

Министерство образования и науки Российской Федерации  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»

Н.А.ИВАНОВА

**АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
ЧАСТЬ 2**

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Рекомендовано кафедрой теории, истории и педагогики искусства  
Института искусств СГУ  
в качестве учебного пособия для студентов, обучающихся  
по направлению 44.03.01 - Педагогическое образование,  
профиль - Музыка

Саратов, 2018

**УДК781.5(075.8)**  
**ББК 85.310 я73**  
**И 21**

Рецензент:

доктор педагогических наук, профессор И.Э.Рахимбаева

**Иванова Н.А.**

**И 21** Анализ музыкальных произведений. Часть 2: учебное пособие /  
Н.А.Иванова. - Саратов, 2018. - 48с.

Учебное пособие адресовано студентам, обучающимся по направлению 44.03.01 - Педагогическое образование, профиль - Музыка. Его содержание соответствует программе учебного курса анализа музыкальных произведений. Может быть использовано и в других учебных заведениях, в перечень учебных предметов которых входит дисциплина анализа музыкальных произведений. Представляет интерес для музыкантов, занимающихся педагогической и просветительской деятельностью, а также любителей, интересующихся вопросами анализа музыки.

**УДК781.5(075.8)**  
**ББК 85.310 я73**

©Иванова Н.А., 2018

## СОДЕРЖАНИЕ

1. Период .....	4
Задания к теме .....	10
2. Простые формы .....	11
2.1 Простая двухчастная форма.....	11
Задания к теме .....	20
2.2. Простая трехчастная форма.....	21
2.2. 1 Безрепризная простая трехчастная форма.....	21
2.2.2 Репризная простая трехчастная форма .....	26
2.3 Промежуточная двух-трехчастная форма .....	38
2.4 Двойная трехчастная (или трех-пятичастная) форма.....	42
2.5 Форма бара .....	43
Задания к теме .....	47
Рекомендуемая литература .....	48

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

## 1. ПЕРИОД

Для понимания формы гомофонных (не полифонических) произведений очень большое значение имеет структура, называемая периодом.

**Период** – это наименьшая из возможных форма законченного изложения музыкальной мысли. В наиболее типичном случае период состоит из двух мелодически сходных предложений протяженностью 4 или 8 тактов, первое из которых завершается неустойчиво, а второе – устойчиво (совершенной каденцией). Такой тип периода получил название квадратного. Он весьма широко распространен в песенно-танцевальной музыке.

Разновидности периода определяются количеством предложений, входящих в его состав и их протяженностью.

Периоды, состоящие из двух предложений могут быть квадратными и неквадратными, т.е. такими, протяженность предложений в которых не кратна 4 тактам. Такие примеры встречаются как в зарубежной, так и в русской музыке, например, песня Вани из оперы Глинки "Иван Сусанин" (7+7), периоды в ряде фортепианных сонат Моцарта (6+6):

*песня Вани*

The image shows a musical score for the song "Vanya" from the opera "Ivan Susanin" by Glinka. The score is in 2/4 time, key of D major, and tempo "Allegro moderato". It features a vocal line for Vanya and piano accompaniment for strings and piano. The vocal line starts with the lyrics "Ваня" and "Как мать у - ба - ая". The piano accompaniment includes markings like "pp", "ten.", and "simile".

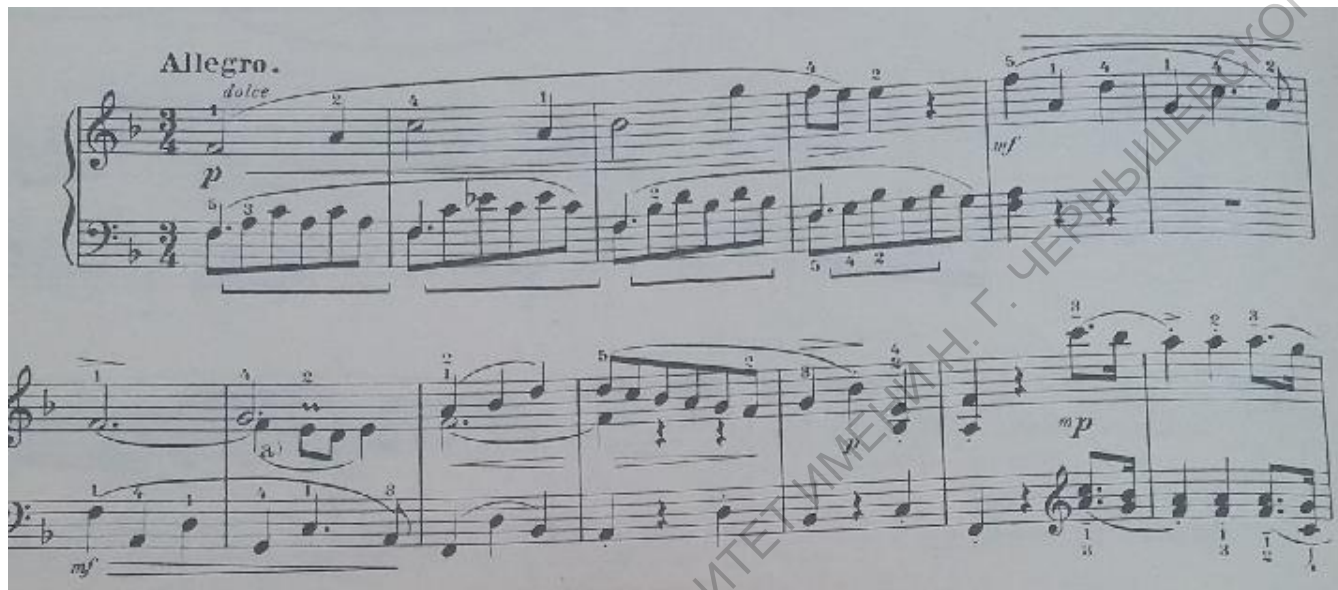
у ма - ло - го птен - ца, о - стал - ся птен - чик  
сир и гла - ден в гнез - до... А,  
dolce Fag.

Моцарт соната F-dur III часть

Allegro assai.  
vibrato legato

Период может включать 3 предложения или вовсе не иметь четких границ между предложениями (неделимый):

*Моцарт соната F-dur I часть*



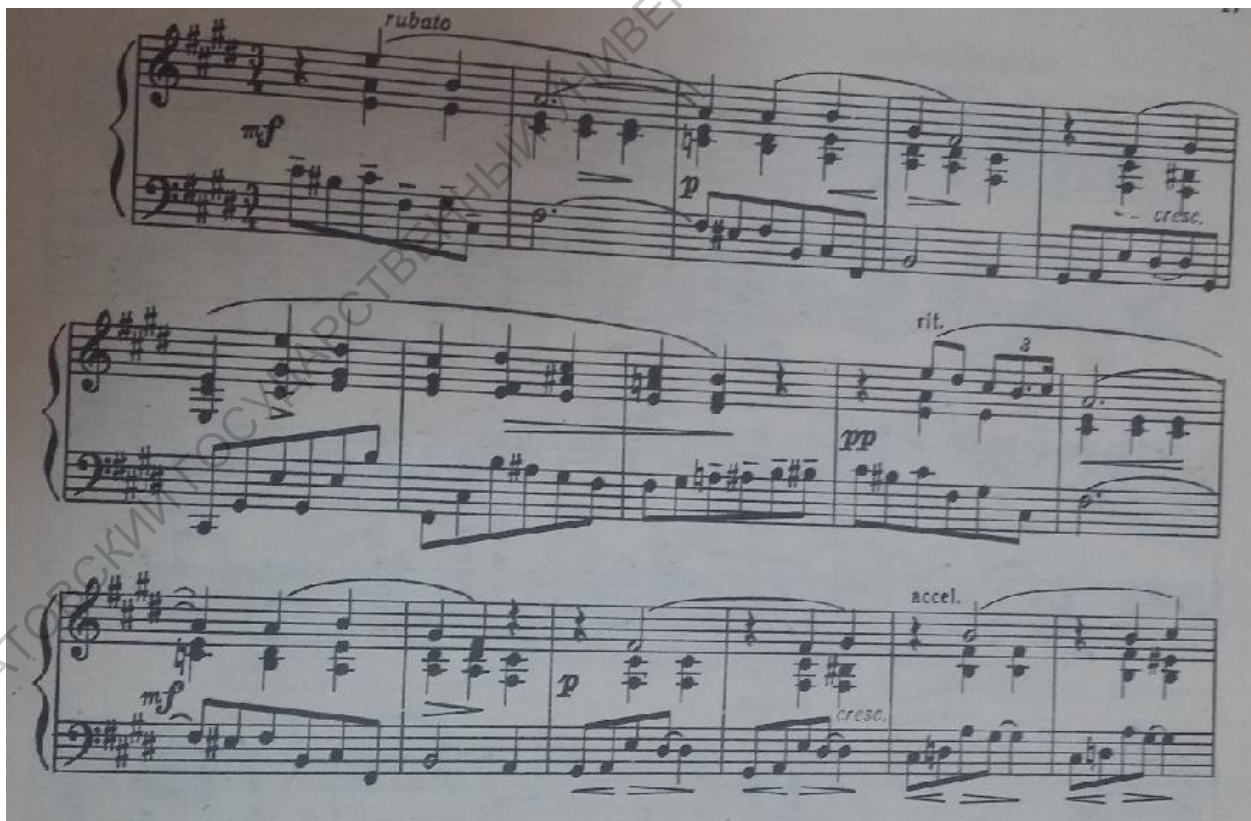
Периодическая структура нередко встречается в инструментальных миниатюрах. В таких случаях масштабы формы существенно увеличиваются. Это может происходить благодаря использованию расширения или дополнения.

