

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
имени Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Кафедра теории музыки

Е.А. Ручьевская

Программа курса лекций

«Анализ музыкальных произведений»

По специальности «Музыковедение», «Композиция»

Санкт-Петербург
2011

Р 18
ББК 85.31

Ручьевская Е.А. Программа курса лекций «Анализ музыкальных произведений». По специальности «Музыковедение», «Композиция». СПб., 2011. 20 с.

Настоящая публикация представляет собой программу одного из индивидуальных вариантов курса лекций по анализу музыкальных произведений для студентов дневного отделения музыковедческого и композиторского факультетов. Утверждено кафедрой теории музыки и рекомендовано к публикации Редакционно-издательским Советом Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Рецензент:

Л.П. Иванова, кандидат искусствоведения, доцент

© Ручьевская Е.А., 2011
© Санкт-Петербургская государственная
консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2011

Основная установка курса — воспитание самостоятельности мышления студентов, их способности к собственному суждению, а также введение в круг современных научных проблем. Вследствие этого в курсе отсутствуют те разделы, которые подробно освещены в соответствующих учебниках. Материал учебников и научных трудов прорабатывается студентами самостоятельно. Музыкальные формы изучаются на индивидуальных занятиях. По каждой теме в курсе дается обзор научной литературы.

Параллельно с лекционным курсом ведутся индивидуальные и семинарские занятия. Могут быть предложены следующие темы семинаров: 1) Проблемы взаимосвязи жанра и формы; 2) Русская вокальная мелодика начала XIX в.; 3) Вокальные стили Чайковского и Мусоргского; 4) Принципы формообразования в опере сквозного действия в XX в.; 5) Проблема музыкального синтаксиса. Курсовая работа (в конце курса) пишется на свободную тему, оговариваются лишь условия и требования, которым она должна отвечать. Оценка работы осуществляется по конкурсной 10-ти балльной системе. Первые пять баллов — за академический уровень. Вторые пять баллов — за творчество, инициативу, новизну. Оценивается также и выбор темы, постановка вопроса.

Основные разделы курса:

Введение

- I. Музыкальная тема
- II. Функциональные основы музыкальной формы
- III. Принципы развития
- IV. Музыкальная форма как целое
- V. Принципы анализа вокальной музыки

ВВЕДЕНИЕ

Сущность и цели анализа. Многосторонний характер аналитической деятельности: у композитора, исполнителя, слушателя, музыковеда. Типы анализа — целостный, теоретический, критический. Роль смежных гуманитарных и точных наук в музыкознании. Общность методологической эстетической основы всех видов аналитической деятельности.

Понятие содержания и формы. Структура содержания. Авербальность содержания и возможности его толкования, адекватного авторскому замыслу. Понятие музыкального произведения как взаимодействия текста и слушателя.

Относительный характер восприятия музыки, зависимость от социальных и исторических факторов, возможность перемещения акцентов во взаимодействии текста и слушателя. Синхронические связи в опыте слушания современников и преобладание диахронических по мере расширения исторической перспективы. Динамичность процесса бытования и восприятия.

Музыкальный стиль как система отношений. Противоречивое единство иерархических стилевых уровней (стиль эпохи, направления, автора, жанра). Исторические предпосылки стилевых смен (интонационных кризисов).

Музыкальный жанр как система. Функции и критерии оценки жанра на разных уровнях системы. Исторические предпосылки возникновения и бытования жанров.

Состояние науки о музыкальной форме. Исторические пути формирования. Классические труды (теоретические и практические руководства) о музыкальной форме XIX в. Роль музыкальной критики XIX века в формировании принципов интонационного анализа. Важнейшие направления в науке о форме. «Музыкальная форма как процесс» Б. Асафьева. Б. Асафьев и Э. Курт. Московская школа: Г. Катуар – Л. Мазель – В. Цуккерман, В. Бобровский, В. Холопова, Ю. Холопов, Е. Назайкинский. Взгляды Ю. Тюлина и ленинградских-петербургских музыковедов.

Взаимодействие музыкознания и смежных наук. Ограниченность применения точных наук в музыкознании. Роль структурной лингвистики и поэтики. Культурологический аспект анализа. Роль коммуникативных и содержательных функций формы (В. Медушевский, Л. Мазель).

I. МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕМА

Психологические механизмы восприятия музыки. Соотнесение части и целого, процесс сравнения с предшествующим и экстраполяция последующего. Роль кратковременной и долговременной памяти. Психологические предпосылки явления «музыкальная тема». Основные функции музыкальной темы: тема а) репрезентирует данное произведение и б) лежит в основе развития и строительства музыкальной формы. Неразрывность этих функций и потенциальная возможность главенства одной из них. Раскрытие индивидуальных свойств темы в процессе развития — с одной стороны (преобладание функций развития), и возможность яркой представительной темы оставаться вне преобразований (точные повторения) — с другой (преобладание представительной функции).

Внетекстовые функции темы. Интонационные истоки тематизма: немusикальные (звуки и шумы, человеческая речь), музыкальные (первичные и вторичные жанры). Возможности звукового отражения пространственных и зрительно-ассоциативных элементов. Концентрация в музыкальном тематизме внетекстовых связей произведения. Множественность и взаимодействие интонационных связей. Посредование интонационных истоков. Многоступенчатое отражение и типовые формулы-интонации. Роль стиливого и конкретного художественного контекста. Проблема музыкального языка. Музыкальный язык и интонационный словарь эпохи (Асафьев). Общение бытовых жанров, фольклора и профессиональной музыки.

Внутритекстовые функции темы. Тема как объект развития. Значение представительной, репрезентирующей роли темы в произведении. Взаимообогащение и поляризация функций темы в процессе развития. Запоминаемость темы, подтверждение тематических качеств материала в процессе развертывания формы. Тема как совокупность всех ее модификаций. Понятие тематического инварианта как неизменяемого элемента темы. Возможность «переключения» инвариантов в процессе развития, например, в вариационной форме, где поочередно в качестве инварианта могут выступить мелодия темы в целостном виде, один мотив, а также ритмический или звуковысотный рисунок порознь.

Соотношение темы и формы как «действующего лица» и самого «действия» в драме (Ю. Тюлин). Соподчиненность темы и формы, с

одной стороны, и отсутствие жесткой детерминированности в такой соподчиненности. Возможность (в принципе) бесконечного разнообразия в развитии тематизма. Подчинение тематизма функциональному статусу раздела: изложение темы, развитие темы и т. д.

Функциональные типы тематизма.

1. *Остинатный тип.* Инвариант соответствует первоначальному изложению темы. Строгий остинатный тип — тема остается без изменений. Нестрогий остинатный тип — возможны изменения тембра, регистра, гармонизации. Развитие темы за счет движущегося контекста. Фактурное, тембровое, гармоническое, констрапунктическое обогащение. Художественные возможности остинатного типа, его развитие в разных стилях.

2. *Внутриостинатный тип.* Инвариантом темы является один или ряд ее элементов (гармония, мелодический каркас). Сохранение не только последовательности тонов или аккордов, но и их соотношения с формой и синтаксисом. Строгий тип — буквальное повторение гармонической или мелодической последовательности. Нестрогий тип: а) возможность замены аккордов на иной аккорд той же функции: IV II₇ и т. д.; б) возможность детализации и заполнения свободного пространства между основными аккордами. Характерные примеры — Вариации В-dur Моцарта, 32 вариации Бетховена. Более сложный случай — Вариации на тему Диабелли Бетховена; в) возможность сокращения формы, использования части инварианта темы, а также тональные и регистровые перемещения.

3. *Мотивный тип.* Инвариант темы — один или несколько мотивов. В процессе развития обнажение также инварианта мотива (мотивов) в виде ритма или звуковысотной последовательности. Деиндивидуализация тематизма в процессе развития.

Тематический и нетематический материал в произведении. Общие формы звучания ОФЗ (материал, который, будучи изъятым из художественного контекста, репрезентирует стиль, но не репрезентирует данный художественный текст). Рельеф и фон. Рельеф — отчетливо воспринимаемый музыкальный материал. Фон — суммарно воспринимаемый материал. Возможность как рельефного, так и нерельефного материала выполнять роль темы. Атематические элементы произведения. Возможность атематических фрагментов, не являющихся объектом развития, репрезентировать художественный текст вне зависимости от того, рельефны они или нерельефны (такowymi могут быть и одно-

голосные речитативные связки — ходы, и яркие фактурно-тембровые фрагменты).

Экспозиционные структуры тематизма в типовых формах классицизма.

1. *Мономотивный тип*, в основе которого лежит мотивный инвариант, чаще всего ритмический. Ритмическая остигатность при обновлении гармонии, звуковысотного рисунка, тембра, регистра. Возможность укрупнения членения, возникновение периодичности благодаря развитию гармонии, мелодической линии, фактуры и пр.

