

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР  
ВСЕСОЮЗНЫЙ МЕТОДИЧЕСКИЙ КАБИНЕТ  
ПО УЧЕБНЫМ ЗАВЕДЕНИЯМ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ**

**АНАЛИЗ  
МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

**ПРОГРАММА  
ДЛЯ ВОКАЛЬНЫХ ФАКУЛЬТЕТОВ  
МУЗЫКАЛЬНЫХ ВУЗОВ**

**МОСКВА — 1988**

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР  
ВСЕСОЮЗНЫЙ МЕТОДИЧЕСКИЙ КАБИНЕТ  
ПО УЧЕБНЫМ ЗАВЕДЕНИЯМ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ

УТВЕРЖДЕНО  
Управлением учебных заведений  
и научных учреждений  
Министерства культуры СССР

# АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

ПРОГРАММА  
ДЛЯ ВОКАЛЬНЫХ ФАКУЛЬТЕТОВ  
МУЗЫКАЛЬНЫХ ВУЗОВ

МОСКВА — 1988

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
КОНСЕРВАТОРИЯ им. Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Составитель программы — старший преподаватель Н. КУЗЬМИНА

Рецензент — доцент МДОЛГК Т. ЧЕРНОВА

Ответственный за выпуск Н. Фишганг-Фиц  
Редактор Т. Федоткина

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Курс «Анализ музыкальных произведений» предусматривает комплексный подход в подготовке студентов-вокалистов к их будущей исполнительской и педагогической деятельности.

В задачи курса входит:

теоретическое освоение музыкальных форм с опорой на непосредственное восприятие музыкального произведения как художественного целого;

формирование у студентов представления о музыкальной форме как системе средств музыкальной выразительности;

расширение музыкального кругозора студентов.

Углубление знаний в области музыкальных форм, приобретение опыта анализа произведений самых различных жанров и стилей будет способствовать творческому росту вокалистов.

Курс «Анализ музыкальных произведений» опирается на знания, приобретаемые при прохождении курсов гармонии, полифонии, инструментовки, на достаточный слуховой опыт.

При ведении этого курса на вокальном отделении возникают определенные трудности. Уровень общего музыкального образования студентов вокальных факультетов нередко ниже, чем студентов других специальностей, они менее эффективно применяют на практике знания по теоретическим дисциплинам, хуже владеют игрой на фортепиано, чтением нот с листа.

С целью приближения курса «Анализ музыкальных произведений» к художественной практике студентов вокального отделения особое внимание следует уделять вокальной музыке, закономерностям ее организации, специфическим формам и жанрам (особенно крупной вокально-инструментальной форме — оперной). Следует поощрять попытки отдельных преподавателей, ведущих данный курс, связывать вопросы, изучаемые в курсе анализа, с проблемами исполнительской интерпретации вокальных произведений. В своей практической работе над технической и вокальной стороной музыкального

текста студенты должны руководствоваться полученными знаниями о форме и ее элементах.

Успех усвоения курса «Анализ музыкальных произведений» во многом зависит от практической направленности, взаимосвязи теоретического материала с выработкой практических аналитических навыков.

Целесообразной формой анализа музыкальных произведений являются аналитические этюды, предполагающие знакомство с самыми различными структурами. Аналитические этюды способствуют формированию умения охватывать музыкальное произведение в целом, улавливать линию внутреннего эмоционального развития, выявлять роль средств музыкальной выразительности в создании художественного образа, охарактеризовать тематический материал на основе слухового восприятия, ориентироваться в стиле и жанре произведений. Студенты должны усвоить основные признаки, характерные структурные особенности музыкальных форм, определять, какие музыкальные средства способствуют тому или иному характеру воздействия музыкального материала на слушателей.

Рекомендуется проводить занятия по отдельным темам с разбором аналитических заданий, самостоятельно выполненных студентами. Целесообразно предлагать студентам находить и анализировать примеры на определенную музыкальную форму из числа произведений, включенных в программу по специальности.

Для самостоятельного анализа следует использовать произведения различных эпох и стилей для усвоения разнообразных закономерностей и особенностей музыкальных форм.

Задаче практического освоения курса должны отвечать и конкретные домашние задания: анализ отдельных элементов музыкальной формы (тематизма, приемов развития); анализ ритма, композиции стихотворного текста, особенностей его воплощения в музыке; сравнительный анализ музыкальных произведений на один и тот же стихотворный текст; анализ отдельных произведений на определенную форму.

Курс «Анализ музыкальных произведений» завершается устным экзаменом. Экзамен включает: ответ на теоретический вопрос, анализ произведения, подготовленный заранее, анализ произведения с листа.

## Примерные задания для устного экзамена

Свиридов Г.	«Роняет лес багряный свой убор»
Чайковский П.	«Отчего», «Мы сидели с тобой»
Даргомыжский А.	«Мне все равно»
Шуман Р.	Цикл «Любовь и жизнь женщины»: «Не знаю, верить ли счастью»; «Посвящение»
Шуберт Ф.	Цикл «Зимний путь»: «Бурное утро»
Танеев С.	Менуэт
Мусоргский М.	Цикл «Без солнца»: «Окончен праздный, шумный день»
Прокофьев С.	Кантата «Александр Невский»: Мертвое поле. Опера «Война и мир»: Ария Кутузова
Глиэр Р.	Концерт для голоса с оркестром, ч. 2
Бах И. С.	Месса h-moll: «Crucifixus»
Чайковский П.	Цикл «Времена года»: Ноябрь
Бетховен Л.	Увертюра «Эгмонт»
Глинка М.	Опера «Иван Сусанин»: увертюра
Моцарт В. А.	Оперы «Дон-Жуан»: увертюра; «Идомедей»: увертюра

### ПРИМЕРНЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

№№ тем	Наименование тем	Количество часов
1	2	3
	Введение	1
1	Музыка и речь	1
2	Мелодия и стихотворный текст	2
3	Период. Простые формы	10
4	Вариационная форма	4

1	2	3
5	Сквозные формы	3
6	Смешанные вокальные формы	5
7	Сложные трехчастная и двухчастная формы	4
8	Рондо	3
9	Сонатная форма	3
10	Циклические формы	4
11	Полифонические формы	8
12	Кантата, оратория	8
13	Опера	14
	Итого по курсу:	70

## СОДЕРЖАНИЕ КУРСА

### Введение

Предмет и задачи курса. Важность приобретения аналитических навыков для развития способности раскрытия идейно-художественного содержания произведения. Анализ как путь раскрытия композиторского замысла. Средства выразительности; элементы языка. Понятие о целостном анализе. Жанр. Особенности содержания в музыкальном искусстве. Единство формы и содержания. Понятие формы произведения: форма как единство средств выразительности, форма как структура и процесс. Историческая устойчивость и относительная самостоятельность форм; неповторимость формы каждого произведения. Сведения об исторической эволюции форм.

### Тема 1. Музыка и речь

Определение понятия вокальной музыки. Значение текста в вокальном произведении. Текст в различных жанрах: в камерных вокальных произведениях (романсах); в песне (массовой и эстрадной); в опере, кантате, оратории.

Относительная независимость музыки по отношению к тексту. Текст — подтекст — музыка. Раскрытие подтекста специфическими музыкальными средствами в зависимости от музыкального замысла, от психологической задачи, от глубины проникновения в содержание текста композитором. Различное прочтение одного и того же стихотворного текста.

