***Музыкальная форма*** – куплетная, (два куплета). Куплет по структуре представляет период, состоящий из двух предложений.

3-10тт. – первое, 11-16 тт. – второе предложение. Второе предложение расширенно(17-20 тт.) за счет повторения фразы «я не хочу печалить вас ни чем».

***Тональность произведения:*** *соль-мажор.* В произведении встречаются случайные знаки (соль-диез, ми-бекар, ре-диез)*.* В партии аккомпанемента - до-диез, ре-диез.

***Размер*:** 2/4, *метр* – простой с одной сильной долей в такте.

***Темп: Moderato assai*** (весьма умеренно). В 18 такте ***ten*** – тенуто (сдерживать, задерживать).

***Диапазон голоса:*** ре первой октавы - до второй октавы, т.е. как видим, диапазон узкий, в пределах интервала сексты.

***Звуковедение:*** глубокое, насыщенное ***legato*** (легато) - связно.

***Характер звука***: мягкий, нежный, атака мягкая.

Романс на стихи Пушкина « Я вас любил» это романс- раздумье. В нем нет элементов картинной описательности – элегически-напевная мелодия полна душевной красоты, благородства и выражает сдержанную скорбь. Мелодия сочетает в себе и широкие напевные интонации, и элементы декламационности,- паузы разрывают широкие закругленные фразы на отдельные выразительные реплики. Это приближает музыку к разговорной речи и придает ей характер монолога, полного глубоких, сосредоточенных размышлений.

Любовь! Трудно представить А. С. Пушкина без любви, без особого преклонения перед женщиной. На протяжении всей истории человечества любовь являлась самым сокровенным и незабываемым чувством. В многообразии лирических тем тема любви занимает столь значительное место в творчестве А. С. Пушкина, так что поэта смело можно было бы назвать певцом этого вечного чувства. Его любовная лирика – это гимн возвышающему и облагораживающему человека чувству, это выражение безграничного уважения к женщине. Стихотворение А. С. Пушкина «Я вас любил: любовь еще, быть может…» написано в 1829 году. В нем выражено удивительное по чистоте и подлинной человечности чувство, которое в данном стихотворении является смыслом жизни для лирического героя. Это стихотворение посвящено Анне Алексеевне Олениной. Она привлекала поэта изяществом и грацией, а еще больше остроумием и находчивостью. Вяземский иронизировал по поводу нового увлечения своего друга: «Пушкин думает и хочет дать думать другим, что он в нее влюблен». Чего искал Пушкин в своем чувстве к юной Олениной, чем могла привлечь его эта девушка, не затмевавшая соперниц ни красотой, ни блеском ума, ни особыми талантами? Скорее всего, сердечное влечение поэта было связано с желанием найти нравственную опору, встретить у избранницы самоотверженное ответное чувство. Он наделял ее в своем воображении теми чертами возвышенной женственности и самоотверженности, которые так ярко проявились в женах декабристов, поразивших всю Россию своей готовностью разделить с мужьями ссылку в Сибирь. Неразделенная любовь поэта лишена всякого эгоизма. Он по-настоящему любит эту женщину, заботится о ней, не хочет тревожить и печалить ее своими признаниями, желает, чтобы любовь ее будущего избранника была такой же искренней и нежной, как любовь самого поэта: Я вас любил так искренно, так нежно, Как дай вам бог любимой быть другим. Однако чувство отвергнутой любви остается высоким. Поэт не перестает употреблять слова «Я вас любил». В первом четверостишии герой вспоминает об угасшей любви, скорее всего безответной. Надо отметить, что эта любовь еще осталась у него в сердце: «В душе моей угасла не совсем».

В стихотворении «Я вас любил…» лирический герой открыто говорит о своих чувствах. Неразделенная, но все равно глубокая и нежная любовь окрашена легкой грустью и заботой о женщине. Читатель видит трепетное желание поэта оградить любимую от тревог и печалей. Лирический герой желает, чтобы избранник его возлюбленной был столь же честен в своих чувствах. Возможно, в этих словах скрыта грустная ирония Пушкина. Поэт намекает, что так же *«искренно»* полюбить героиню не сможет никто. Ради правильной рифмы Пушкин ушел от традиционного произношения слова *«безнадёжно»*, заменив ударную «ё» на более мягкую гласную «е».

Большую выразительность стихотворению придают внутренние рифмы: *«безмолвно, безнадежно»*, *«то робостью, то ревностью»*. Строгий ритмический рисунок «нарушает» только анафора «Я вас любил». Но этот повтор нисколько не влияет на красивое звучание стихотворения, а лишь выделяет его главную мысль.

В лирической миниатюре Пушкин мастерски использовал инверсию: *«быть может»*, *«в душе моей»*, *«печалить вас»*, *«любимой быть»*. С ее помощью легче постичь особую глубину чувств героя. В качестве метафоры выступает вся первая строфа, в которой говорится о любви. Она *«угасла не совсем»*, *«больше не тревожит»*. Фразеологический оборот *«дай вам Бог»* дополняет палитру художественных средств стихотворения.

Основную смысловую нагрузку в произведении несут глаголы: *«любил»*, *«угасла»*, *«печалить»*, *«тревожит»*, *«быть»*. С их помощью выстраивается логическая цепочка всего повествования – история неразделенной любви. Эпитеты выступают в форме наречий: *«безмолвно»*, *«безнадежно»*, *«искренно»*, *«нежно»*. Удачно использовал Пушкин и аллитерацию. В первой строфе доминирует звук «л», передающий мотив грусти и нежности, во второй – звуки «р» и «б», которые символизируют расставание.