2. *Полимотивный тип*, объединение разных мотивов. Контрастные парные объединения мотивов. Объединение пар посредством гармонических связей. Контрастные асимметричные полимотивные построения неперодического типа. Полимотивные неконтрастные построения типа развертывания. Принцип «прорастания» (термин В. Протопопова).

3. *Цепной тематизм*. Его отличие от полимотивного: а) структурное — в цепном тематизме звенья цепи соизмеримы с фразой или предложением, но не мотивом; б) функциональное — полимотивные темы подчинены экспозиционной функции, цепной же тематизм выходит за пределы собственно экспонирования, к нему применим термин Ю. Тюлина «продолженное развитие», т. е. развитие без резкой смены функций. Типы цепного тематизма: а) контрастный; б) неконтрастный.

Роль средств выразительности в темообразовании. Взаимодействие всех выразительных средств в теме как конкретном фрагменте текста и одновременно их неравноправие. Главенство одного-двух выразительных элементов при второстепенной роли других. Определяющий выразительность темы элемент, являющийся наиболее устойчивым, инвариантным.

Группировка тем по признаку ведущего, наиболее устойчивого элемента:

- 1) темы, в которых главным являются ладовые отношения тонов мелодии;
- 2) темы, в которых главным является звуковысотный рисунок, направление мелодического движения (звуковысотная фигура);
- 3) ритмические темы, с характерным остигательным ритмом составляющих тему мотивов;
- 4) гармонические темы, в которых наиболее существенным элементом является гармоническая последовательность;

- 5) фактурно-тембровые темы, в которых главной является фактурно-тембровая сторона, тембровое амплуа, специфическое устойчивое сочетание тембра, фактуры, типа мелодии или фигурации;
- 6) сонорные темы, в основе которых лежит комплекс средств выразительности, воздействующий нерасчлененно, суммарно.

II. ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

Определение функции как роли данного элемента в системе целого, направленной на поддержание этой системы. Дисфункция — роль элемента, направленная на разрушение системы. Функциональность как атрибутивное свойство всех уровней музыкальной ткани, как свойство внутренней целостности.

Система функций и функциональные уровни в восходящем порядке:

- 1) Функции тона в мелодии; функция аккорда в гармонии; функции тембра. Функции линии в полифонической фактуре.
- 2) Функции фактуры в общей системе выразительных средств. Функции фактурных сопоставлений и фактурных модуляций. Функции синтаксиса: а) мотива, б) фразы, в) предложения, г) периода и периподобных построений.
- 3) Функции разделов формы. Иерархичность структуры музыкального произведения. Взаимодействие всех уровней системы, действие асафьевской триады $i m t$. Специальные функции музыкальной формы. Типические для классической формы ситуации, воспринимаемые слухом непосредственно без анализа: а) изложение музыкального материала, экспозиция основного материала — ЭОМ; б) развитие, разработка — Р; в) завершение (заключение, кода) — З; г) вступление — В; д) изложение нового материала, экспозиция побочного материала — ЭПМ.

ЭОМ, характеризующаяся максимальной уравновешенностью устойчивости и неустойчивости. Перевес функции i (толчок). Характерные средства экспонирования в классической форме. Р в противоположность ЭОМ, характеризующаяся неустойчивостью, преобладанием функции m . В (вступление) — функция «предвещения». Два типа вступления: а) вступление — процесс; б) вступление — эпиграф. Иное, чем в Р, выражение функции m . З — заключение, кода. Преобладание функции t . Два типа коды: а) кода — процесс движения к цели, сходство и отличие этого типа

коды от разработки; б) кода — утверждение, итог развития. Кода — эпилог, кода реминисценция.

ЭПМ — экспозиция новой темы в середине формы. Возможность появления новой темы в любом разделе формы. Подчинение нового материала функции раздела. Самостоятельный раздел, излагающий новый материал (П. П. сонатной формы, эпизод рондо, середина сложной трехчастной формы и др.). Серединность типа изложения, нарушение свойственного ЭПМ баланса устойчивости и неустойчивости как в сторону большей динамики, так и в сторону большей статики (последнее характерно для Трио сложной 3-х частной формы). Специфический комплекс средств ЭПМ при изложении широких песенных тем. Проявление функций ЭПМ в измененных репризах. Парадоксальная неустойчивость тем и разделов, выполняющих функцию ЭПМ.