Музыка и слово. Слияние музыки и текста (Даргомыжский. «Титулярный советник»). Несовпадение, противопоставление музыки и текста (Чайковский. «Нет, только тот, кто знал», «То было раннею весной»; Шуман. «Я не сержусь»); отсутствие внешней связи с текстом (Танеев. «Менуэт»; Шостакович. «Город спит» из цикла «Семь стихотворений Блока»); прием «разоблачения» буквального смысла в музыке (Мусоргский. «Колыбельная Еремушке»), частое использование последнего приема в опере.

Соотношение между музыкой и звучащей речью. Элементы звучащей человеческой речи. Словообразующее и словоразличительное значение фонем. Речевая интонация как совокупность элементов речи (ритма, тембра, мелодии, артикуляции, громкости); речевая интонация как основа эмоционального восприятия и осознания смысла слова.

Значение ритма как организации речи (музыки) во времени. Включение в понятие ритм соотношения звуков по длительности (короткие и долгие), акцентов, цезур, темпа, синтаксиса.

Типы акцентов словесной речи: качественный или динамический, количественный, мелодический (звуковысотный).

Синтаксис. Восприятие словесной речи одновременно и как целого, единого, и как членораздельного. Деление речи на фразы, синтагмы, слова. Подобное членение и объединение разделов в музыке. Смысловые ячейки: мотив, фраза.

Несовпадение синтаксического членения в тексте и мелодии.

Значение цезур и пауз, отделяющих друг от друга синтагмы и фразы. Зависимость темпа речи от длины цезур и ударных слов. Ударения внутри слов, ударения внутри синтагмы, фразы. Наложение синтагматического и фразового акцентов на словесные акценты, усиливающее последние. Аналогичные явления в музыке: акценты на сильной, относительно сильной доле такта, на сильном и слабом такте, акценты внутри мотивов, фразовые акценты.

Мелодическая линия словесной речи как звуковысотная сторона речевой интонации. Мелодическая линия словесной речи и мелодия в музыке.

Роль речевой интонации как совокупности всех выше названных средств в организации речи (управлении синтаксисом), в образовании различных форм высказывания (повествовательного, диалогического, завершенного, незавершенного и т. д.). Понятие «речевой ритм» (собственно ритм, акценты, паузы, темп). «Встречный ритм», предполагающий самостоятельность музыкального ритма относительно речевого; несовпадение музыкального ритма ни с одним из возможных вариантов речевого ритма. Различные проявления «встречного ритма»: в замедлении темпа, увеличении длины гласных и изменении динамических акцентов.

Два способа распевания мелодии в вокальной музыке:

1) продление, распев гласного на одном звуке (силлабический распев, т. е. принцип «слог-нота»);

2) внутрислоговой распев — распев звуков на одном дыхании, на один слог текста.

Соединение в сольных мелодиях обоих принципов (в равных пропорциях и соотношениях). Кантилена, в которой преобладают длинные ноты (Шуберт. «Ave Maria»); внутриголовые распевы, не нарушающие равномерность движения (Мусоргский. «Хованщина»: сцена гадания, ария Марфы).

Внедрение внутрислогового распева в мелодии с танцевальным ритмом, в мелодии декламационного склада; подчинение при этом внутрислогового распева общему ритму мелодии.

Различные возможности воплощения элементов речевой интонации в музыке.

Тембр. Два типа тембров речи: тоны (музыкальный тембр) и шумы (немузыкальный). Использование речевой интонации в пении.

Ариозный принцип; его сходство с декламационным, опора на фразу. Совпадение словесной и музыкальной фраз, общий фразовый акцент, оттеснение словесных ударений на второй план. Разные виды фразового акцента (качественный, количественный, мелодический), их взаимодействие.

Совпадение границ музыкальной фразы ариозной мелодии со стихотворной строкой. Гибкость ариозной мелодии, возможность свободного перехода ее в мелодию метрического типа, в декламацию, в кантилену. Случаи совпадения в ариозной мелодии музыкальной фразы не со стихотворной строкой, а с речевой фразой, даже с речевой синтагмой (Чайковский. «Ночь»).

Проникновение в ариозную мелодию декламации с целью выделения отдельных слов-мотивов (Чайковский. «Забудь так скоро»), кантилены (Глинка. «Не искушай»; Чайковский. «Мы сидели с тобой»).

Кантилена как принцип воплощения стиха, предполагающий растворение стихотворного ритма в ритме музыкальном.

«Танцевальный» принцип: совпадение танцевального ритма мелодии с ритмической сеткой стиха. Вокальное прочтение трехсложных размеров в ритме вальса (Балакирев. «Обойми, поцелуй»; Чайковский. «Средь шумного бала»), сицилианы, тарантеллы.

Совмещение «танцевального» принципа с метрическим или ариозным в случае совпадения акцентов поэтического размера с акцентами танцевального ритма.

Чередование различных принципов вокализации стиха.

Объединение ариозного и декламационного принципов с кантиленой (Даргомыжский. «Мне грустно»); соединение «танцевального» принципа (смещение акцентов) с кантиленой (Глинка. «Я здесь, Иезилья», «Победитель»).

Средства передачи речевого тембра.

## Тема 2. Мелодия и стихотворный текст

Отличие стихотворного текста от прозаического. Ритмическая организация стиха, его членение. Рифма, ее разделительная и объединительная функции. Различные типы рифм: парные (а а в в), перекрестные (а в а в), опоясные (а в в а).

Стихотворный размер. Основные размеры русской классической силлабо-тонической поэзии: хорей, ямб, анапест, дактиль, амфибрахий. Полноударный и неполноударный стих. Различие метра и ритма в стихе (в музыке) как различие между схемой акцентов и реальным звучанием стиха.

Предрасположенность стихотворных размеров к определенной сфере содержания, связь с жанром произведения.

Влияние стихотворного размера, характера стиха на строение вокальной мелодии, ее ритм, темп, регулярность и частоту акцентов. Свободное членение стихотворного текста на фразы.

Некоторые общие принципы воплощения стихотворных размеров. **Метрический принцип:** реализация условной метрической сетки стиха, восстановление всех пропущенных ударений. Варьирование метрической схемы за счет увеличения длины ударных гласных. Мелодическое претворение реальных ударений стиха и его метрической сетки (романсы Глинки). Выразительные возможности метрического принципа — варьирование ритма, сочетание в ритме одного романса разных вариантов стоп.

**Декламационный принцип** воплощения стихотворных размеров: опора на синтаксис, свободный речевой ритм (а не на метрическую сетку стиха), «возвращение» стихотворного текста к прозе. Особое внимание к слову.

Соединение различных принципов вокализации в протяжной народной песне: речитация зачина и внутрислоговой распев середины фразы.

Роль тембра в оркестровом и ансамблевом сопровождении (Шостакович. Цикл «Семь стихотворений А. Блока»).

Строение стихотворной строфы и строение мелодии. Роль стихотворной строфы в формообразовании.

Роль сопровождения в создании художественного единства вокального произведения. Смысловая, образная и эмоциональная связь сопровождения с текстом. Раскрытие в инструментальном сопровождении подтекста как образного смысла мелодии. Детализирующая и обобщающая, объединяющая, роль сопровождения. Фактура сопровождения.

Роль тембра в оркестровом и ансамблевом сопровождении (Шостакович. Цикл «Семь стихотворений А. Блока»).

Роль инструментальных вступлений, интерлюдий и заключений.

### Тема 3. Период. Простые формы

Музыкальная тема, ее роль в произведении. Связь темы с вокальными и инструментальными музыкальными жанрами (песня, танец, марш, хорал и т. д.). Сочетание различных жанрово-интонационных истоков в одной теме. Средства выразительности в создании образа.