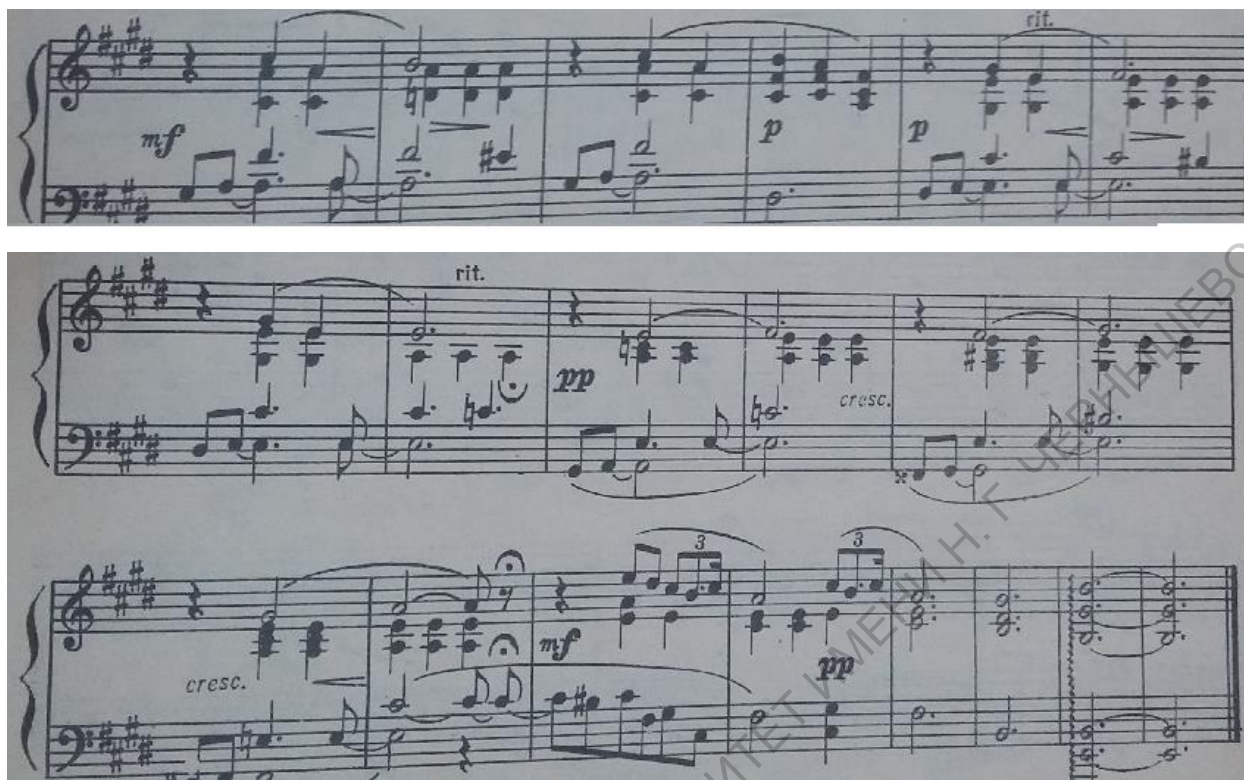
*Расширением* называется дополнительный музыкальный материал, использованный до заключительного каданса. Он включается как правило во второе предложение периода. Сущность расширения связана с процессом развития, поэтому его основу составляют секвенции, имитации, варьированные повторы, - приемы, которые используются в разработочном тематизме.

*Дополнение* представляет собой дополнительный музыкальный материал, использованный после заключительного каданса. Сущность дополнения связана с процессом "торможения", поэтому для него свойственна повышенная устойчивость, использование плагальный оборотов

либо многократное кадансирование, нередко тонические органичные пункты. Иногда ощущение завершенности усиливается благодаря использованию в качестве дополнения начальной фразы произведения или его первого мотива. Подобное краткое напоминание начальных тактов получило название *репризного момента*. Он встречается в тех случаях, когда развитие в расширении было весьма интенсивным и в завершающем разделе периода необходимо особенно отчетливое завершение, уравнивающее форму в целом, придающее ей дополнительную устойчивость.

Рассмотрим в качестве примера прелюдию Скрябина E-dur op.11. В этом произведении есть и расширенное второе предложение (протяженность первого предложения - 8 тактов, второго - 27) и репризный момент в завершающей части (заключительные 6 тактов):





Подобная несоразмерность масштабов предложений в одном периоде - явление крайне редкое. Понимание формы не возможно без последовательного анализа образной сущности произведения. Настроение, созданное в первом предложении, сравнимо с воплощением блаженственной неопределенности, мечтательности, не лишенной возвышенной романтической приподнятости.. Мелодический контур неспешно, будто раскачиваясь переходит от баса к линии верхних голосов, основная тональность определяется только к четвертому такту(!), лениво разворачивающийся диапазон басовой партии к 6-му такту достигает едва ли не своего апогея и сразу же "сворачивается" в боязливо крадущееся движение по осторожным хроматическим полутонам, истаивающим в динамике *pp*. Мечтательный герой будто боится разрушить, вспугнуть ощущение блаженной радости момента.



Второе предложение начинается с нового, чуть более активного варианта начальной фразы пьесы. Но уже вторая фраза обрушивается на слушателя череду требовательных вопросов, постепенно подводящих в басовом голосе к призывным интонациям, наполненным благородно-негодующим пафосом. Однако уже через два такта пафос сменяется сомнением: едва достигнутый до-диез минорный устой на вершине вздымающихся басовых фраз переходит в неустойчивый си-диез и будто застывает на нем. Последний динамический всплеск не находит продолжения, остановленный фермой он сменяется репризным повторением первой фразы пьесы, возвращающим к безмятежному блаженству покоя. Отметим, что репризный момент в этой пьесе появляется до заключительного каданса, что иногда служит основанием для того, чтобы отнести его к расширению. Однако, в анализируемом примере принадлежность его к роду дополнений определяется отчетливо выраженной функцией торможения, тогда как момент завершения развития обозначен не традиционной заключительной каденцией, а фермой и сменой громкостной динамики.

Образ лирического героя в прелюдии Скрябина обнаруживает сходные черты с известными персонажами ряда литературных произведений русских современников композитора, среди которых Обломов Гончарова, герои Чеховских пьес, в которых душевное благородство сосуществует с не столько с решительной деятельностью, сколько с любованием красотой душевных порывов.

## **ЗАДАНИЯ К ТЕМЕ**

1. Проанализируйте прелюдию *h-moll* Шопена. Оцените тип структуры пьесы. Выявите обусловленность ее специфических черт с особенностями образного содержания. Остановитесь на подробной характеристике семантических элементов первой фразы пьесы. Объясните, чем вызвана необходимость использования репризного момента в произведении.

2. Рассмотрите структуру и образно-языковую природу ариозо Лизы в сцене у Канавки из оперы Чайковского "Пиковая дама".

3. Проведите анализ главной партии III части сонаты Моцарт *F-dur*.  
Ответьте на вопросы:

- какова степень уравновешенности структуры периода главной темы;
- сколько дополнений имеет главная тема и чем можно объяснить их количество (исходя из структурных и художественно-образных особенностей темы);
- сравните структуру главной и побочной партий, выявите возможные причины различий (исходя из художественно-образных особенностей темы).

4. Ответьте на вопросы:

- какова интерпретация формы периода в действующих школьных программах по музыке;
- охарактеризуйте типы периодов, наиболее распространенные в школьном репертуаре.

## 2. ПРОСТЫЕ ФОРМЫ

Бытовые танцы и многие образцы маршей написаны в простых формах.

*Простыми* называются такие формы, в которых каждый из разделов имеет структуру не сложнее периода. К наиболее распространенным простым формам относятся простая двухчастная и простая трехчастная.

### 2.1. Простая двухчастная форма

Простая двухчастная форма существует в двух разновидностях: безрепризной и репризной.

*Безрепризная* простая двухчастная форма строится в соответствии со схемой: *aa-вв*, где (*aa*) – 1-я часть, период и (*вв*) – 2-я часть, период.

Эта форма ведет свое происхождение от структуры, получившей название "пара периодичностей", которая довольно часто встречается в народной песенно-танцевальной музыке. Одним из примеров такой формы является тема баллады Финна из оперы Глинки "Руслан и Людмила":

*тема баллады Финна из оперы Глинки "Руслан и Людмила" 1-я часть*

Музыкальный фрагмент, представляющий тему баллады Финна из оперы Глинки "Руслан и Людмила". Видно нотное изображение с вокальными партиями и фортепиано. Текст песни: "шой се-е ве-бев-но-ю от-ра-дой, се-е му-чи-тель-ной тос-кой. Ум-".

- зал: „Лю - блю те - бя, На - и - на!“ Но роб - кой го - ре - сти мо - ей На -

2-я часть

- и - на в гор - дость - ю вни - ма - ла, лишь пре - ле - сти сво - я лю - бя, и

*dolce assai*

рав - но - душ - но от - ве - ча - ла: „Па - стух, я не лю - блю те - бя!“ И

*dolce assai*

В приведенном примере каждая из частей подобна периоду, но в отличие от классического периода не имеет четко выраженных участков кадансирования. Простота структуры темы баллады Финна способствует воплощению образа простодушного деревенского юноши.

**Репризная** простая двухчастная форма строится в соответствии со схемой: *aa-va*, где (*aa*)- 1-я часть, (*va*)- 2-я часть, из которых (*v*) – контрастная середина, по протяженности равная одному предложению и (*a*) – реприза, в которой повторяется только одно предложение из первой части.

Такая форма нашла самое широкое применение как в качестве структуры инструментальных миниатюр, так и в качестве составной части крупных музыкальных форм, например структуры рефрена в классическом рондо, структуры темы вариаций у венских классиков и ряда композиторов романтического направления, например в темах вариаций из 1 части сонаты Моцарта A-dur, 1 части сонаты №12 As-dur Бетховена, темы баллады g-moll Грига:

*тема вариаций из 1 части сонаты Моцарта A-dur*

11

Andante grazioso

The image displays a musical score for the theme of variations from the first movement of Mozart's Sonata in A major, Op. 31, No. 1. The score is presented in four systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked 'Andante grazioso' and 'p'. The second system includes a repeat sign. The third system features 'sf' markings. The fourth system ends with a double bar line. A large diagonal watermark 'САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. Г. И. УДВЕРЖЕВСКОГО' is overlaid on the score.

тема вариаций из 1 части сонаты №12 As-dur Бетховена

Andante con Variazioni.

12.

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Andante con Variazioni'. The score includes various dynamic markings: piano (p), crescendo (cresc.), fortissimo (sf), and forte (f). Fingering numbers (1-5) and slurs are used throughout to indicate fingerings and phrasing. The first system begins with a piano (p) dynamic. The second system features a piano (p) dynamic with a crescendo (cresc.) leading to a fortissimo (sf) dynamic. The third system continues with a piano (p) dynamic and a fortissimo (f) dynamic. The fourth system includes a piano (p) dynamic and a fortissimo (f) dynamic. The fifth system concludes with a piano (p) dynamic and a fortissimo (f) dynamic.

темы баллады g-moll Грига

Andante espressivo Op. 24

*p* molto legato

Poco animato

*pp*

Tempo I

*poco rit.* *p* *rit.* *ppp*

В приведенных примерах простая двухчастная форма позволяет композиторам лаконично сформулировать основную идею сочинения, обозначить смысл контрастов, которые обуславливают логику вариационных преобразований темы и драматургию вариационного цикла в целом. Например, в теме баллады Грига в крайних частях создан музыкальный образ эпического повествования: достаточно сравнить мелодическую линию 1-й части и тему былины о Вольге и Микуле:

1. ВОЛЬГА И МИКУЛА.

1-й мотив. 2-й мотив. 3-й мотив.

Жизнь Светло-слава да по-сто ать, Жизнь Светло-слава да по-ста. Звиз. са; Ог. та.

В серединном разделе темы (Poco animato) скупыми штрихами обозначены главные участники эпического повествования: герой (активный пунктирный ритм в мелодии сопровождается простым и решительным

движением баса от D к T в первом такте раздела) и женщина, ожидающая возвращения героя на Родину. Такую интерпретацию женского образа позволяет сделать один элемент музыкального текста: высокая нисходящая секунда во втором такте раздела, которая ассоциативно связана с движением взмаха платком, с криком чайки, к которой издавна обращались за помощью жены и матери рыбаков.

Структура простой двухчастной формы способна вместить в себя как содержание широкого круга образов, близкого миру детей, так и весьма масштабные идеи. Рассмотрим в качестве примеров Старинную французскую песенку из Детского альбома Чайковского и прелюдию cis-moll из op.11 Скрябина.

Пьеса Чайковского строится по следующей схеме.