Принцип «продолженного развития» как принцип постепенного накопления неустойчивости. Сквозное, бесцезурное продолженное развитие. Продолженное развитие при переизложении материала.

Обособление функций в разделах формы, подчинение раздела одной функции высшего порядка, создающее тяготение в форме, необходимость дополнения каждого из разделов разделами иной функции, что в совокупности создает целостность всей формы. Самостоятельность разделов, связанная с достаточной выявленностью функциональной триады, вступающая в противоречие с господством функции высшего порядка. Конфликт синтаксиса и гармонии в завершающих разделах классической разработки как пример такого противоречия. Наложение функций.

Переменность функций формы. Наложение или совмещение функций разделов. Совмещение функций вступления и изложения (В и ЭОМ) в ряде главных партий классических сонатных форм. Совмещение функций репризы и коды, разработки и эпизода (Р на новом материале), трио и эпизода в сложной 3-х частной форме. Переменность функций как результат развития внутри раздела, функциональная модуляция. Возможная неполнота выраженности всех функций в зависимости от типа формы и конкретного ее вида. Отсутствие разделов вступления и заключения, нормативное для классических типовых форм. Замена типовых функций разделов нетиповыми: разработка вместо эпизода (ЭПМ) в рондо и эпизод (ЭПМ) вместо разработки (Р) в сонатной форме. Вытеснение функций. Замена ЭОМ вступлением (В) +

экспонированием побочного материала (ЭПМ). Механизм компенсации недостающей функции раздела типовой формы в другом ее разделе. Перенос — частичный или полный — разработки в репризу.

Функциональность циклической формы. Дискретность формы. Контраст как средство объединения. Завершенность частей и возможность их исполнения вне цикла. Взаимодействие частей и обогащение их в контексте целого. Как следствие такого взаимодействия — функциональные связи. Наличие в более или менее выраженном виде функций *i* (толчок) и *t* (замыкание) во всех типах циклов на уровне драматургии (структуры содержания) и композиции. Проявление функций *i* и *t* в самом материале (тематизме), типе развития и композиции. Проявление функции *m* в ином типе тематизма, развития и формы по отношению к предшествующим частям. Сходство средних частей цикла с функцией ЭПМ, а не Р. Строгие циклы с определенными амплу частей и выраженным функциональным, интонационным, композиционным единством. Свободные циклы, где главным объединяющим началом является контраст и наличие обрамляющих функций *i* и *t*. Аналогии специальных функций одночастных форм и функций цикла.

III. ПРИНЦИПЫ РАЗВИТИЯ

Неспецифические и специфические элементы музыки. Неспецифические элементы, свойственные всякому музыкальному и немusical звучанию: высота, громкость, тембр, скорость смен звучания (ритм как конкретный рисунок), плотность, количество звучания. Фактура как наиболее внешний, чувственно воспринимаемый слой музыкальной формы.

Специфические элементы. Их формообразующая, организующая музыкальную ткань роль. Ритм как принцип временной организации: а) организатор лада в его первичных формах («результативный лад» по Т. Бершадской); б) организатор гармонии, ее движения; в) организатор синтаксиса, синтаксических единиц и их отношений; г) ритм формы. Лад как принцип звуковысотной организации. Лад мелодический и гармонический (гармоническая функциональность). Склад как закономерность организации фактуры. Синтаксис как форма организации тематизма и фактуры. Принципы формообразования и функциональной организации формы: их роль как специфических элементов

музыки. Возможность перехода элемента из ряда неспецифических в ряд специфических (гармония, тембр).

Исторический процесс развития взаимоотношений закономерностей и музыкальной практики. Опережающая роль художественной практики в образовании закономерностей, с одной стороны, и опора практики на сложившиеся стереотипы закономерностей — с другой.

Принцип тождества и принцип контраста. Их взаимосвязь. Связь принципов развития с фундаментальными законами восприятия и познания. Закономерность, причинно-следственные связи и повторность как упорядоченность текста. Объем восприятия повтора. Явление сатиации, потери смысла при многократных повторах. Контраст, смена как фактор обновления, его диалектическая связь с тождеством. Бесконечность смен как явление, в конечном итоге равнозначное бесконечным повторам.

Единство дискретности и континуальности как единство контраста и тождества. Принцип изменения, развития как основа процесса формообразования.

Принцип тождества и его роль в формообразовании. Неоднородность роли повторяющегося фрагмента: а) при повторении подряд; б) при повторении на расстоянии. Расчленяющий эффект повторения подряд и объединяющий при повторении на расстоянии; обратно-пропорциональная зависимость между величиной повторяемого и его формообразующей ролью. Причины и роль повторов в разделах простых форм и классической сонатной форме; функциональная «открытость» повторяемых разделов.