Строение темы. Ее структурные единицы: фраза и мотив. Контрастное и неконтрастное соотношение мотивов в теме.

**Период.** Использование периода как части более крупного целого, как формы самостоятельного произведения в музыке XIX и XX вв. Преобладание в периоде экспозиционного типа изложения.

Предложение — наибольшая составная часть периода, завершенная каденцией. Типичное сложение периода — из двух предложений. Соотношение кадансов предложений, определяющее целостность периода. Выразительное и структурное значение неустойчивого заключительного каданса в вокальном периоде как средства, подчеркивающего смысловое значение слова (Чайковский. «Нет, только тот, кто знал», «Ни слова, о друг мой»); как способа соединения запева с припевом (Дунаевский. «Песня о Родине»; Новиков. «Гимн демо-

кратической молодежи»). Кадансовая рифма, ее связь с рифмой текста (вокальный период).

Период повторного и неповторного строения. Особенности периода повторного строения вокального произведения: мелодическая вариативность второго предложения при сохранении ритма и синтаксиса первого (Чайковский. «Средь шумного бала»; «Пиковая дама»; ариозо Германа «Я имени ее не знаю»); точное повторение предложений с тождественными кадансами (Глинка. «Попутная песня», «Венецианская ночь», «Я здесь, Инезилья»). Весомость предложения в периоде вокального произведения. Построения, членившиеся на фразы и выполняющие функции периода (Чайковский. «Евгений Онегин»: ариозо Ленского «Я люблю Вас, Ольга»; Глинка «Ночной зефир»).

Квадратная и неквадратная метрическая структура. Расширение (Глинка. «В крови горит огонь желанья»; Чайковский. «День ли царит») и дополнение. Дополнение в инструментальном периоде.

Период из трех и более предложений, часто встречающийся в вокальной музыке.

**Сложный период.** Обусловленность особенности его структуры строением текста вокального произведения (Чайковский «Растворил я окно», «Средь шумного бала»). Подобие строения каждого его предложения строению периода. Согласие кадансовых предложений. Сложный и двойной период в инструментальной музыке. Характерное для второго предложения сложного периода, а также для переизложения двойного периода варьирование ритма, фактуры, оркестровки.

**Одночастная форма.** Период, близкий одночастной форме в вокальной музыке (Григ. «Сердце поэта»; Чайковский. «Весна»). Период с расширением и дополнением; его близость одночастной форме (Танеев «В дымке-невидимке»).

Непериодическая, более свободная по строению, одночастная форма в вокальной музыке. Формы куплета в шуточной, игровой, плясовой песне, строфы в лирической протяжной песне; вокальные миниатюры (Моцарт. «Мой тяжек путь»; Шуман. «Любовь и жизнь женщины»: последняя песня; Мусоргский. Цикл «Без солнца»: «В четырех стенах»; Бородин. Фальшивая нота»).

Одночастная форма в инструментальной музыке. Период как форма инструментальной миниатюры (прелюдии Шопена, Скрябина), аналогичный вокальному периоду. Непериодиче-

ческая свободная форма в музыке доклассического периода (Бах И. С. «Хорошо темперированный клавир»), прелюдии в музыке конца XIX — начала XX в. (Прокофьев. «Мимолетности»).

**Простая двухчастная форма.** Два варианта: однотемная  $A A_1$ ; двухтемная  $A B$ . Простая двухчастная форма в вокальной музыке. Ее вариант: запев-припев. Особенности припева: тематический контраст с запевом, устойчивый характер интонаций.

Простая двухчастная форма в камерно-вокальной музыке. Тип  $A A_1$ , его вариант, когда обе части представляют собой периоды (Шуберт. Цикл «Зимний путь»: «Дождь слез») с возможным расширением второй части, что часто обусловлено повторами в тексте (Глинка. «Попутная песня», «Венецианская ночь», «Не искушай», «Песня жаворонка», «Я здесь, Инезилья»).

Репризная двухчастная форма. Текст и музыка при репризном повторе (Шуберт. Цикл «Зимний путь»: «Зеленая лента на лютике», «Любимый цвет»; Шуман. «Из слез моих»).

Редкие случаи двухчастной формы типа запев-припев в вокально-камерной музыке (Даргомыжский. «Друг мой прелестный»).

Простая двухчастная форма типа  $A B$ , с контрастной второй частью. В камерных вокальных жанрах при диалогическом строении текста (Шуберт. «Утешение в слезах»), жанровый характер сцены с ярко контрастными персонажами (Даргомыжский. «Титулярный советник»).

Простая двухчастная форма в инструментальной музыке: в качестве раздела более крупной формы, как самостоятельная пьеса. Преобладание однотемности инструментальной двухчастной формы ( $A A_1$ ), традиция повторов каждого раздела. Характерные черты: симметричность, опора на периодичность, развитие путем вычленения и разработки мотивов во второй части двухчастной формы. Редкие случаи применения контрастной двухчастной формы в инструментальной миниатюре у романтиков (Шуман. «Фантастический танец», «Бабочки»: № 7; Чайковский. «Детский альбом»: «Шарманщик поет»).

**Простая трехчастная форма**, ее определение. Простая трехчастная форма в вокальной музыке как самостоятельная форма арии, романса, песни; преимущественно однотемная:  $A A_1 A$ . Основные варианты строения развивающейся середины.

Первый — разомкнутое построение, контрастное по отношению к первой части, неустойчивое тонально-гармонически и структурно (Чайковский. «Ни слова, о друг мой»; «Евгений Онегин»: ариозо Германа «Я имени ее не знаю»; «Евгений Онегин»: ария Гремина «Любви все возрасты покорны»). Второй вариант: периодичность, квадратность среднего раздела, связь с танцевальными жанрами (Даргомыжский. «Шестнадцать лет»; Чайковский. «Средь шумного бала»). Третий вариант: контрастная середина (Глинка. «Ночной зефир»). сочетание особенностей развивающей и контрастной середины (Чайковский. «Погоди»).

Репризы в простой трехчастной форме. Точная реприза. Соответствие повторов в тексте и в музыке (Глинка. «Я здесь, Инезилья», «Ночной зефир»).

Измененные репризы. Обновление текста и музыки. Изменения в мелодии и гармонии, связанные с текстом, при сохранении основной структуры (Чайковский. «Средь шумного бала»). Изменения в структуре: расширение, сокращение. Сочетание расширения с мелодико-гармоническими соединениями (Шуберт. Цикл «Зимний путь»: «Седины», «Ворон»). Тип расширенной репризы, характерный для романсов Чайковского. Кульминация в репризе. Динамическая реприза (Чайковский. «День ли царит», «Скажи, о чем», ариозо Ленского «Я люблю Вас», ариозо Германа «Я имени ее не знаю»).

Вуалированные репризы: начало заключительной строфы не в основной тональности, с иного мелодического оборота, с постепенным возвращением к материалу первой части (Шуберт. Цикл «Зимний путь»: «Спокойно спи»).

Редкие случаи сокращения репризы: повторение лишь одного предложения начального периода (Чайковский. «Нам звезды кроткие сияли», «Хотел бы в единое слово»).

**Простая трех-пятичастная и двойная трехчастная формы**, их соотношение с текстом — обновление литературного текста при повторе музыкального (Глинка. «Сомнение», «Ночной зефир», «Баркарола»; Шуман. Цикл «Любовь и жизнь женщины»: №№ 2, 4, 5).