1 часть (8т.+8т.) включает дважды повторенный период, первый из которых завершен тоникой четвертной длительности, а второй - тоническим трезвучием, останавливающим движение на весь 16-й такт. Такое ритмическое завершение замещает сопряжение срединного и заключительного каданса в квадратном периоде и обеспечивает целостное восприятие музыкального материала как периода из двух предложений с устойчивым завершением. Заметим, что различные виды упрощения музыкальной структуры свойственны для произведений народного искусства. Возможно, что в анализируемой пьесе выраженная статика квадратного периода способствует приближению восприятия образа, близкого к фольклорным истокам. В то же время статичность свойственна всем элементам музыкальной выразительности в пьесе: обращают на себя внимание продолжительный тонический органнй пункт, многократная "шарманочная" повторность незатейливого интонационного оборота 3-го такта. Все это дает возможность предположить, что прообразом Старинной



французской песенки Чайковского была песня уличного шарманщика:

Весьма умеренно

espress.  
p

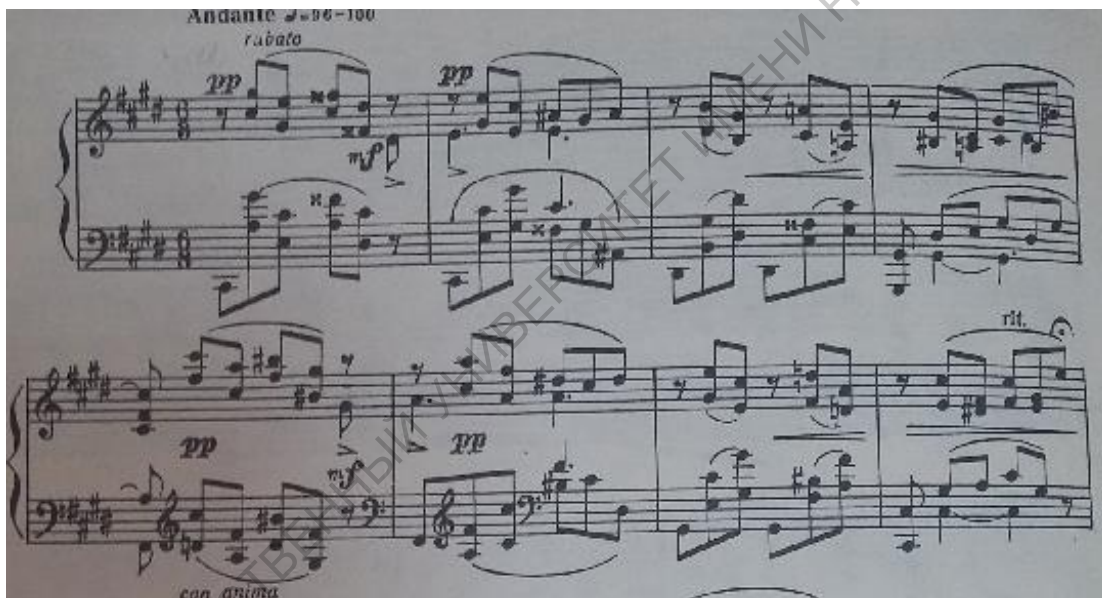
Вторая часть включает в себя середину (8т.) с более активной фактурой басового голоса и репризу (8т), в которой повторяется только одно предложение из 1-й части:

p  
mf  
p



Структура прелюдии *cis-moll* из *op.11* Скрябина отличается четкими границами элементов формы. Первая часть представляет собой восьмитактовый квадратный период

*Прелюдия cis-moll op.11 Скрябина*



Структура музыкального языка прелюдии приближает начальный образ к тревожно-набатной первой части прелюдии *cis-moll* Рахманинова: сходство обуславливает не только общность тональности, но и условная колокольность, концертный масштаб фактуры:



Вторая часть включает в себя четырехтактовую контрастную середину и четырехтактовую репризу, дополненную четырехтактовой кодой:



Образное наполнение середины близко воплощению символу благословенной мечты. Светлый колорит ми-мажора, баркарольная фактура, мягкие завершения мелодических оборотов отличают её не только от тревожной первой части, но и от грозной репризы, с ее возвращением минора, колокольностью, возведенной до сокрушительно угрожающих масштабов (репризные *fff* в сравнении с *pp* первой части, предельное расширение диапазона фортепианной фактуры).

Небольшая кода, завершающая прелюдию не вносит успокоения. Её недобро срывающиеся аккорды будто сулят лишь недолгую отсрочку

неотвратимо грозных судьбоносных испытаний.

### **ЗАДАНИЯ К ТЕМЕ**

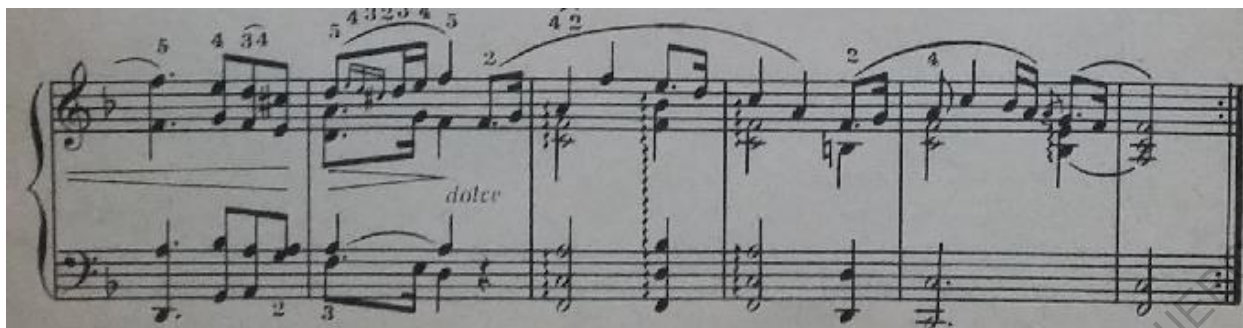
1. Сделайте анализ формы 1-й части пьесы «Май. Белые ночи» из фортепианного цикла П.И. Чайковского «Времена года». Охарактеризуйте содержательную сторону музыкального тематизма, опираясь на анализ семантики музыкально-языковых элементов.

2. Сделайте анализ формы 2-й части пьесы «Июнь. Баркарола» из фортепианного цикла П.И. Чайковского «Времена года». Охарактеризуйте жанровую природу музыкального тематизма. Выявите возможные причины выбора музыкальной структуры.

3. Сделайте анализ предлагаемого музыкального текста. Охарактеризуйте жанровую и интонационно-пластическую природу музыкального тематизма. Выявите характер контраста первой части и середины.

тема вариаций на шотландскую тему М. Глинки

The image shows a musical score for a theme of variations. The first system is labeled 'Тема' and 'P dolce'. The second system is labeled 'P' and '2'. The score includes treble and bass staves with various musical notations such as notes, rests, and ornaments. There are also some decorative symbols at the bottom of the page.



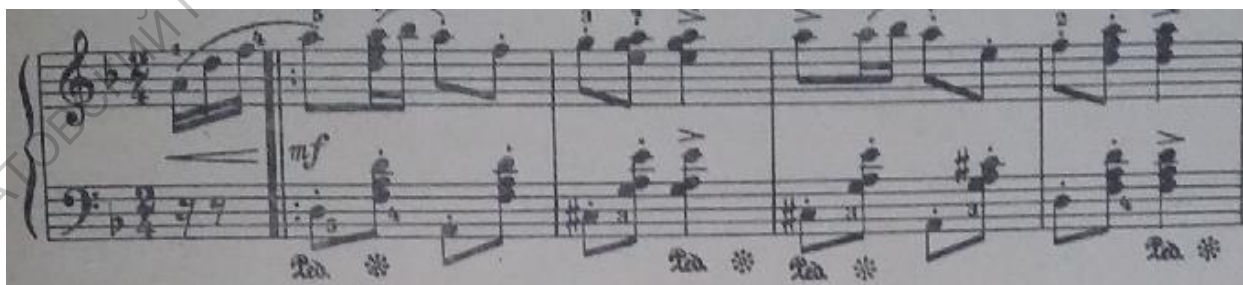
## 2.2 Простая трехчастная форма

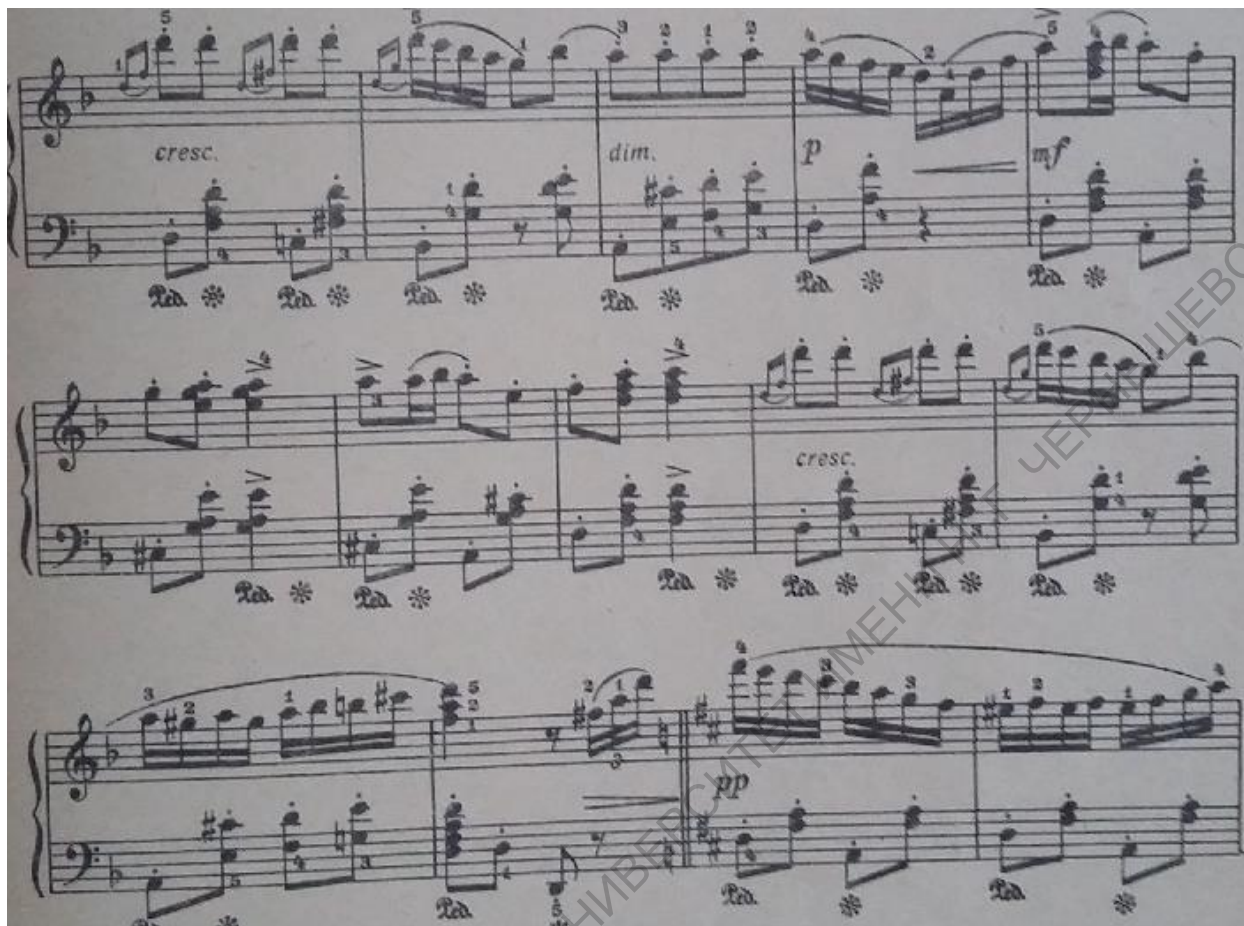
### 2.2.1 Безрепризная простая трехчастная форма

Простая трехчастная форма существует в двух разновидностях: безрепризной и репризной.