Роль стягивающих форму повторов на расстоянии. Роль функциональной сопряженности и количественной соотнесенности (пропорциональности) всех разделов (фраз, мотивов, предложений) при повторении на расстоянии.

Реприза как обязательный, функционально сопряженный с предшествующим раздел формы. Восприятие репризы в контексте формы как З, как ЭПМ. Типы реприз по принципу изменения материала. Динамическая реприза как драматургическая вершина формы. Внеструктурная реприза как фрагмент, количественно не соотнесенный с серединой. Реприза — реминисценция, помещенная в другой части цикла или другом акте (картине) оперы.

Принцип контраста. Определение контраста как максимального отличия в данных конкретных ситуациях формы. Необходимость

связи контрастирующих фрагментов. Единовременный контраст. Роль неспецифических и специфических элементов в создании контраста на разных уровнях формы. Связующая роль специфических элементов и расчленяющая роль неспецифических элементов в создании контраста на уровне синтаксиса. Вовлечение элементов специфического уровня в создание контраста на уровне разделов формы и частей цикла. Эволюция музыкальных форм с точки зрения соотношения тождества и контраста. Относительность понятия «контраст» в системе разных стилей.

В а р ь и р о в а н и е как принцип изменения. Роль инварианта. Варьирование в широком смысле слова как любое изменение. Варьирование в тесном смысле слова как изменение, при котором сходство преобладает над различием. Пассивный инвариант — «общескрепляющий комплекс» (термин В. Цуккермана) и активный (тематический) инвариант.

В а р и а ц и я и **в а р и а н т**. Вариационные изменения, их связь с комплексом неспецифических элементов. Вариантные изменения, их связь с комплексом специфических элементов. Внешний контраст (вариационные изменения) и внутренние преобразования (вариантные изменения). Взаимодополняющий характер обоих типов варьирования. Принцип прорастания как один из возможных способов вариантного развития.

Количественная и качественная стороны изменений. Количественные изменения, зависящие: а) от того, затрагивают ли они весь текст варьлируемого фрагмента, его часть или отдельные звуки; б) от того, один, часть или все элементы текста варьруются (мелодия, гармония, фактура, ритм и т. д.).

Качественные изменения, определяемые направленностью их на главные или неглавные выразительные элементы текста. Зависимость между структурой текста и эффективностью средств его развития. Возможность применения инверсии, ракохода и ракоходной инверсии к разным по структуре текстам.

В а р и а ц и о н н о е **р а з в и т и е** в **н е в а р и а ц и о н н ы х** **ф о р м а х**. Более частое применение вариационного развития при изложении разделов формы, и ограниченное — при переизложении фраз и мотивов. Возможности вариантного развития, в равной мере распространяющиеся как на синтаксические единицы, так и на крупные разделы. Вариационное развитие при последовательном переизложении и на расстоянии — рассредоточенный вариационный цикл (термин В. Протопова). Внутривидовое варьирование в простых формах как замена

точных повторений варьируемыми. Художественная целесообразность таких варьируемых переизложений, ведущих к укрупнению масштабов, усложнению связей. Вариационное переизложение как компенсация секвенционной структуры периода, его незавершенности. Варьирование рефрена в рондо, местных и общей репризы в сложной 3-х частной форме и т. д. Недостаточность вариационного переизложения для построения самостоятельной формы, необходимость контрастных разделов в такой форме. Внутривидовое варьирование как средство расширения возможностей видоизменения темы в вариационном цикле. Вариационное переизложение как наложение на каркас другой формы и вариационный цикл в качестве замещения традиционной структуры (Чайковский. Финал Второй и Четвертой симфоний, «Франческа да Римини», Бетховен. Седьмая симфония II ч., первый раздел). Особый случай вариантного переизложения — III ч. Пятой симфонии Бетховена. Вариантная форма. Ее генетическая связь с вокальной музыкой и фольклором.

Разработочное развитие. Структурное видоизменение темы: нарушение синтаксической структуры, дробление (вычленение фраз, мотивов, субмотивов). Слияние с новым продолжающим материалом. Генетическая связь не только мотивов, но и субмотивов с темой в контексте данного произведения. Динамические возможности разработочного развития.