Средний раздел разработочного характера, типичный для простых форм Гайдна, Моцарта, Бетховена. Простая трехчастная форма с новой темой в середине, изложенной в форме периода (Чайковский. «Детский альбом»: «Немецкая песенка», «Мазурка»).

Середина типа перехода — на органном пункте доминанты (Бетховен. Багатель a-moll, соч. 126).

Репризы. Точные репризы. Варьированная реприза. (Шуман. «Грезы»). Динамическая реприза.

Безрепризные трехчастные формы в сарабандах Баха. Традиция повтора разделов. Двойная трехчастная и трех-пятчастная форма.

#### Тема 4. Вариационная форма

**Куплетная форма**, ее определение. Принцип объединения текста и музыки в куплетной форме, образная обобщенность. Куплетная форма в различных жанрах: народной музыке, массовой песне, романсе.

Строение песни в куплетной форме. Песня без припева. Повтор мелодии при изменении текста. Варианты строения куплета: фраза; предложение, период, период с дополнением в виде повторенного второго предложения (Глинка. «Не щебечи, соловейко»), одночастное построение (Глинка. «Ночь осенняя» — куплет из четырех фраз). Песня с припевом. Обобщающее значение припева с повторяющимся текстом. Припев, не контрастирующий запеву. Различные средства контраста. Характерный вид куплетной песни с сольным запевом и хоровым припевом.

Формы куплетной песни с припевом:

простая двухчастная: А В (типовой вариант);

простая двухчастная с репризой или включением (Александров А. «Священная война»);

составная контрастная: А В С (Пахмутова А. «Улица мира»);

куплетная песня более сложного строения (Шуберт. Цикл «Зимний путь»: «Весенний сон»).

**Куплетно-вариационная форма**, ее определение. Варьированная строфа. Принцип видоизменения куплета. При сохранении обобщенности, свойственной куплетной песне, детальное отражение в музыке развития сюжета.

Индивидуализация формы варьированной строфы, отсутствие закрепленных структур, приемов развития в куплетах.

Два основных принципа развития куплета в варьированной строфе. Вариантный принцип (Шуберт. «Маргарита за прялкой»); роль строфичности, повторяемых, неизменяющихся раз-

делов. Связь строфичной формы с определенным жанром (Чайковский. «Пиковая дама»: романс Полины).

Вариационный принцип: относительное разграничение функций мелодии и сопровождения (неизменная мелодия как обобщение содержания); сопровождение, детально раскрывающее текст в виде вариаций. Преимущественное применение второго типа формы варьированной строфы при опоре на народную песню, при ее обработке.

Обращение к куплетно-вариационной форме в опере. Характер сопровождения, его связь с особенностями характеристики героя, определенной сценической ситуации (Мусоргский. «Хованщина»: песня Марфы «Исходила младешенька»; Борис Годунов»: песня Варлаама).

Варьированная строфа в камерно-вокальной музыке (романс-песня). Варьирование сопровождения, создание третьего плана, тесно связанного с мелодией и текстом (Свиридов. Цикл песен на слова Р. Бернса: «Прощай»).

Различные типы варьирования: незначительное, «проясняющее» отдельные детали, или глубокое, преобразующее характер куплета.

Вариационная форма в инструментальной музыке и ее характерные особенности.

Возможность применения вариационного принципа развития в любых, не только вариационных формах. Особенности собственно вариационной формы — наличие темы в вариациях на нее.

Особенности темы вариаций. Экспозиционное изложение темы.

Исторически сложившиеся разновидности вариационной формы, определяемые характером преобразования темы, соотношением сохраняющейся общности темы и ее вариационных метаморфоз, преемственности и обновления.

**Строгие вариации XVIII — XIX вв.** Тема строгих вариаций. Сохранение ее гармонического плана, формы, темпа, метра, тональности в вариациях.

Преобразование мелодического рельефа и фактуры. Темпоритмическое мотиво-разработочное регистровое развитие вариационного цикла, его полифонизация, включение новых мелодических образований. Примеры строгих вариаций (Моцарт. Соната A-dur, ч. 1; Бетховен. 32 вариации).

**Двойные вариации.** Два принципа формообразования: чередование вариаций на первую и вторую темы (Гайдн. Симфония № 103 Ми-бемоль мажор, ч. 2); противопоставление контрастных вариационных групп, их взаимовлияние (Глинка. «Камаринская»).

**Свободные вариации.** Тема свободных вариаций. Мотивная связь вариаций с темой; возможность изменения гармонического плана и формы. Связь вариаций с темой и друг с другом. Близость свободных вариаций сюите.

**Остинантные вариации:** вариации на басса оstinато, вариации на сопрано оstinато. Связь вариаций на басса оstinато со старинными танцевальными жанрами: чаконой, пассакалей.

Частное обращение к остинантным вариациям композиторов XX в. Особая роль пассакалей в произведениях Шостаковича, их драматургическое значение в циклической форме.

Отличительная черта вариаций на сопрано оstinато — мелодическая характерность оstinантной темы: роль полифонического, гармонического варьирования в обогащении и образной трансформации мелодии. Вариации на сопрано оstinато, песенная куплетная повторность, варьированная строфа: неизменная мелодия и варьированное сопровождение во фрагментах русских классических опер. Выразительные возможности вариаций на сопрано оstinато. Особая роль этой формы в творчестве Глинки («глинкинские вариации»). Значение фактурно-тембрового развития в вариациях на сопрано оstinато. (Равель. Болеро; Шостакович. Симфония № 7, ч. 1, эпизод).

## Тема 5. Сквозные формы

Сквозная форма — форма вокальной музыки, основанная на свободном, сквозном развертывании тематического материала и его постоянном обновлении. Обусловленность музыкального развития и особенностей организации сквозной формы степенью детализации отражения в музыке образов поэтического текста. Романтическая баллада. Композиционное многообразие сквозных форм, их индивидуальность.

Основные разновидности сквозных форм.

**Сквозная строфическая форма,** основанная на контрастном сопоставлении крупных, конструктивно оформленных эпизодов. Совпадение границ поэтических строф (или полустроф)

с разделами музыкальной формы. Обобщенная интерпретация текста в пределах каждого эпизода этой формы. Метрический тип мелодики и возможность «обобщения через жанр» (Шуберт. «Желание», «Предчувствие война», «Лесной царь»).

Сквозная форма, в основе которой — принцип последования кратких, разомкнутых построений. Для нее характерны: частая смена темпа, тактового размера, типа фактуры, преодоление структурных граней поэтических строф. Более детальное отражение поэтического содержания в музыке.

**Сквозная декламационная форма** — форма оперных монологов, романсов монологического типа (Монтеверди. «Орфей», д. 1: Монолог Орфея; Шуман. Цикл «Любовь и жизнь женщины»: «Ты в первый раз наносишь мне удар»). Связь этой формы с определенным типом строения текста.

Декламационный или декламационно-аризонный тип мелодики в этой форме, отсутствие периодических структур, свободное чередование речитативных и ариозных разделов. Предпосылки для последовательного отражения тончайших психологических сочетаний, отраженных в поэтическом тексте. Тематизм в сквозной декламационной форме.

Внутренняя спаянность сквозной декламационной формы при прерывности и свободе мелодической линии.

Средства композиционного единства сквозной формы. Структурное соответствие текста и музыки: повторение строф (Шуберт. «Клубок»). Репризное замыкание формы (Мусоргский. «Забывтый»; Шуберт. «Скиталец»); неоднократное повторение определенного тематического материала в качестве рефрена (Мусоргский. «Надгробное письмо»).