**Безрепризная** простая трехчастная форма строится в соответствии со схемой *aa-вв-сс*, где (*aa*) – 1-я часть, (*вв*) – 2-я часть, (*сс*) – 3-я часть. Отсутствие репризы затрудняет создание ощущения завершенности формы. Поэтому подобные структуры используются только в тех случаях, когда формообразующие функции выполняют либо литературный текст (в вокальных произведениях), либо танцевальное движение (вариации в классическом балете).

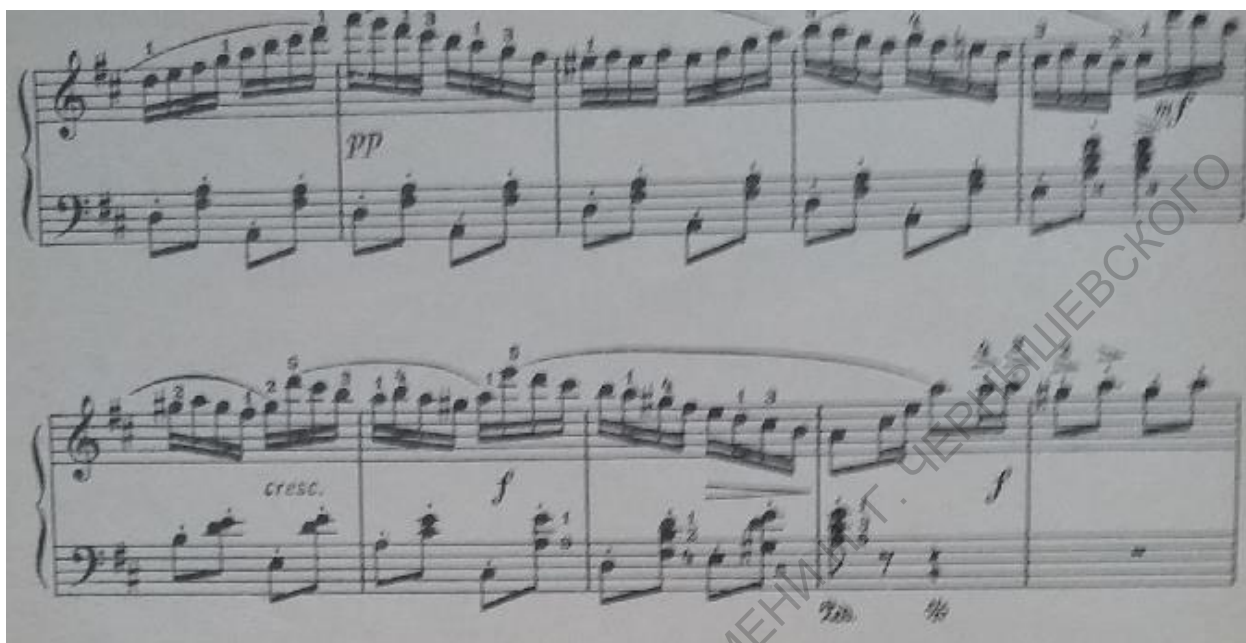
Одним из примеров использования простой трехчастной безрепризной формы в танцевальной музыке является Итальянская полька С.Рахманинова. Структура первой части представляет собой период в *d-mol*:



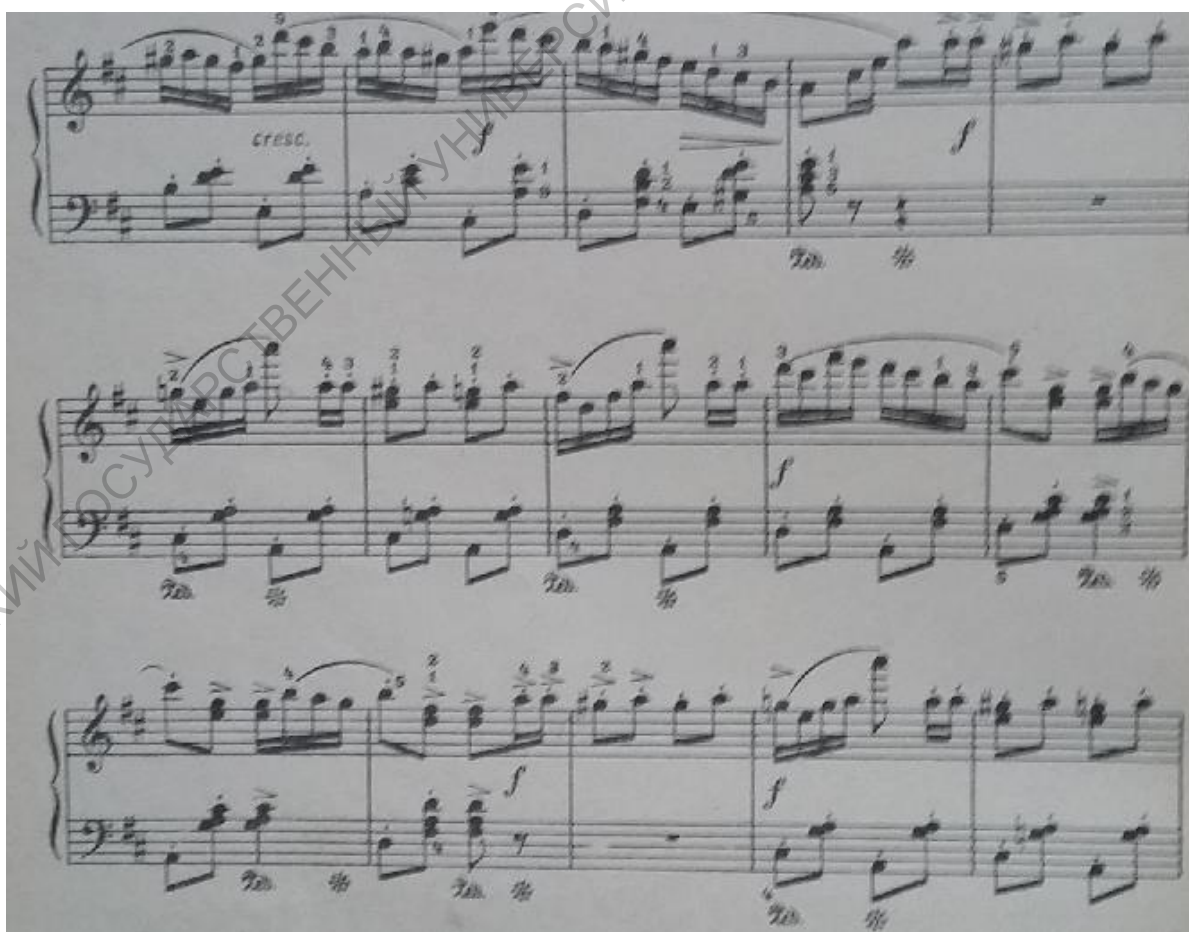


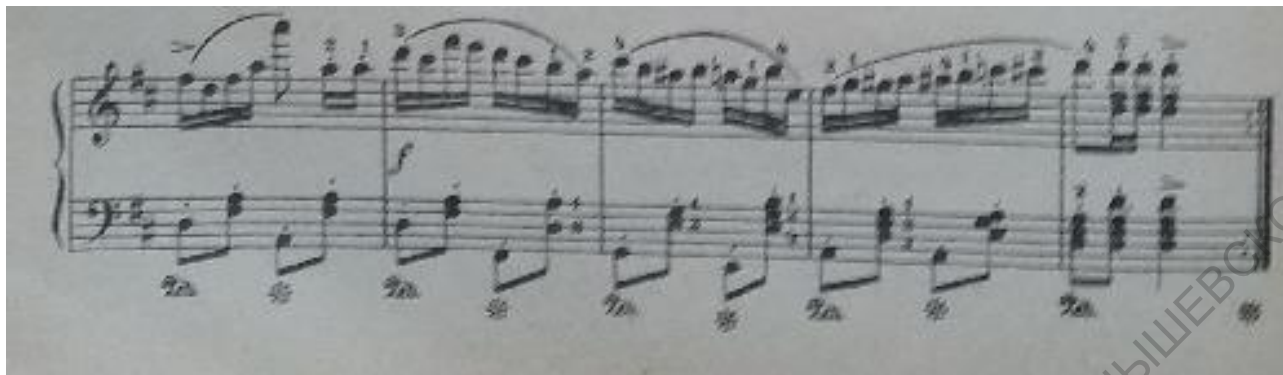
Вторая часть представляет собой период. Она начинается с быстрых пассажей в *D-dur*:





Завершающая третья часть наполнена ликующе-озорными восклицаниями новой ре-мажорной темы в форме периода:

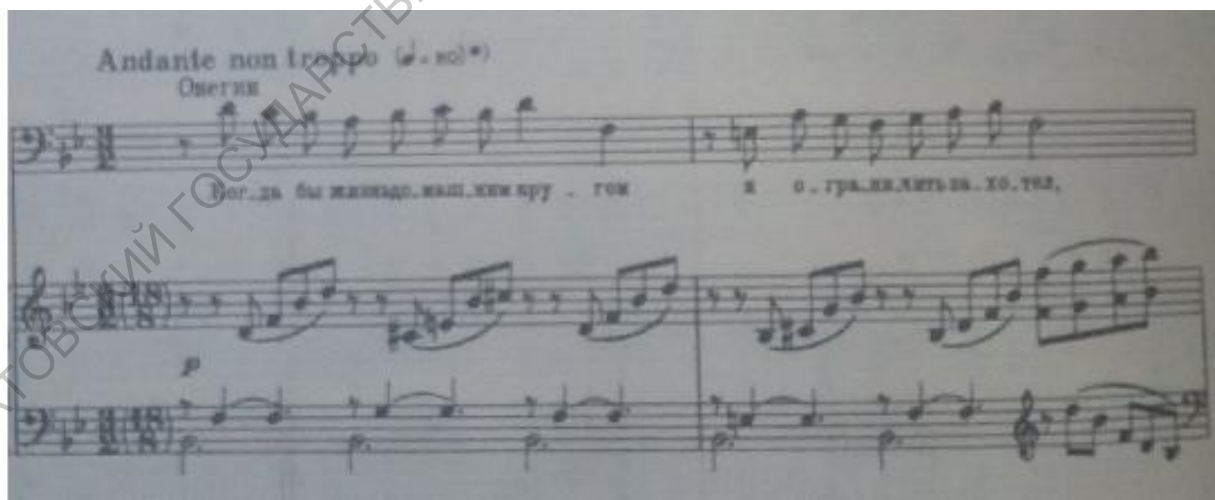




Непрерывно нарастающая волна радостного движения танца обуславливает невозможность репризного возвращения более сдержанной ре-минорной темы первой части. Логика музыкальной формы определяется в данном случае логикой танцевального движения.