Общая схема шкалы изменений материала: тождество (точный повтор, развитие в связи с изменением контекста); вариационное и вариантное переизложение с незначительными изменениями; вариация, вариант со значительными количественными изменениями; производный материал со значительными качественными изменениями; неконтрастный новый материал (сохранение общескрепляющего комплекса); контрастный новый материал внутри данной формы, сохраняющий элементы общности с предшествующим.

Условия образования вариационной формы как самостоятельного целого. Недостаточность вариационных и вариантных изменений для образования целостной формы. Невозможность в этом случае реализовать функциональную триаду на уровне целого. Необходимость включения всех типов изменений в вариационный цикл на уровне разных элементов формы.

Вариации на *basso ostinato* как объединение точного или неточного повтора (принцип тождества) с контрастным, неконтрастным и произ-

водным материалом в других голосах, на общей тональной и ладовой основе.

Вариации строгие, классические как объединение тождества гармонического плана и формы (внутриостинатный тип) с постепенным изменением синтаксиса, фактуры и нарастанием роли производного материала и включением контрастного тематизма (в творчестве Моцарта и Бетховена). Включение разработочного развития мелодического материала.

Свободные вариации (мотивный тип инварианта). Опора на мелодический инвариант. Постепенный отход от начального вида темы. Включение разработочного развития, а также эпизодов вместо вариаций. Связь с темой посредством цитат.

Вариации на *soprano ostinato*. Их генетическая связь с куплетной песней. Отличие от *basso ostinato* — в присутствии мелодии темы на первом плане в целостном виде, а производного материала — в сопровождении, на втором плане. Редкое употребление формы этих вариаций в инструментальной музыке в связи с недостаточными возможностями видоизменения темы.

IV. МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА КАК ЦЕЛОЕ

Музыкальная форма как процесс и результат, как единство континуальности и дискретности. Понятие события — сдвига как критической точки развития в данных конкретных обстоятельствах. Типы событий-сдвигов не уровне формы: сдвиг — перелом в развитии без резкой смены функций. Постепенность накопления неустойчивости. Критическая точка или фаза в развитии формы и последующий переход в фазу заключения. Местоположение такого типа сдвигов внутри разделов формы и в одночастной форме. Образование фазной формы без резких смен функций.

Сдвиг — сопоставление на грани разделов, первый из которых достаточно завершен, а второй начинается изложением нового материала или развитием материала предшествующего раздела. В классической форме сдвиг-сопоставление появляется на границе экспозиционного и развивающего разделов формы. Контрастное сопоставление функций $t — \text{III}$
 i .

Сдвиг — динамическое сопряжение (термин Ю.Н. Тюлина), функционально противоположный сопоставлению: контрастное

столкновение функций $m - i$. В классической форме появляется на границе развивающего раздела и репризы или эпизода. (разработка → реприза в простой трехчастной форме, сложной трехчастной форме с эпизодом, сонатной форме; ход → рефрен, ход → эпизод в форме рондо; связующая → побочная в сонатной экспозиции).

Система сдвигов и ее роль в кристаллизации формы как целого. Динамический профиль формы и его зависимость от преобладающего типа сдвигов. Иерархия событий в форме, определяющая глубину и сложность композиции. Система форм классической музыки с позиции структурной иерархии и динамического профиля:

а) простые построения, не содержащие сдвигов на уровне композиции;

б) простые формы с композиционными сдвигами одного уровня (простая двух и трехчастная форма, куплетное рондо и другие формы, части которых представляют собой период или соизмеримы с периодом);

в) сложные формы со сдвигами на двух уровнях (сложная трехчастная форма, простые рондо и другие формы, в которых разделы построены в простых формах или соизмеримы с простыми формами);

г) сложные формы со сдвигами на трех уровнях (сонатная форма, сложные рондо, рондо-соната).

Иерархичность структуры, динамический профиль формы, тип сдвигов как явление стиля. Оценка форм эпохи Возрождения, Барокко, Классицизма, Романтизма XIX в. и формообразующих тенденций XX в. с точки зрения функционального профиля и преобладающего типа сдвигов.

V. ПРИНЦИПЫ АНАЛИЗА ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Речь и музыка. Ритмические и звуковысотные отношения, тембр. Понятие тона в лингвистике и музыкознании. Тоны и шумы речи. Зачатки лада. Ритмическая организация речи. Возможность фиксации ритма речи в музыке. Изобразительные возможности воплощения в музыке звуковысотной стороны речи и ее тембра. Синтаксис речи и музыки. Речевой ритм, мелодико-текстовый ритм, встречный ритм. Типы ритмических отношений речи и музыки в зависимости от активности и направленности встречного ритма.