При столь совершенной структуре текста неудивительно, что стихотворение не раз было положено на музыку. Первый романс появился даже раньше, чем был опубликован текст. Его автором стал знакомый Пушкина Ф.Толстой, который получил стихотворение в рукописном виде от самого автора. Позже музыку к произведению сочинили Шереметьев, Алябьев, Даргомыжский, Варламов, Метнер, другие композиторы.

Лаконичность в использовании выразительных средств и краткость формы способствовали глубокому содержанию стихотворения. «Слов немного, но… они так точны, что обозначают все», – восхитился этим вечным памятником любви Н.Гоголь. Сложно с ним не согласиться.

Поэт одушевляет чувство, он использует глагол в форме прошедшего времени («любил»), чтобы показать, что любовь прошла, ее больше не вернуть. Однако его любовь чиста и бескорыстна. В своей любви автор великодушен: «Но пусть она вас больше не тревожит». Какие средства художественной выразительности использует автор в этом стихотворении? В создании эмоциональной напряженности большую роль играет трехкратное повторение словосочетания «Я вас любил…», а также синтаксический параллелизм (повторы однотипных конструкций): «безмолвно», «безнадежно», «то робостью, то ревностью», «так искренно, так нежно». Эти повторы создают многообразие лирического волнения и одновременно элегическую наполненность поэтического монолога. Стихотворение «Я вас любил: любовь еще, быть может…» - яркий психологический эскиз состояния поэта. Пушкинская лирика пронизана оптимизмом, верой в жизнь, в духовные возможности человека, в его способность любить и дарить любовь.

**«Ах ты, степь широкая.»**

*Русская народная песня.*

 *Обработка П. Триодина.*

*Слова народные.*

***Петр Николаевич Триодин*** (1887-1950) - сов.композитор. Один из авторов первых советских опер. Лучшие музыкальные эпизоды опер Триодина отмечены мелодичной выразительностью, рельефностью образных характеристик. Сочинения: оперы – «Князь Серебряный» по А. К. Толстому, «Свободная опера», «Степан Разин», 2 симфонии для оркестра. «Праздничная увертюра» (1922); концерт для фортепиано с оркестром (1922); для оркестра нар. инструментов - сюиты «Картинки из русских сказок» (1946), «Партизаны» (1947) и другие, музыка к драматическому спектаклю "Кому на Руси жить хорошо", музыка к кинофильму "Академик Павлов" (1939);обработки русских народных песен.

Народная песня - это музыкально-поэтическое произведение, наиболее распространённый вид вокально-народной музыки. Народная песня – одна из древнейших форм музыкально –словесного творчества. Отражает характер каждого народа, обычаи, исторические события, отличается своеобразием жанрового содержания, музыкального языка, структуры. В некоторых древних и отчасти современных видах народной музыки она существует в единстве с танцем, игрой, инструментальной музыкой, словесным фольклором. Народную песню отличает богатство жанров, различных по происхождению, характеру и функций в народной жизни.

***Музыкальная форма произведения*** «Ах ты, степь широкая»– куплетная. 5-14 тт – первый куплет, 14-23 тт – второй куплет, 23-35 такты – третий куплет, 36-47 тт – четвертый куплет.

***Тональность*** – до –диез минор, постоянная, не меняется.

***Размер:* ¾** основной, во втором предложении каждого куплета переменный 4/4, 3/4, 2/4.

***Метр*** – простой.

***Ритм*** - преобладание восьмых длительностей:

***Темп*** : с самого начала *Lento, intimamento semplice* ( *lento* - ленто – медленно, intimamento – энтимэман – задушевно, *semplice* – *семпличе* – просто). Имеются указания метронома: =44.

В 15 т изменение темпа – *un poco piu mosso* – немного живее, метроном = 54.

В 36 т. *Tempo I* – первоначальный темп, метроном =44.

В 39 т. *ten* – тенуто - сдерживать, задерживать.

В 44 т. *falsetto* – *фальсетто* – фальцет (самый высокий регистр человеческого голоса).

В 40 т. *dolce* – дольче – мягко, нежно.

Во вступлении перед первым куплетом, в конце второго и третьего куплетов *фермата* – знак остановки в музыке.

В 45-46 тт. в аккомпанементе *tranquillo – транкуилло –* спокойно*,* безмятежно, *come da lontano-* коме де лонтано *–* немного далеко*.*

На последнем аккорде в аккомпанементе тремоло и *morendo* – морендо – замирая, ослабляя.

***Диапазон песни:*** до I октавы – до II октавы.

***Звуковедение:*** *legato* – *легато* – связно, напевно, распевно.

Многие слоги распеваются на 4 звуках, все звуки разных длительностей: Это можно наблюдать в 6, 8, 10, 24, 28, 37, 39 тактах.

В мелодии скачки на ч.5, ь.6, ч.8.

Пение на одной ноте в 5, 9, 24, 36, 40 тактах.

В конце произведения выдержанный звук *до II октавы* на протяжении четырех последующих тактов.

Для того, чтобы добиться напевности, плавности в исполнении необходимо придерживаться правила орфоэпии: отнесения согласного звука к последующему слогу, например:

1. а-хты, сте-пьши-ро-ка-я, сте-пьра-здо-льна-я….
2. бу-рла-кбли-зко-кбе-ре-гу…..

 Пропеваются гласные звуки, а согласные только произносятся. Возвратные частицы «ся» и «сь» необходимо произносить, соответственно, как «са» и «с», например: «разгуляется» -разгуляетса, «подымается» - подымаетса.