В качестве примера простой трехчастной безрепризной формы в вокальной музыке можно привести арию Онегина из 3-й картины оперы "Евгений Онегин" Чайковского. Каждая из трех частей этой арии имеет периодическую структуру. В первой части герой предстает с доброжелательно-поучительным наставлением Татьяне:

*1-я часть арии Онегина*





Во второй части арии, начинающейся со слов "Я сколько ни любил бы вас, привыкнув, разлюблю тотчас", появляются интонации сдерживаемого раздражения Онегина, уверенного в своем нежелании связывать себя узами брака:

*2-я часть арии Онегина*

The image shows a page of a musical score for the second part of the aria 'Я сколько ни любил бы вас...' from Tchaikovsky's opera Eugene Onegin. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line with Russian lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: 'пру-же-ство нам бу-дет му-кой, и, сколь-ко ни лю-бил бы вас, при-вык-нув, раз-люб-лю тот-час. Су-ди-те же вы, ка-ки-е ро-ды'. The score includes a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a bass line. There are some markings like 'X' and 'SO' in boxes. A large watermark 'САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО' is visible across the page.

Третья часть арии, начинающаяся со слов "Мечтам и годам нет возврата", строится на новой теме, сочетающей в себе взволнованность и вежливую сдержанность:

Più mosso (♩ = 100)  
(с увлечением)

Меч - там и го - дам нет воз - вра - та, ах, нет воз -  
- вра - та, не об - нов - лю ду - ши мо - ей!

Отсутствие репризы в приведенном примере продиктовано смыслом поэтического текста арии Онегина.

### 2.2.2 Репризная простая трехчастная форма

*Репризная* простая трехчастная форма строится в соответствии со схемой *аавваа*, где (*аа*) – 1-я часть, (*вв*) – 2-я часть, (*аа*) – реприза. Эта форма является одной из самых распространенных структур в инструментальной музыке. Первая часть в такой форме всегда имеет периодическую структуру.

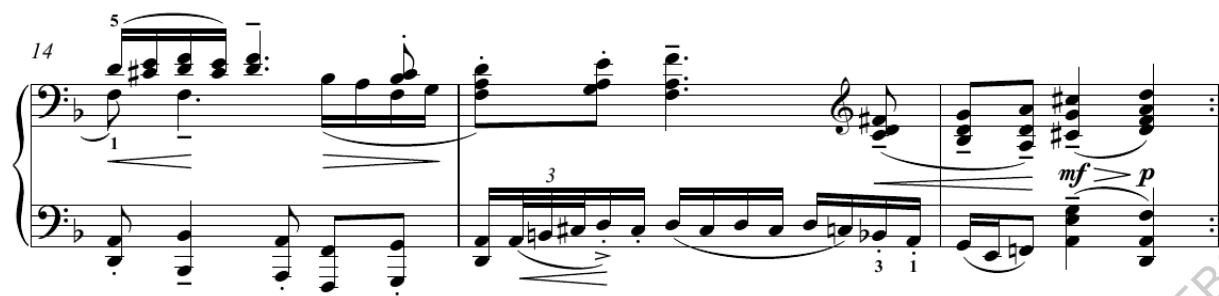
Вторая часть может быть периодом, контрастным по отношению к первой части в тональном, жанровом, темповом отношении. Нередки примеры использования в средней части неструктурированного музыкального тематизма, порой разработочного типа изложения.

Реприза может полностью повторять первую часть (*da capo al fine*), но не менее часто встречаются динамизированные репризы, построенные на основе материала первой части. Наименее распространенными можно назвать "усеченные" репризы, в которых повторяется только одно предложение из первой части. В таких случаях достижение необходимой завершенности музыкальной формы требует коды (дополнительной части формы).

Рассмотрим прелюдию d-moll Рахманинова. Её первая часть представляет собой период повторной структуры из двух восьмитактовых предложений:

Tempo di Minuetto (♩ = 66)

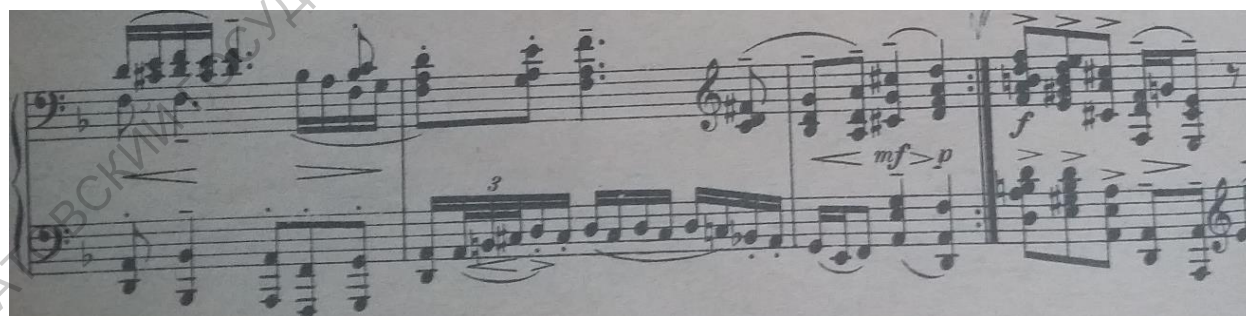
The musical score is written for piano in D minor, 3/4 time, with a tempo of 66 beats per minute. It consists of 11 measures. The first phrase (measures 1-8) begins with a mezzo-forte (mf) dynamic and concludes with a piano (p) dynamic. The second phrase (measures 9-11) also starts with mf and ends with p. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and fingering numbers (1-5).

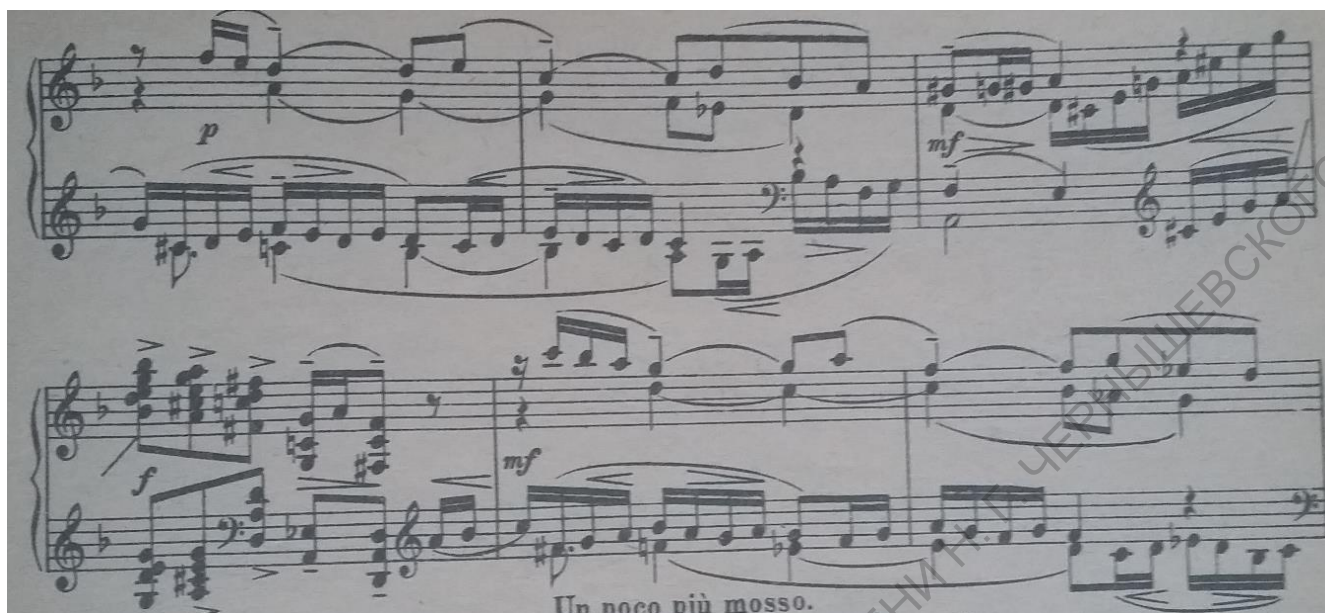


Тема наполнена сложными семантическими элементами. Угрожающие басовые тираты в завершении каждой фразы, маршевая поступь, многозвучная мощь аккордовых вертикалей сочетаются с неустойчивостью начальных субдоминантовых гармоний, со словно "зависшими" вопросительными интонациями мелодического голоса. Всё это рождает ощущение сомнения, сопровождающего судьбоносные решения.

Вторая часть не имеет сколько-нибудь определенной структуры. Она включает несколько эпизодов, в каждом из которых прослеживается глубокая связь с темой первой части. Первый эпизод средней части подобен новой версии темы, открывающей прелюдию: череда восклицательных аккордов, в которых едва угадываются очертания ритмически измененной фразы, сменяется переплетением вокально-речевых мотивов, будто пытающимися внести успокоение во взрывную эмоциональную атмосферу:

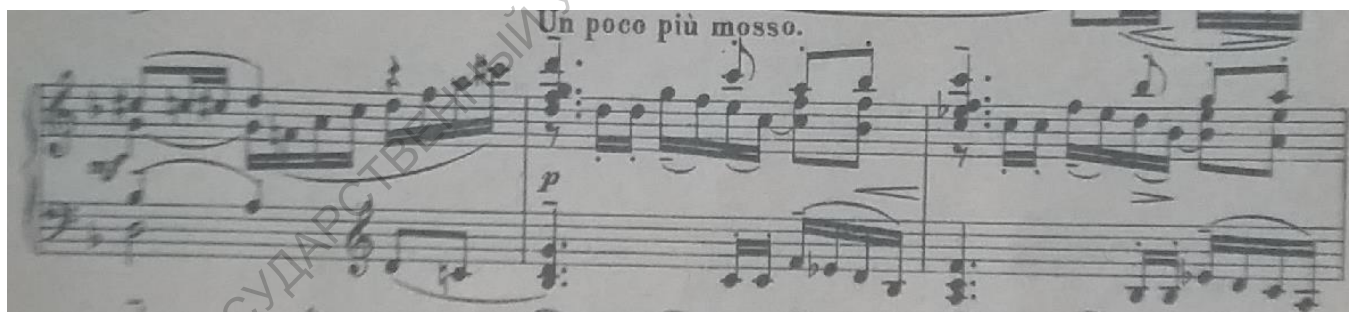
*1-й эпизод средней части*





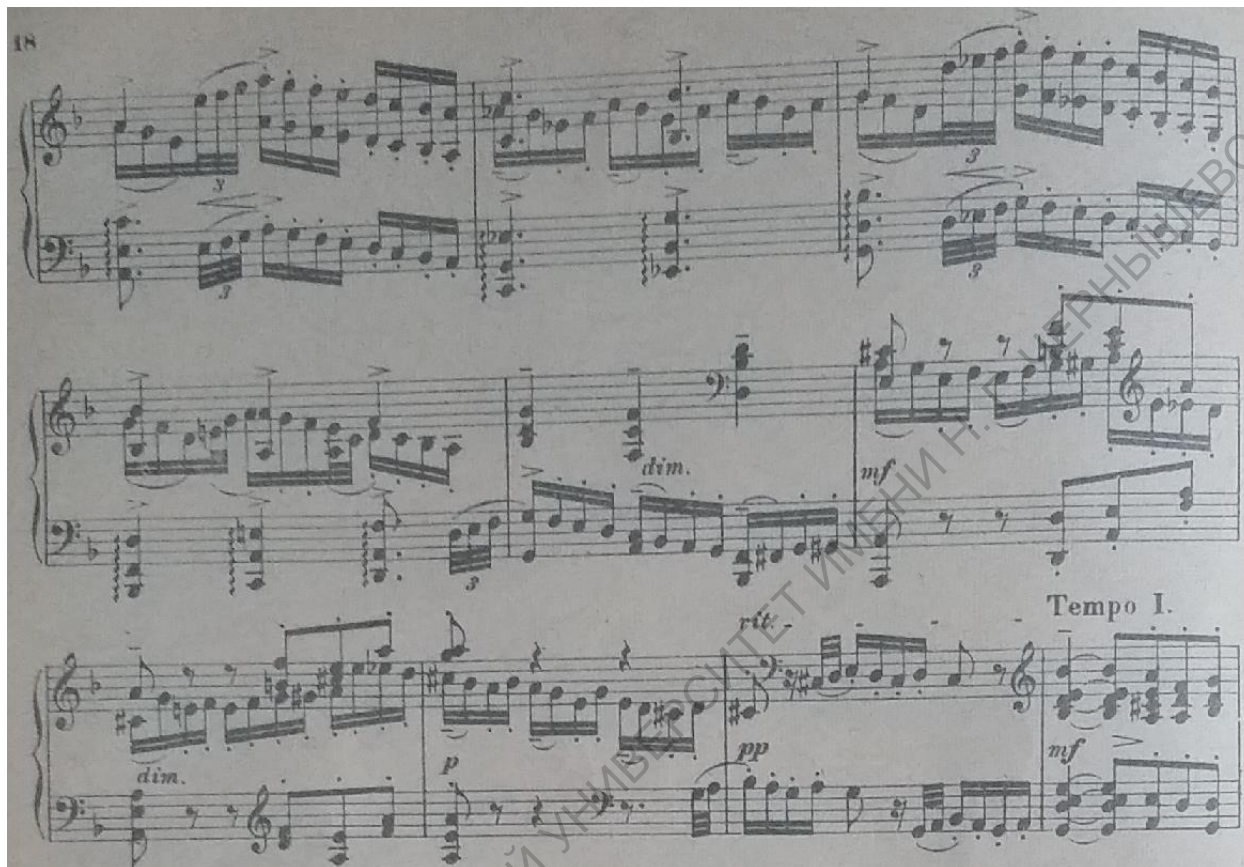
Во втором эпизоде (*Un poco più mosso*), представляющем собой блистательный пример канонической секвенции, в которой в контрапунктическом соединении сошлись начальный мелодический мотив первой части и его ритмически сжатый вариант:

*2-й эпизод средней части*



Объемная звуковая картина колокольного звона достигает кульминации в третьем эпизоде, в котором ритмически расширенный начальный мелодический мотив первой части звучит в контрапунктическом соединении с его ритмически сжатым вариантом:

3-й эпизод средней части



Таким образом, вся средняя часть прелюдии становится интенсивного образно-тематического развития темы первой части.

Реприза, начавшаяся с возвращения первоначального темпа, оказывается усеченной: она включает только одно предложение. Однако столь скорое завершение репризы не обеспечивает достаточного торможения заключительной части пьесы. Реприза сменяется кодой, масштаб которой существенно превышает продолжительность основной части формы.

В коде отчетливо выделяются несколько эпизодов. Первый из них начинается с тихой (на *ppp*) канонической секвенции на фоне колокольно глубокого тонического органного пункта. В основе тематизма секвенции будто истаивающий ритмически выпрямленный начальный мотив первой

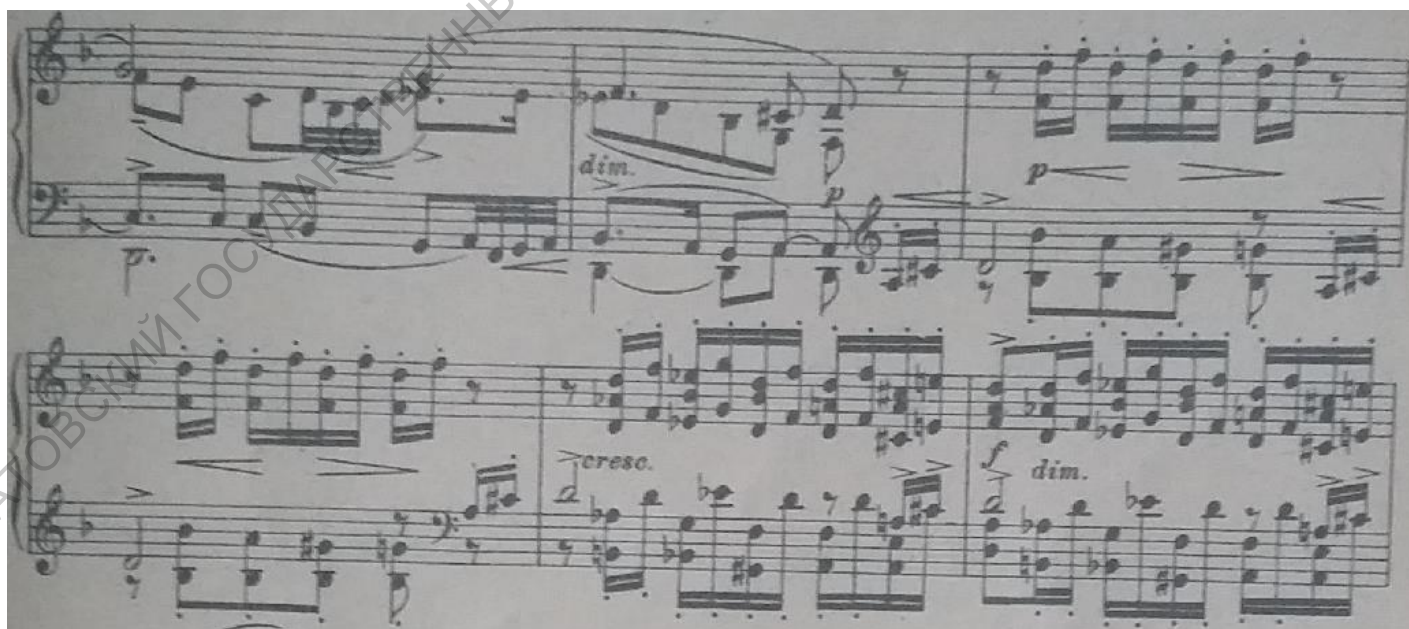
части:

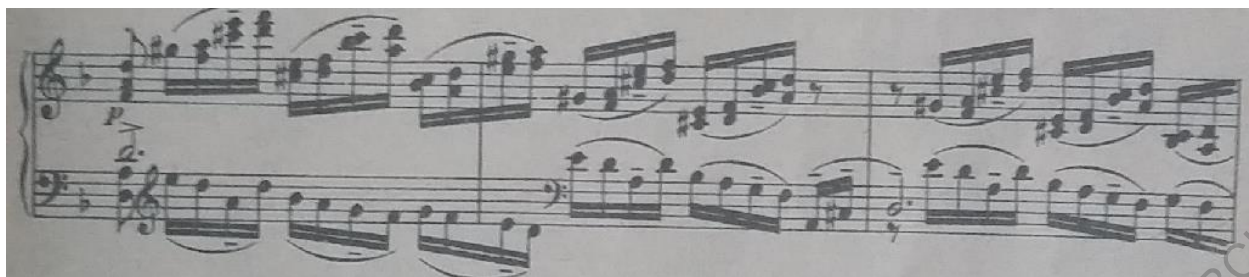
1-й эпизод коды



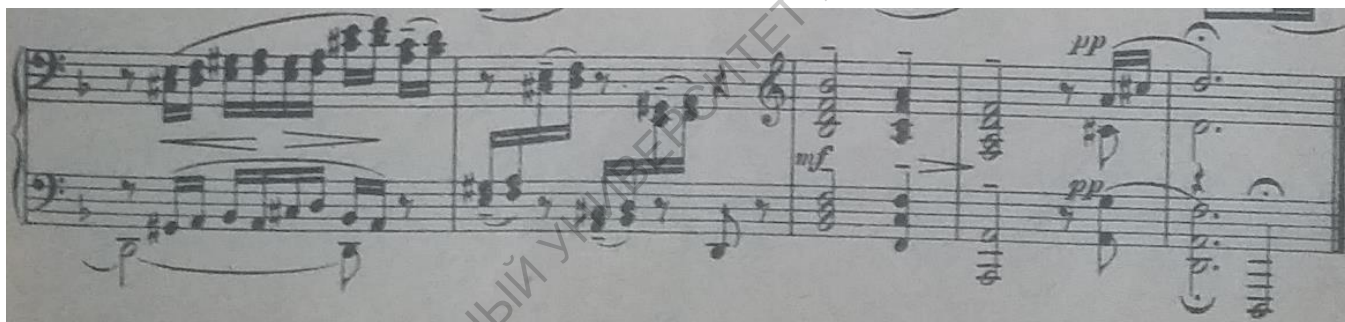
Во втором эпизоде коды новая волна динамического нарастания до *f* приводит к последней драматически звучащей кульминации, снова напоминающей тревожный звон колоколов на фоне подчеркнутого утверждения тоники в одном из средних голосов. Именно этот утвердительно-императивный мотив "усмиряет" развитие и подводит к последнему этапу коды, в котором "истаивают" интонации ее колокольных "всполохов":

2-й и 3-й эпизоды коды





Огромная эмоциональная наполненность коды, ее драматическая напряженность подобна кодам в ряде сонатно-симфонических произведений Бетховена, сопоставимыми со второй разработкой. Она привела к весьма редкому в музыкальной форме приему - появлению "коды внутри коды": к репризному повторению начального мотива темы в заключительных трех тактах прелюдии:



Простая трехчастная репризная форма широко используется в произведениях детского репертуара. Здесь и многочисленные примеры жанровой музыки, и сюжетные зарисовки, и портреты любимых персонажей сказок, мультфильмов и детских игр. Рассмотрим один из них.

Пьеса И.Парфенова "Дедушка и ослик" из фортепианного цикла Детский альбом композитора отличается не только изобретательностью музыкального языка, но и выразительными авторскими комментариями, сопровождающими основные этапы музыкального развития.