Речитатив как тип интонирования, укладываемый в рамки речевого ритма и не противоречащий речевой мелодической линии. Речитатив как форма. Прозоподобный синтаксис, неповторность, асимметрия. Несовпадение речитатива как типа интонирования и речитатива как формы. Музыкальное и речевое интонирование. Их различные соотношения в типах декламации: а) ритмическая речевая декламация; б) приблизительно нотированная декламация; в) точно нотированная декламация — *Sprechmelodie*, требующая речевой (скользящий тон) манеры исполнения. Художественные возможности речитатива и речевой декламации. Условность и ограниченность *Sprechmelodie*. Ее роль в музыке XX века.

Типы встречного ритма. Силлабический распев (замедление при сохранении принципа слог = ноте). Внутрислоговой распев. Выразительные возможности встречного ритма. Внутрислоговой распев и силлабический распев как признаки вокального стиля (музыка Средневековья, Возрождения, древняя русская музыка, фольклор, XIX век, XX век). Борьба акцентов, перенос акцента на безударный гласный.

Мелодия и стихотворный текст. Общие сведения о принципах стихосложения; античное метрическое, силлабическое, тоническое, силлабо-тоническое. Стих XX века: дольник, верлибр. Речевой и встречный ритм в условиях стихотворного текста. Типы распевания стихотворного текста: а) распевание в пределах речевого ритма; б) метрический тип, варианты ритмической реализации стопы; в) декламационный тип, прозаизация стихотворного текста, опора на синтаксис (слово, синтагма, фраза), силлабический распев в декламации; г) ариозный тип, опора на стихотворную строку-фразу, целостность музыкально-поэтической фразы; д) песенно-танцевальный тип, борьба акцентов, роль танцевального прообраза; е) кантилена, растворение стихотворного ритма в мелодии, роль силлабического и внутрислогового распева на безударных гласных.

Обратное влияние типа стиха на музыку. Строение стиха в связи с его предрасположенностью к различным типам воплощения в музыке.

Роль поэтической строфы как композиционной единицы. Соотношение строфы поэтической и строфы музыкальной. Дробление и суммирование строф. Преодоление границ строфы.

Формы вокально-камерной музыки. Куплетная форма. Обогащение остигатной музыкальной формы благодаря движению текста и новым соотношениям текста и музыки в разных куплетах.

Повторяемый остигатный элемент в куплете может быть: а) мотив; б) фраза; в) пара периодичностей; г) период; д) одночастная непериодическая форма; е) простая двухчастная и более сложной формы.

Куплетная форма с припевом. Отношения музыки и текста. Завершающая и обновляющая функции припева. Дополняющий и контрастный припев. Куплетная форма в массовой песне. Куплетная форма в романсе.

Варьированная строфа. Варьированная строфа вариационного типа — вокальный тип вариаций на сопрано-остинато. Куплетная песня как основа мелодии. Варьирование сопровождения. Координация сопровождения с текстом (развертывание сюжета, изобразительность, следование за развитием эмоционально-психологической сферы текста) и мелодией (синтаксис, форма, гармония). Роль варьированной строфы вариационного типа в вокально-камерной и оперной музыке.

Варьированная строфа вариантного типа (вариантная форма в вокальной музыке). Характерный тип — одинаковое начало и различные продолжения в строфах. Изменение формы, синтаксиса, типа развития. Возможные изменения фактуры сопровождения. Объединение вариантного и вариационного развития. Функциональная зависимость строф, наличие в форме функциональной триады (l m t).

Сквозные формы. Соотношение повторности и неповторности. Иррегулярный, непредсказуемый характер повтора. Сквозная строфическая форма, состоящая из завершенных, замкнутых строф, не имеющая регулярных реприз. Принцип АВСД.....А. Внеструктурная репризность. Принцип обрамления.

Сквозная речитативная форма. Прозоподобный синтаксис. Неповторность, отсутствие репризы как раздела. Возможность возвращения тематизма без обособления в каком-либо разделе (повторение лейтмотивов в связи с развитием текста и пр.). Включение в сквозную речитативную форму мелодики разного типа — ариозной, кантиленной, декламационной. Сквозное развитие и функциональный профиль формы. Соотношение сквозной речитативной формы вокальной музыки и фазной формы в инструментальной музыке.