Интонационные связи разделов; тональная организация (тональная разомкнутость, внезапные и подготовленные тональные сдвиги, тональная репризность); роль фактуры.

Сквозное развитие: постепенное темповое ускорение, ритмическое дробление, фактурное уплотнение, «волновая» структура формы (Шуберт. «Предчувствие война»).

Включение развернутых инструментальных эпизодов, дополняющих и раскрывающих содержание поэтического текста (Шуберт «Кубок»).

## Тема 6. Смешанные вокальные формы

Широкое распространение смешанных форм в вокальной музыке.

Сочетание репризности, рефренности, куплетной тождественности со сквозным развитием, отражающим движение поэтического текста: сюжетную линию, психологический подтекст.

Зависимость решения смешанной формы от трактовки текста; образование гибких вокальных форм, модулирующих от одного композиционного принципа к другому. Простейшие случаи смещения принципов куплетной повторности и вариационного развития — куплетная форма: куплет, повтор куплета, вариационная строфа  $a a_1$  (Шуман. Цикл «Любовь поэта»: «Во сне я горько плакал»).

Характерная особенность вокального стереотипа смешанных форм, наибольшая концентрация изменений (иногда введение контрастного материала) в последней строфе. Модуляция формы: куплетной — в варьированную строфу, куплетной — в сквозную строфическую, вариационно-строфической — в сквозную.

Характерное для формы песен Шуберта сочетание признаков куплетной и сквозной форм; образование формы, модулирующей из куплетной в двухчастную (Шуберт. «Форель», «Серенада»). Форма, модулирующая из вариационно-строфической в сквозную —  $a a_1$  в (Рахманинов. «Я жду тебя»).

Взаимопроникновение закономерностей куплетной и сквозной строфической форм.

Вокальные произведения, форма которых основана на взаимодействии принципов сквозного развития и репризной повторности.

Репризные разновидности смешанных вокальных форм: трехчастная форма с трансформированной репризой (Чайковский. «Забуть так скоро»); многострофная трехчастная форма, ее репризное оформление (Глинка. «Я помню чудное мгновенье», «Заздравный кубок»; Шуман. Цикл «Любовь и жизнь женщины»: «Не знаю, верить ли счастью»).

Особенность смешанной трехчастной строфической формы с трансформированной репризой — введение трех контрастных в образно-эмоциональном отношении разделов формы на основе контрастного сопоставления, сквозного обновления мате-

риала, отсутствие точной репризы. Переход сквозной строфической формы в сквозную, не члениющуюся на строфы (Мусоргский. «Калистрат»).

## Тема 7. Сложные трехчастная и двухчастная формы

**Сложная трехчастная форма** в инструментальной музыке. Определение. Форма с трио — структурные и жанровые особенности. Тематический контраст. Ладотональные отношения. Контраст приемов развития. Связи трио с крайними частями: подхват ритмического импульса, мелодические связи.

Контраст-сопоставление в форме трио: отсутствие связок, репризы *da Capo*.

Сложная трехчастная форма с эпизодом. Применение ее в медленных частях сонатно-симфонического цикла. Структурные особенности эпизода. Сквозное развитие в форме с эпизодом: сопряжение эпизода и репризы.

Эволюция сложной трехчастной формы в послеклассический период: обострение контраста между разделами, более свободные формы внутри разделов.

Однотемные «строфические» формы с эпизодом в инструментальной музыке, отмеченной влиянием вокального тематизма (Шуберт. Экспромт *Des-dur*).

Сложная трехчастная форма в вокальной музыке. Предвосхищение этой формы в арии *da Capo*, в которой утверждается репризный принцип. Выразительное значение репризы.

Два варианта ария *da Capo*: с серединой на новом интонационном материале; с серединой, развивающей интонации первой части. Неустойчивый характер среднего раздела арии *da Capo*. Зависимость выбора одного из вариантов среднего раздела от текста.

Свобода, нерегламентированность структуры разделов формы арии *da Capo*; варианты (выписанные) репризы в некоторых ариях И. С. Баха.

Постепенное сближение в вокальной музыке трио и эпизода, сглаживание их структурных различий, характерных для инструментальных форм. Обязательное совпадение репризы в тексте и в музыке.

Сохранение и в дальнейшем связи с арией *da Capo* (Глинка. «Песня Маргариты», «Попутная песня», опера «Руслан и Людмила»: ария Ратмира «Чудный сон»; Моцарт. «Идоме-

ней»: заключительная ария; Стравинский. «Царь Эдип»: ария Иокасты).

Форма da Capo в романах жанрово-танцевального характера (Глинка. «Я здесь, Инезилья», Даргомыжский. «Оделась туманами»).

**Сложная двухчастная форма.** Определение. Нерегламентированность структуры разделов, зависимость от жанра и стиля.

Сложная двухчастная форма в вокальной музыке.

Взаимосвязь с текстом, часто заключающим в себе контраст эмоциональных состояний или переход одного состояния в другое. Яркий контраст в музыке: появление нового тематического материала сопровождается изменением темпа, размера, лада и тональности на грани разделов. Замкнутость формы первого раздела, иногда остановка на половинном кадансе; второму разделу присущ ясно выраженный оттенок кадансирования, развитие предполагает заключение.

Использование этой формы в арии в опере и оратории XVIII в. (Глюк. «Альцеста»: Моцарт. «Волшебная флейта», «Дон Жуан», «Свадьба Фигаро»; «Времена года»; Перголези. «Служанка-госпожа»).

Сложная двухчастная форма в песнях (Бетховен. «Аделаида»; «Песнь покаяния»; Шуберт. Цикл «Прекрасная мельничиха»; «Любопытство»; Мусоргский. Цикл «Песни и пляски Смерти»; «Серенада»).

Сложная двухчастная форма в инструментальной музыке. Ее разновидности: старинная двухчастная форма (прелюдии, отдельные части сюит), однотемная развитая или сложная двухчастная форма (прелюдии и этюды Шопена).

Редкие примеры контрастной сложной двухчастной формы в инструментальной музыке (Моцарт. Фантазия для фортепиано).

## Тема 8. Рондо

Определение формы рондо; принцип чередования рефрена и эпизодов. Происхождение рондо, связь с вокальными формами, содержащими припев; форма и жанр рондо.

Рондо в вокальной музыке. Распространенность формы рондо в вокальной музыке. Его особенности: зависимость количества разделов от количества строф в тексте, нерегламен-

тированность структурных, тональных, тематических отношений в рондо в вокальной музыке.

«Сглаженность» тематического контраста рефрена и эпизодов (Глинка. «Руслан и Людмила»: рондо Фарлафа; «Иван Сусанин»: рондо Антонида; Бородин. «Спящая княжна»). Выдержанный «парный» контраст: например, медленная, нарочито «спокойная» речь в рефрене и возбужденная скороговорка в эпизодах (Прокофьев. «Болтуня»). Яркий тематический контраст рефрена и эпизодов, обусловленный детальным, «живописным» прочтением текста (Даргомыжский. «Ночной зephyр»).

Рондо в оперных и балетных сценах (Стравинский. «Петрушка»; сцена № 1; Римский-Корсаков. «Садко»: карт. IV, сцена торга).

Рондо в инструментальной музыке.

Старинное куплетное рондо в музыке французских клавесинистов. Программный характер пьес в форме рондо. Особенности строения: многочастность, монотемность, отсутствие связей. Характерная структура рефрена — период.

Классическое рондо. Опора на тематический контраст рефрена и эпизодов. Ограничение числа разделов (до пяти), увеличение масштабов каждого из них. Сквозное развитие, выраженное в обязательности связей. Вариационное развитие рефрена при повторах, возможность сокращения рефрена.