Тема первой части, написанной в форме квадратного периода

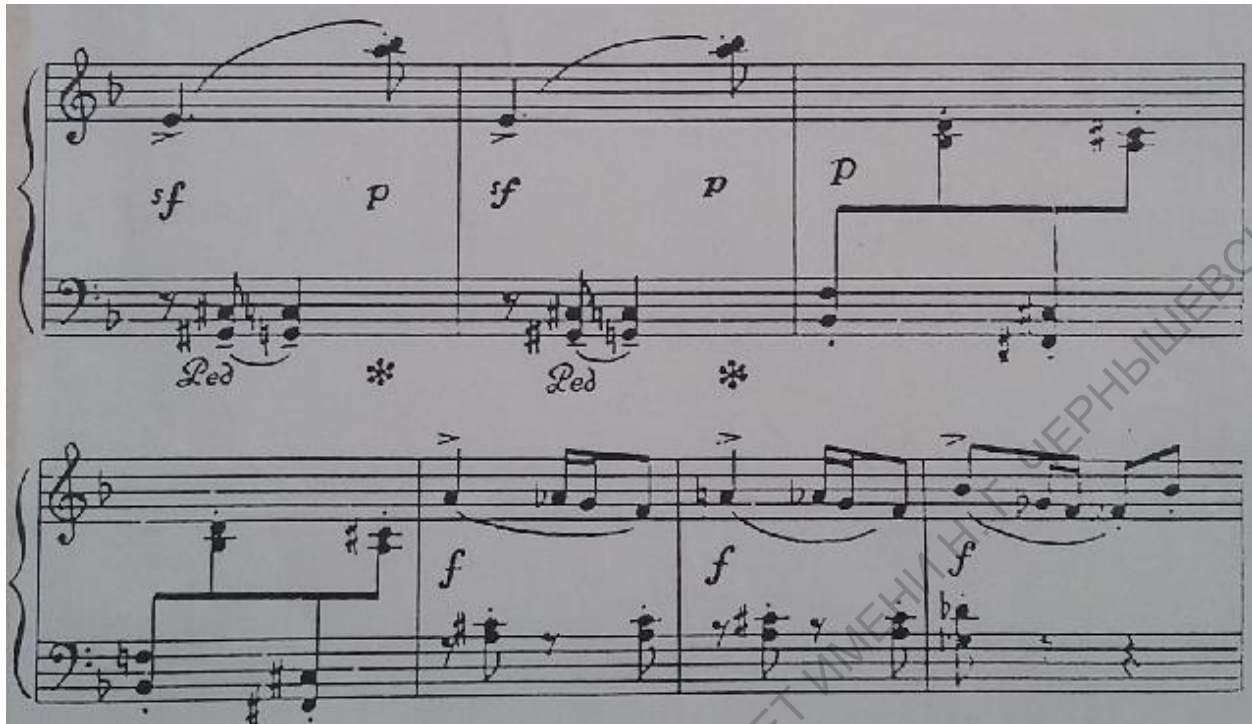




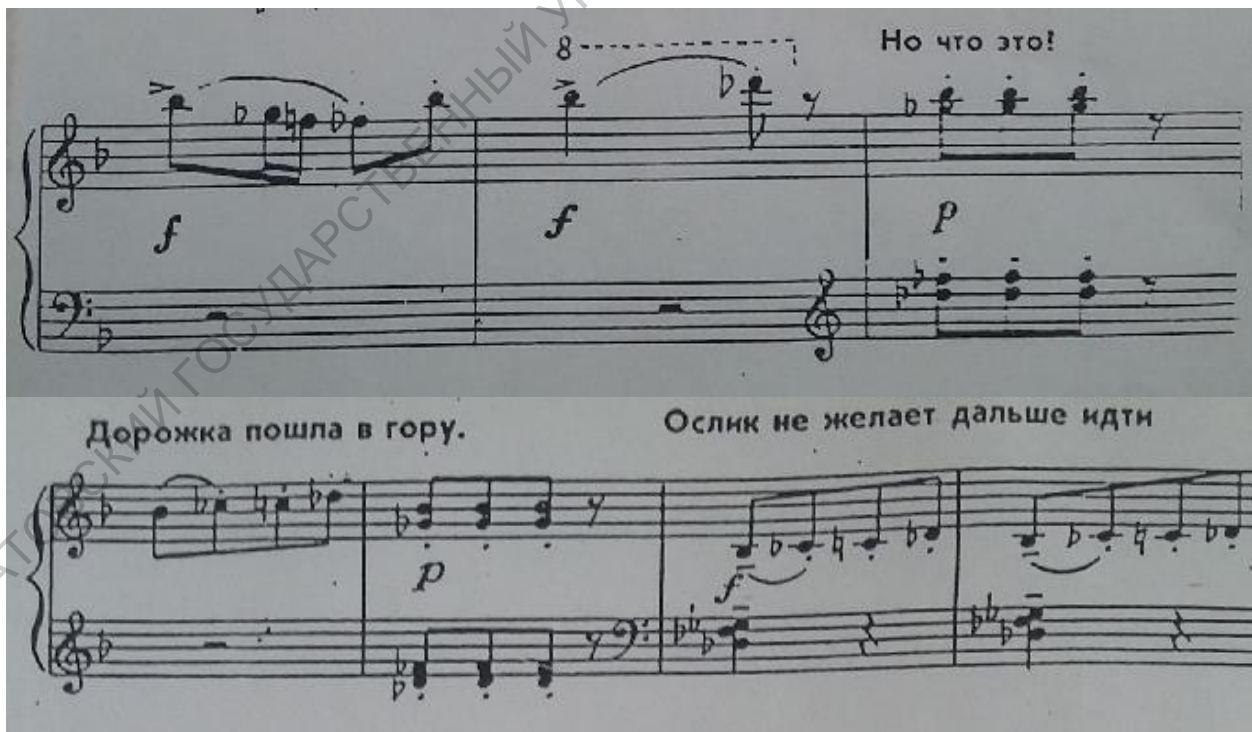


Начало средней части отмечено авторской ремаркой "Топ, топ по дорожке" и собственным двухтактовым вступлением. Общая картина сменяется действием. Звуковая палитра воссоздает забавную сцену преодоления осликом скрипучего ненадежного мостика: здесь и осторожные шаги (чередование далеких созвучий *B-dur* и *fis-moll*), и испуганные восклицания и "сползающие" хроматические ходы:





Новые авторские ремарки вовлекают слушателей и исполнителя в происходящее действие:



Дедушка сердится, слик упрямится

Поехали дальше

*Ped* \*

*Ped* \*

Масштабы средней части заметно превышают первую часть. Последовательность контрастных эпизодов в самостоятельную структуру не

складывается, ее логика определяется повествовательными комментариями.

Реприза начинается в ремарки "Все опять хорошо". В ней полностью повторяются структура и тематизм первой части:

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех систем нотного записи. Каждая система включает две стaves (верхний и нижний). В начале первой системы присутствует заголовок "Все опять хорошо". Музыка написана в G-мажоре, 3/4 такта. В тексте нотного записи встречаются пометки "Ped" и "\*", указывающие на педаль и другие музыкальные нюансы. Водяной знак "САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н.Г.Чернышевского" наклонно перекрывает часть нотного записи.

Завершается музыкальное повествование маленькой кодой (ремарка "Вот и приехали"):



Многочисленные авторские ремарки не только превращают процесс исполнения и восприятия пьесы в увлекательную игру, но и способствуют пониманию логики музыкальной формы: динамике средней части соответствуют подробные комментарии к событиям сменяющихся эпизодов маленького путешествия героев, реплика "Все опять хорошо" с ключевым словом "опять" усиливает восприятие репризы, а ремарка "Вот и приехали" - каданционное завершение музыкальной формы.

Наряду с простыми двухчастными и трехчастными формами в музыкальной литературе используются и другие, несколько менее распространенные музыкальные структуры. Остановимся на некоторых из них.

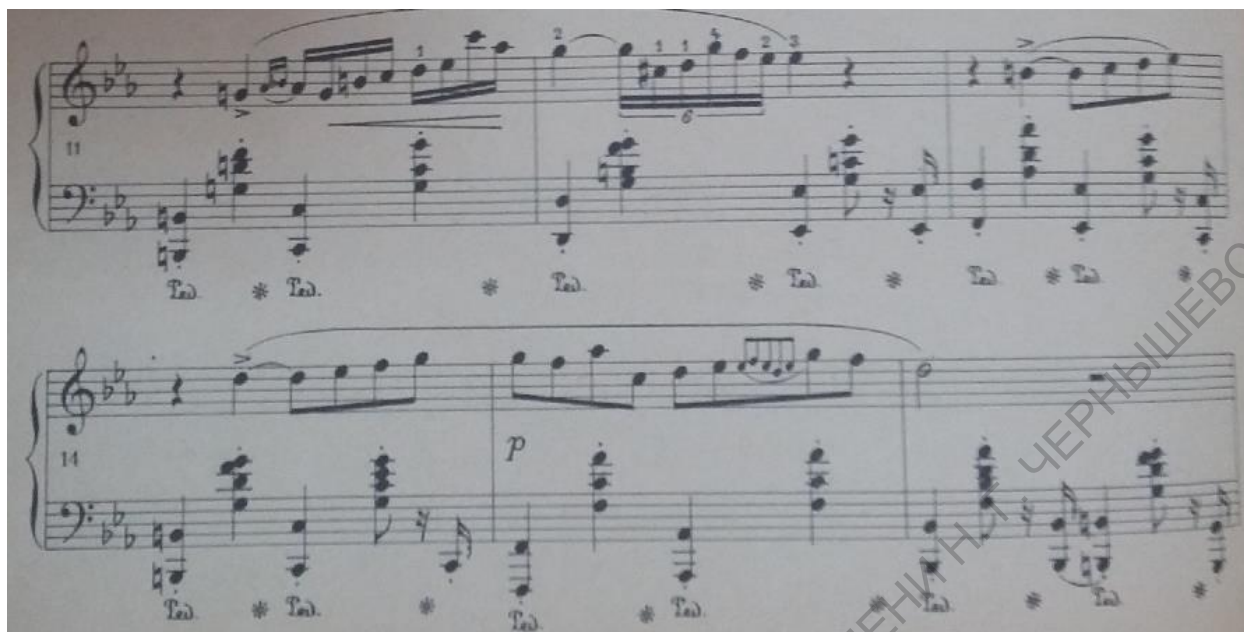
### 2. 3 Промежуточная двух-трехчастная форма

Промежуточная двух-трехчастная форма, как следует из ее названия имеет сходство с обеими рассмотренными выше структурами. Схема, по которой строится промежуточная форма совпадает со схемой простой двухчастной репризной формы: *aa'va''*, где *aa'*- 1-я часть, представляющая