Рондо в творчестве композиторов XIX в. Особый тип сюитного «романтического» рондо в музыке Шумана. (Шуман. «Венский карнавал», ч. 1; Новеллетта № 1). Многочастное рондо (Глинка «Вальс-фантазия»).

## Тема 9. Сонатная форма

Определение жанра инструментальной сонаты и сонатной формы. Распространенность сонатной формы.

Строение сонатной формы, ее основные разделы: экспозиция, включающая главную и побочные партии; средняя часть (чаще — разработка, реже эпизодический новый материал); реприза, замыкающая форму и обновляющая соотношение партий.

Сонатная форма без разработки, состоящая из двух разделов: экспозиции и репризы, применяемая в медленных частях циклической формы, а также в одночастных оперных увер-

тюрах (Моцарт. «Свадьба Фигаро»: увертюра; Глиэр. Концерт для голоса с оркестром, ч. 1).

Дополнительные разделы сонатной формы — вступление и кода.

Вступление, его виды. Использование материала вступления на гранях формы; перед разработкой, репризой или кодой (Бетховен. Соната № 8; Чайковский. Симфония № 4).

Экспозиция, ее разделы, тематизм, тональный план. Многообразие типов тематизма главной партии. Масштабы главной партии: от предложения (Бетховен. Соната № 1) до трехчастной формы (Чайковский. Симфония № 4). Разомкнутые (чаще) и замкнутые главные партии (обычно в финалах).

Связующий раздел. Основные его функции: переключение развития в сторону побочной партии, тональная, иногда тематическая и образная подготовка побочной партии.

Побочная партия, ее формообразующая функция. Тональные и тематические отношения главной и побочной партий.

Заключительный раздел, его функция, роль повторений, органнй тонический пункт. Кадансовые обороты, использование тем главной и побочной партий. Самостоятельный, контрастный материал в заключительном разделе.

Разработка. Тематическое развитие и преобразование материала экспозиции. Общая неустойчивость разработки: тональная, структурная разомкнутость, мотивная разработочность, полифонические приемы развития.

Реприза сонатной формы, сравнение ее с экспозицией. Тональные отношения в репризе.

Кода, ее функции: завершения формы, второй разработки, «утверждения», «прощания».

Некоторые особенности дальнейшего развития сонатной формы в творчестве Шуберта, Шопена, Чайковского, Шостаковича.

Рондо-соната, определение ее как формы, сочетающей принципы рондо и сонаты. Возникновение рондо-сонаты в инструментальной музыке классического стиля.

Особенности строения — симметричная трехчастная композиция типа рондо, ее два варианта: с серединой-эпизодом (Бетховен. Соната № 8 для фортепиано), с серединой-разработкой. Проявление сонатного принципа в рондо; тональное подчинение первого эпизода в репризном разделе. Функции заключительной части. Использование рондо-сонаты в качест-

ве формы финала сонатно-симфонического цикла. Специфические формы сонатности в вокальной музыке. Обусловленность их текстом. Образцы сонатной формы в оперных ариях (Моцарт. Ария Царицы ночи). Использование в вокальной музыке преимущественно вариантных методов развития. Частые пропуски связующих разделов: сонатно-куплетная форма (Танеев. Хор «Посмотри, какая мгла»).

## Тема 10. Циклические формы

Общие сведения о циклических композициях. Определение цикла как крупной формы, включающей в себя несколько структурно самостоятельных частей, образующих систему сложных соотношений, в которой каждая часть играет определенную роль.

Циклическая форма в камерной вокальной музыке — вокальный цикл, состоящий из ряда романсов, песен, ансамблей, объединенных общим замыслом, чаще на тексты одного поэта. Внутреннее драматургическое единство, выражающееся в развитии определенной идеи — основная, определяющая черта вокального цикла.

Принцип контраста как основа расположения романсов (песен) в цикле. Свободное строение вокального цикла.

Сюжетный и бессюжетный вокальный цикл; одноплановый или многоплановый по тематике (портреты, зарисовки, сценки). При отсутствии сюжетной линии — объединяющая роль единой темы, преобразованной в соответствии с замыслом каждой песни (Мусоргский. «Песни и пляски Смерти», «Без солнца»). Традиционная тематика вокального цикла — духовный мир человека (Бетховен. «К далекой возлюбленной»; Шуман. «Любовь поэта»).

Исполнительский состав, инструментальное сопровождение. Вокально-симфонические варианты камерных вокальных циклов (Шостакович. Вокальная сюита на стихи Микеланджело; Слонимский. «Песни вольницы»).

Вокальные дуэты, трио в вокальном цикле; возможность чередования монологов, диалогов, ансамблей. Влияние сценического начала, включение игровых моментов, диалогов: дуэты «согласия» или дуэты диалогичного конфликтного типа (Мусоргский. «Песни и пляски Смерти»; Шостакович. «Из еврейской народной поэзии»).

Ансамбль в вокальном цикле, влияние оперных принципов. Возможность индивидуализации героев, персонажей и в тех случаях, когда сами вокальные жанры не связаны с сюжетом, сценическим действием (Слонимский. «Песни вольницы»).

Разновидности вокальных циклов — циклы на народные тексты, влияние жанровости (Гаврилин. «Русская тетрадь»; Слонимский. «Песни вольницы»).

Инструментальный тематизм в вокальном цикле, его функции: звукопись, конструктивно-обобщающее начало (темы вступлений, заключений).

Композиционные особенности вокальных циклов. Драматургическая функция отдельных частей; роль кульминаций. Значение контраста. Сквозное развитие от песни к песне, направленность к основной кульминации (Малер. «Песни об умерших детях»).

Музыкальное единство цикла. Сквозное тематическое развитие; жанровые, структурные связи; ладотональная организация; фактурные, тембровые переключки.

Циклическая форма в инструментальной музыке.

Основные типы циклов: сюитный и сонатно-симфонический. Отсутствие сквозного развития в сюитном цикле, господство принципа контрастного сопоставления разнохарактерных частей (пьес).

Сонатно-симфонический цикл — его единство. Строение сонатно-симфонического цикла. Характерные устойчивые черты художественного содержания частей цикла.

Двухчастный цикл (прелюдия и fuga), многочастная сюита, старинная сюита (партита), программная сюита.

## Тема 11. Полифонические формы

Определение. Полифония как особое соотношение голосов в одновременном звучании, при котором они имеют равноправное значение. Полифонический и гомофонно-гармонический склад.

Строгий стиль. Хоровая полифония XV — XVI вв. (Депре, Лассо, Палестрина). Строгий стиль, его нормы.

Характеристика строгого стиля: мелодии (интонационное, ритмическое строение), двухголосия (категории интервалов,

применение консонансов и диссонансов, типы движения голосов), многоголосия.

Искусство строгого стиля и полифоническое письмо последующих эпох.

Имитация. Каноническая секвенция. Канон как законченное построение, канонический принцип развития. Использование канона в вокальной музыке (Чайковский. «Евгений Онегин»: Дуэт «Враги»; Глинка. «Руслан и Людмила»: финал I акта, ансамбль «Какое чудное мгновенье»; Гендель. Хор из оратории «Иевфай»).

Полифонические формы. Фуга как композиция, основанная на имитационном изложении и тонально-контрапунктическом развитии темы. Разделы фуги. Тема, ответ, противосложение, интермедия, заключение. Изменения в проведениях темы (проведения в различных регистрах, тональностях и ладах).

Преобразования темы фуги (проведения в увеличении, в уменьшении, в противодвижении). Стретта.

Фуги на одну тему, на две темы (Моцарт. «Реквием»: «Kyrie»). Тройная фуга (Бах. Трехголосная инвенция f-moll; Танеев. «По прочтении псалма», № 3).

Обогащение гомофонной фактуры приемами полифонического развития в вокальных произведениях Чайковского, Мусоргского, Рахманинова.

## Тема 12. Кантата, оратория

Кантатно-ораториальная форма в западноевропейской музыке XVII — XVIII вв., многообразии вокально-инструментальных жанров в эпоху барокко (месса, пассион, оратория, кантата, духовный концерт, магнификат). Определяющая роль слова, типы текстов (эпический, драматический, лирический), их сочетания, смешения. Особенности жанров.

Пассионы («Страсти»). Проявление в пассионах повествовательно-эпического и драматического начал, сближение с ораторией. Основа жанра. Особенности форм.

Пассионы И. С. Баха. Разнообразие, развитость музыкальных форм, связь с оперными формами. Риторические приемы в речитативах и ариях.

Оратория, ее отличие от оперы и кантаты. Музыкальные формы в оратории: малые, составные, фугированные полифо-

нические формы, речитативы. Деление оратории на крупные части (аналогично оперным актам). Особенности композиции крупных частей.

Кантата. Кантаты светские и духовные, сольные и хоровые. Кантаты И. С. Баха. Кантатный цикл, включающий хоральные и нехоральные части. Кантатный цикл с одним заключительным хоралом, с двумя (начальным и заключительным) хоралами, со сквозным развитием хорала, с хоральными вариациями. Примеры баховских кантатных циклов.

Кантата и оратория в XIX — XX вв. Метод сквозного симфонического развития, принципы монотематизма и лейтмотивности (Танеев. «Иоанн Дамаскин»). Группировка номеров, тональная организация, образные, жанровые и тематические связи между частями (Орф. «Кармина Бурана»).

Слияние черт симфонии и кантаты (Рахманинов. «Колокола»; Шостакович. «Казнь Степана Разина»).

### Тема 13. Опера

Определение оперы. Компоненты оперного спектакля. Исполнительский замысел и его реализация.

Синтез музыки, слова и сценического действия. Главенство музыкального начала в опере.

Специфика оперы как жанра, ее отличие от речевой драмы и от других музыкальных жанров. Выдвижение на первый план сольного пения как средства индивидуальной характеристики действующих лиц. Включение сценического действия и слова в музыкальную драматургию.

Содержащиеся в опере предпосылки сближения с другими жанрами: ораторией, балетом, мелодрамой, драматической театральной музыкой. Включение балета и пантомимы в оперу, их связь с музыкальной драматургией (например, в операх Глинки).

Речитатив, ария, ансамбль, хор. Их драматургическая роль в опере.

Речитатив. Предназначение речитатива, его связь с действием, с событийной стороной спектакля. Поясняющая роль речитатива. Соотношение текста и мелодии, максимальное приближение к речевому ритму и речевой мелодии. Проникнове-

ние ариозного начала в речитатив в связи с художественными задачами. Форма речитатива: несимметричность в построении фраз, отсутствие повторов, сквозное развитие. Внедрение в речитатив отдельных фрагментов распевного характера.

Типы речитативов: речитатив секко; речитатив аккомпаниато; свободный речитатив а *riasege* — речитатив вне метрической сетки.

Некоторые особенности речитатива в опере XX в. Повышенная экспрессивность интонации. Гиперболизация в воплощении речевой интонации, отражающей сильные эмоции. Утонченность нюансов. Средства отражения речевой интонации: скачки, неразрешенность диссонансов, скользящий характер модуляций, основанных на переменности ладовых функций тонов.

*Sprechstimme* (или *Sprechmelodie*) как особый вид вокализации текста: речевое произнесение мелодии в условиях фиксированного ритма и мелодической линии, речевое произнесение в точно зафиксированном ритме, но без точной фиксации высоты звуков.

Ария — одна из основных оперных форм. Ария — портрет. Ария — эмоциональное состояние. Ария — внутренний монолог. Другие типы арий. Драматургическое положение в опере: выходная ария (Россини. «Севильский цирюльник», д. 1: ария Фигаро); ария — кульминация сцены (Глинка. «Иван Сусанин», д. IV: ария Сусанина) и др.

Ария как одна из наиболее монументальных форм сольного высказывания. Формы арий: ария *da Capo*, сложная трехчастная, сложная двухчастная, рондо и др. Ария, состоящая из нескольких контрастных разделов (Верди. «Аида», д. 1; ария Аиды). Включение речитатива в арию в качестве вступления и связующих разделов, а также в кульминационных местах.

Сквозная монологическая ария. Ее драматургическое значение. Преобладание речитативно-декламационного начала. Ариозные эпизоды (Хренников. Сцена Наташи из оперы «В бурю»).

Ариозо как сольное высказывание, обычно непосредственно включенное в действие (обращение, ответ). Гибкость, свобода формы, неожиданные образно-эмоциональные модуляции. Замкнутые ариозо, написанные преимущественно в прос-

тых формах (Чайковский. «Евгений Онегин»: ариозо Ленского «Я люблю Вас»). Разомкнутые ариозо, написанные в сквозной форме (Римский-Корсаков. «Псковитянка»: ариозо Ольги), и ариозо незавершенные (Чайковский. «Пиковая дама»: ариозо Германа «Прости, небесное созданье»).

Ариетта (малая ария) — сольный номер, в котором раскрывается, как правило, одно эмоциональное состояние. Законченность и небольшие размеры. Использование преимущественно простых форм (Римский-Корсаков. «Снегурочка»: ариетта Снегурочки из Пролога).

Каватина — сольный номер, основанный преимущественно на мелодии распевного кантиленного типа (Римский-Корсаков. «Снегурочка»: каватина Берендея; Бородин. «Князь Игорь»: каватина Владимира Игоревича).

Песня в опере. Понятие «обобщения через жанр» (песня в драматическом спектакле). Разновидности песенных жанров в опере: серенада, застольная, колыбельная, плач, протяжная. Соотношение песни с драматической ситуацией (Бизе. «Кармен», д. 2: Сегедилья; Чайковский. «Мазепа»: Колыбельная Марии).

Ансамбли. Ансамбли-диалоги и ансамбли согласия, их драматургические функции.

Ансамбли-сцены, в которых диалоги чередуются с ансамблями согласия (Верди. «Дон Карлос»: сцена Родриго и Дон Карлоса). Ансамбли-финалы, связанные с действием (Моцарт. «Дон-Жуан», д. 1: финал; Россини. «Севильский цирюльник», д. 1: финал). Ансамбли — «состояния», не связанные с «внешним» действием. (Чайковский. «Евгений Онегин», карт. 5: дуэт «Враги»; «Пиковая дама», квинтет «Мне страшно»). Ансамбль, связанный с различными планами действия (Мусоргский. «Борис Годунов», д. 1, карт. 2: трио Варлаама, Григория, Хозяйки корчмы).

Хоры. Роль хора в драматургии оперы. Хоровые сцены сквозного развития (Мусоргский. «Борис Годунов»: Пролог, карт. 1). Хоры ораториального типа, вынесенные за рамки действия (Глинка. «Иван Сусанин»: «Славься»). Хор — песня, обобщение через жанр. Связь жанра и песни с ситуацией (Бородин. «Князь Игорь»: Хор поселян; Чайковский. «Пиковая дама», карт. 7: Хор игроков; Рубинштейн. «Демон»: «Ночь»

ка»). Хор как декоративно-фоновый элемент (Верди. «Аида»: Д. 1, финал).