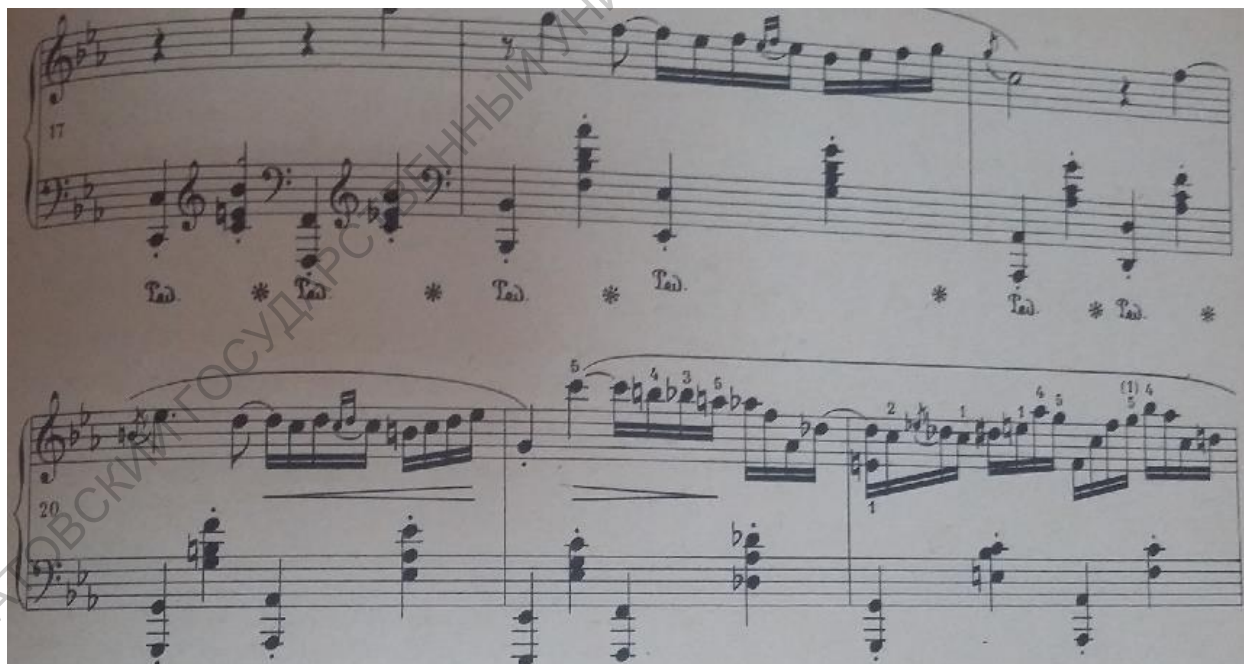
собой период. Раздел *в* - относится к контрастной середине, но его масштабы равны не одному предложению первой части, а протяженности целого периода. Репризный раздел *а''* повторяет только одно предложение первой части, но его масштабы тоже равны масштабам периода из первой части. Например: *aa'* (4т.+4т.) *в* (8т.) *а''* (8т.)

Одним из наиболее известных примеров использования такой структуры является первая часть ноктюрна *c-moll* Шопена. Она открывается периодом квадратной структуры (4т.+4т.). Период модулирующий: первое предложение завершается в основной тональности, а второе - в тональности доминанты. В начинающейся с 9-го такта середине (ее протяженность составляет 8 тактов) интенсивно развиваются мелодия и гармония:

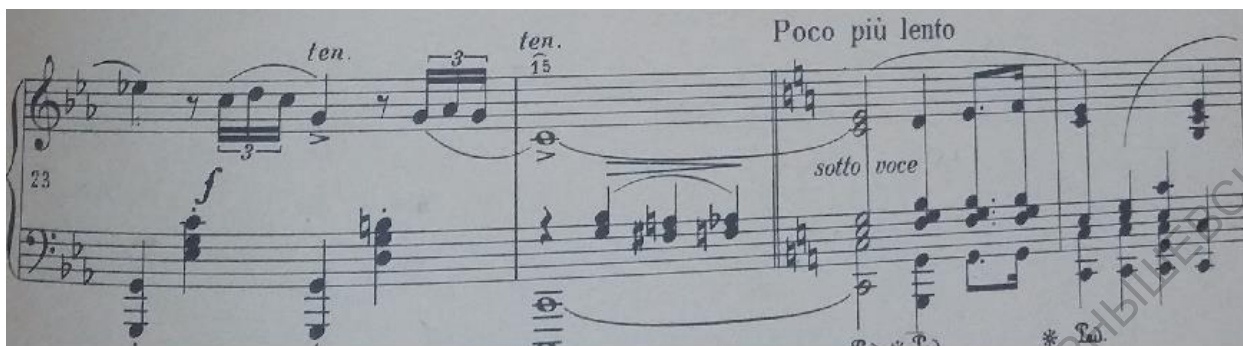
The image shows a page of a musical score for Chopin's Nocturne in C minor, Op. 48, No. 1. The score is in 3/4 time and marked 'Lento'. It features a vocal line with 'mezza voce' and a piano accompaniment. The score is divided into three systems, with measures 1, 4, and 8 marked. The piano part includes chord symbols like F7, Eb7, and C7, and fingerings for the right hand.



В репризе возвращается одно предложение из первой части, но в ином гармоническом сопровождении, с существенно расширившейся мелодией (8 тактов):







Понимания процессов развития в этом произведении требует пристального внимания к характеристике образной специфики темы первой части. Важно обратить внимание на элементы музыкального языка в начальной фразе произведения. Речевые интонации мелодии, прерываемые паузами, передают переживание горя, близкого к отчаянию. Скорбную мелодию поддерживает тяжелая поступь басовых октав и аккордов, охватывающих масштабный трехоктавный диапазон. Они окрашивают горестный момент ощущением величественной значительности. Такого рода фактура характерна для концертного стиля с его специфической укрупненностью каждого элемента музыкальной речи, обращенной к многочисленной аудитории.

Каждый новый раздел музыкальной формы - этап развития ораторского обращения. Вторая часть начинается контрастной серединой с мажорной репликой *Des-dur*, тональности второй низкой ступени.<sup>1</sup> Мелодия начинает интенсивное развитие, "рассыпаясь" в многочисленных пассажах. Нарастающий пафос ораторской речи будто взламывает рамки масштабов середины простой двухчастной формы, двукратно увеличивая ее протяженность. Волна драматического развития захватывает и последующую репризу: еще более продолжительны пассажи в мелодическом голосе, еще

<sup>1</sup> Включение гармонии второй низкой ступени нередко встречается в произведениях Бетховена, в которых композитор стремился создать образ благородной скорби.

выше его тесситура (кульминационное *до* третьей октавы!). Закономерным оказывается разрастание масштабов репризного повторения одного предложения до восьми тактов.

Таким образом в форме произведения отражается специфика драматургии его образного развития, объясняющего причину использования структуры промежуточной двух-трехчастной формы.

## 2.4 Двойная трехчастная (или трех-пятичастная) форма

*Двойная трехчастная (или трех-пятичастная) форма* строится в соответствии со схемой: *авав*, где каждый раздел является периодом. Эта форма характерна для танцевальной дивертисментной музыки, «больших вальсов» и другой музыки, связанной с многократно повторяющимися формулами движений.

Одним из примеров использования двойной трехчастной формы является Турецкий марш Бетховена:

The image shows a musical score for 'Allegro moderato' by Beethoven, marked 'умеренно быстро'. The score is in 4/4 time and consists of two systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a piano accompaniment. The second system continues the piece, with a treble clef staff and a bass clef staff. The score includes dynamic markings such as *pp* and *ppoco*, and articulation marks like accents. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The composer's name 'Л. БЕТХОВЕН' is written in the top right corner.



Заключительное повторение начального четырехтакта (вместо периодически повторяемого восьмитакта первого и второго проведения темы) не меняет сущности музыкальной структуры пьесы.

## 2.5 Форма бара

**Форма бара** строится в соответствии со схемой: *аав*. Такая структура обладает свойством незавершенности. Она встречается в произведениях балладного типа, а также в композициях, содержание которых имеет остро драматическую, трагедийную или публицистическую направленность. Подобные структуры можно отыскать в миниатюрах Э.Грига, глубоко

связанных с образцами норвежского эпоса, в инструментальных и вокальных произведениях ряда других композиторов. В качестве примера рассмотрим балладу М.Мусоргского "Забытый". Две первые части представляют собой два варианта одной темы, воплощающей образ война, героически погибшего в сражении:

1-я часть

Alta marcia-sostenuto, ma non troppo

Он смерть на шёл в кра - ю чу - жом, в кра -

*p pesante*

*allegro.*

ю чу - жом, в бо - ю с вра - гом, но враг друзь - ми по - беждён, дру -

*cresc.*

*dim.*

зьи ли ку - ют, толь - ко он, на по - ле бит - вы по - за - быт, о -

*dim.*

два лежат И между тем как жадный враг вьет  
 кровь его из свежих ран а то чьит, не закрыв глаз, про  
 зев. ший смер. тью смер. ти час и на. сла. див. шись. льви и сыт, до  
 лой летит... Да. лё. ко там, краю род. ном,

В третьей части основным становится образ жены, ждущей возвращения мужа с войны:

мать кор.милу сы.на под ок.ном: „А.ру... в.ру!

Не.плачь, сы.нон, вер.нет.ся.ты.ты.на.ро.

жок.тор.да.на.ра.достях.друж.ну.и.ко.но.лу.“

rallentando  
тот.за.быт.о.днн.до.жит.

Своеобразная неуравновешенность музыкальной структуры бара превращает ее в открытую форму, заставляя слушателя домысливать продолжение драматического сюжета после завершения произведения.

## **ЗАДАНИЯ К ТЕМЕ**

1. Сделайте анализ пьесы П. Чайковского "Марш деревянных солдатиков" из цикла "Детский альбом". Ответьте на следующие вопросы:

- какова структура пьесы;
- какие черты жанра марша проявляются в пьесе наиболее отчетливо;
- какими средствами композитор воплощает марш игрушечных персонажей;
- какие задачи выполняет контрастная середина;
- оцените дидактический потенциал пьесы в случае использования её в учебном репертуаре школьной программы по музыке.

2. Проанализируйте первую часть пьесы П. Чайковского "Июнь. Баркарола". Определите структуру пьесы. Охарактеризуйте степень контраста между частями. Выявите возможные причины статичности или динамичности музыкальной формы.

3. Сделайте анализ прелюдии Рахманинова G-dur. Охарактеризуйте жанрово-интонационные элементы музыкального тематизма. Выявите зависимость процессов формообразования в пьесе от типа музыкального тематизма. Сделайте заключение об особенностях музыкальной формы в произведении. Оцените дидактический потенциал пьесы в случае использования её в учебном репертуаре школьной программы по музыке.

4. Сделайте анализ песни Ф. Шуберта "Весенний сон" из вокального цикла "Зимний путь". Определите структуру пьесы. Выявите характер влияния литературной основы произведения на процессы формообразования.

5. Проанализируйте пьесу Э. Грига "На родине" из цикла "Лирические пьесы. Тетрадь третья, ор. 43." Сделайте заключение об особенностях музыкальной формы в произведении.

## Рекомендуемая литература

1. Бонфельд М.Ш . Анализ музыкальных произведений: Структуры tonальной музыки: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 ч. —М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 4.1. — 256 с.: ноты.
2. Заднепровская Г. Анализ музыкальных произведений: Учебное пособие для музыкально-педагогических училищ и колледжей. - М«Владос», 2003г.
3. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений: Учеб. пособие.— 2-е изд. доп. и перераб. — М.: Музыка, 1979. — 536 с., нот.
4. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм, - М.: Музыка, 1967 - [электронный ресурс] <https://www.twirpx.com/file/251502/>
5. Медушевский В.В. Человек в зеркале интонационной формы // Советская музыка.- 1980 . - № 9
6. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 268 с..
7. Ройтерштейн М. И. Основы музыкального анализа: Учеб. для студ. пед. высш. учеб. заведений.— М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. — 112 с.: ноты.