Инструментальная музыка в опере. Детализирующая и обобщающая роль оркестра. Значение симфонического развития в опере. Роль оркестра в раскрытии психологического подтекста (Даргомыжский. «Русалка», д 1: сцена Наташи и Князя; Верди. «Отелло», д 1: сцена убийства). Декоративно-изобразительная роль оркестра. Соотношение изобразительного — внешнего и эмоционального — внутреннего планов (Чайковский. «Пиковая дама»: финал 1 карт.; Верди. «Аида», д. 3).

Самостоятельные законченные оркестровые номера в опере.

Оркестровое вступление. Различные связи инструментального вступления с драматургией и музыкальным материалом оперы.

Типы оркестровых вступлений. Увертюра как развернутый, самостоятельный, завершённый по форме вид вступления. Сонатная форма в увертюре. Увертюра, написанная в трехчастной и контрастно-составной форме. Старинные оперные увертюры: итальянская (быстро — медленно — быстро) и французская (медленно — быстро — медленно). Интродукция — вступление небольшого размера, непосредственно вводящее в действие. Формы оркестровых интродукций. Простая трехчастная, развитая одночастная (Вагнер. «Тристан и Изольда»), экспозиция сонатной формы (Чайковский. «Пиковая дама»).

Оперные антракты.

Танцевальная музыка в опере. Драматургическая роль балета в опере (Глинка. «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила»). Танцевальная музыка как обобщение через жанр (Чайковский. «Евгений Онегин»: вальс). Связь танцевальной музыки с драматургией и музыкальным материалом оперы (Прокофьев. «Война и мир», карт. 2: вальс; Глинка. «Иван Сусанин»: мазурка). Традиция вставных балетных интермедий в старинной опере XVII — начала XVIII вв.

Опера как сложная циклическая форма. Акт и картина.

Особенности музыкальной организации оперного акта. Соединение в форме акта или картины принципов формообразования и одночастной и циклической форм. Чередование сквозных сцен и замкнутых номеров, сцен действия и сцен обобщения эмоционального состояния.

Замкнутые и незамкнутые формы. Типовые структуры в замкнутых формах — сольных, ансамблевых (ансамбли согласия), хоровых.

Незамкнутые формы, их определение и разновидности (со структурно оформленными разделами и сквозные). Ансамбль, хор как незамкнутые формы, включенные в действие и подчиненные одной музыкальной функции (финалы комических опер Россини). Незамкнутая форма в сценах сквозного развития действия, основанная на неперiodических структурах (Римский-Корсаков. «Золотой петушок»; Мусоргский. «Борис Годунов»: сцена «Под Кромами»).

Композиция оперной сцены.

Контрастно-составные формы и цепные построения. Определение контрастно-составной формы как занимающей промежуточное положение между одночастной и циклической. Разновидности контрастно-составных форм.

Цепные формы в опере — ряд мелких, достаточно тесно связанных между собой построений, как замкнутых, так и незамкнутых. Наиболее часто встречающийся смешанный тип цепных форм, сочетающих периодические и неперiodические структуры (Слонимский. «Виринея», хоровые сцены и хоровой антракт). Одночастная цепная политематическая композиция (Серов. «Вражья сила»: сцена масленичного гулянья).

Либретто, сценическое действие, музыкальная драматургия. Относительная самостоятельность музыкальной драматургии. Сквозные линии развития. Единство музыкальных характеристик героев и сквозное их развитие. Характерный тип интонаций, присущий музыкальному портрету героев. Роль реминисценций в объединении актов и картин. Роль сквозного тематизма в опере. Лейттема как сквозная, проходящая в разных актах и картинах музыкальная тема, за которой закреплено определенное значение. Лейтмотив — сквозной краткий мотив, его значение как закрепленной характеристики и как скрепляющего элемента крупной формы (варьирование его тембра, мелодии, ритма, фактуры). Максимальная концентрация лейтмотивности в операх Вагнера. Лейтмотив как действенное средство музыкальной драматургии. Основное отличие лейттематизма от реминисценции.

Группа лейтмотивов, создающая совокупный портрет действующего лица, выступающая в роли характеристики главного героя (Римский-Корсаков. «Снегурочка»: темы Снегурочки). Сочетание в лейтмотиве образно-эмоциональной и образно-понятийной сторон. Двойственное значение лейтмотива в опере: конкретизация образов и понятий и абстрагирование их, условность (образ, существующий в мыслях, в воображении героев). Символичность тем (Вагнер. «Тристан и Изольда»: лейтмотив любви; Чайковский. «Пиковая дама»: тема любви).

Роль контраста в объединении картин и актов. Контрастное сопоставление и дальнейшее взаимодействие контрастных планов (Глинка. «Иван Сусанин»).

Типы оперной драматургии.

Номерная опера, построенная на чередовании законченных музыкальных номеров и разговорных диалогов (комическая французская опера, немецкий зингшпиль) или речитативов секко. Обособление эпизодов действия (диалог, речитатив) и эпизодов переживания (ария, ансамбль). Значение разговорных диалогов и речитативов секко в развитии действия. Резкий контраст индивидуализированных по музыкальному материалу законченных номеров и стереотипных речитативов. Преимущественное развитие номерной оперы в XVIII — начале XIX вв.

Опера сквозного действия. Либретто в опере сквозного действия. Преимущественно речитативная и декламационная манеры вокализации текста. Специфические качества жанра оперы сквозного действия. Его достоинства — динамичность развития, возможность показа чувств и мыслей в их становлении, свободы развертывания, отклика музыки на тончайшие детали и нюансы сценической ситуации. Ограничение вокальных форм монологическим высказыванием и диалогическими ансамблями. Невозможность включения ансамблей согласия и развернутых законченных номеров (исключение — песни в роли обобщения через жанр; Даргомыжский. «Каменный гость, карт. 2: песни Лауры»). Роль ариозных форм вокализации текста (микроариозо). Самостоятельное тематическое развитие в оркестре. Влияние контрастной смены материала на формобразующую функцию в условиях сквозного развития, отсутствия законченных репризных форм (Даргомыжский. «Каменный гость», карт. 3: Сцена на кладбище).

Разновидности оперного спектакля в XX в. Опера-оратория (Стравинский. «Царь Эдип»); камерная опера (Пуччини. «Джанни Скикки»); моноопера (Пуленк. «Человеческий голос»); мюзикл (Бернстайн. «Вестсайдская история»; Вейль. «Трехгрошовая опера») и др.

## РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Анализ вокальных произведений / Под ред. Е. Ручьевской.— Л., 1988
- Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово.— М., 1978
- Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы.— М., 1952
- Друскин М. Пассионы И. С. Баха.— Л., 1972
- Костарев В. Строфичность и вокальное формообразование Советская музыка, 1978, № 12
- Лаврентьева И. Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта.— В кн.: «От Люлли до наших дней». М., 1967
- Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений.— М., 1978
- Мазель Л. Строение музыкальных произведений.— М., 1986
- Ментюков А. Декламационно-речевые формы интонирования в музыке XX века.— М., 1986
- Ручьевская Е. Слово и музыка.— Л., 1960
- Ручьевская Е. О соотношении слова в мелодии в русской камерной вокальной музыке начала XX в.— В сб.: «Русская музыка на рубеже XX века». М., 1966
- Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм.— М., 1964
- Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики.— М., 1953