Простые формы в вокальной музыке. Влияние строфичности. Вариантное развитие и новая тема вместо разработочной середины. Иной по сравнению с инструментальной музыкой функциональный профиль.

Сложные формы в вокальной музыке. Форма да саро. Сложная двухчастная форма. Сонатная форма. Возможности развития и иные, чем в инструментальной музыке, функциональные отношения разделов. Сложная двухчастная и сонатная форма в вокальной музыке как формы оперной арии. Контрастная разомкнутость сложной двухчастной формы в арии и связь ее с музыкальным контекстом и драматургическим положением.

Смешанные формы в вокально-камерной музыке. Художественная необходимость, целесообразность того или иного решения в смешанной форме. Смещение куплетной с припевом и сквозной строфической форм, связь с текстом, драматургия. Модуляция сквозной строфической формы в сквозную речитативную. Синтез контрастно-составной формы с формой рондо в оперной сцене. Цепная форма в вокальной музыке как форма оперного ансамбля. Связь с драматургией и сценической ситуацией.

О п е р а. Опера как синтетическое целое. Роль различных элементов (либретто, сценическое воплощение, зрительный ряд, музыка). Приоритетное значение музыки. Либретто и его специфика (по сравнению с литературным произведением). Учет возможностей оперы как музыкально-сценического жанра. Редкое использование текста первоисточника в связи со спецификой оперной формы.

Внешний и внутренний планы действия в опере и драме. Контраст внутреннего и внешнего плана действия в камерной опере и сближение их в опере сквозного действия (речитативная форма оперы). Исторически сложившиеся типы опер.

Элементы оперы: речитатив, ария, ансамбль, хор, инструментальные номера и их координация в операх разного типа.

Типы арий с точки зрения их драматургического положения. Формы арий. Разновидности сольных номеров в опере: ариозо, ариетта, каватина, песня и т. п. Прямая речь, внутренняя речь, «обобщение через жанр» — косвенная характеристика.

О п е р н ы й а н с а м б л ь. Ансамбль-диалог (полилог), ансамбль согласия (внутренняя и прямая речь в таких ансамблях). Возможности индивидуализированных характеристик в ансамбле. Ансамбль «действия» и ансамбль «статики» (внутренний план действия). Музыкальная форма в ансамблях. Простые типовые формы, строфические, вариантно-строфические, сквозная строфическая, сквозная речитативная, цепная, основан-

ная на чередовании речитативов и ариозных (песенных, кантиленных) фрагментов.

Хор в опере. Функции хора в действии. Хор — комментатор событий. Хор — обобщение. Хор — бытовая характеристика. Хор как элемент, определяющий жанр в русской опере. Роль хора в эпической опере. Ораториальные черты оперы и функции хора. Текст и его звучание в хоре. Характерные формы хоровых номеров.

Инструментальная музыка в опере. Оркестр как обобщающий фактор и как дифференцирующий фактор. Оркестровый план и его соотношение с развитием внутреннего и внешнего плана действия. Самостоятельные оркестровые номера. Увертюра и ее роль. Увертюра — введение. Увертюра — обобщение и предварение итога. Увертюра — экспозиция сил действия и сил контрдействия. Формы увертюры. Специфика сонатной формы в увертюре. Тематические связи увертюры с оперой. Оркестровые антракты в опере: 1) как увертюры к картинам и актам; 2) как воплощение внешнего действия, происходящего между актами и картинами; 3) как связующий раздел между картинами (образная модуляция). Танцевальная и игровая музыка в опере. Ее роль в действии: танцевальная музыка как прямая и косвенная характеристика героев оперы; танцевальный дивертисмент как замена оперного действия.

Опера как целое. Соотношение актов и картин по принципу контраста и по принципу «продолженного развития». Роль развития в драматургии, композиции, материале для создания целостной формы. Опера как суперцикл. Возможность сочетания внутри актов законченных частей (ария, ансамбль, хоры, сцены), функционально подобных частям инструментального цикла, и сцен сквозного действия, фрагментов, подобных разделу одночастной инструментальной формы.

Контрастно-составные формы в опере, возможность рассмотрения их на разных композиционных уровнях. Тематическое и интонационное единство оперы. Лейттематизм, лейтмотив. Его обобщающие и конкретизирующие функции. Типы лейтмотивов по их роли в драматургии: лейтмотив — идея, лейтмотив — символ, лейтмотив — портрет, лейтмотив — образ (изобразительные функции). Роль лейтмотива в формообразовании. Лейтмотив как часть целого, функционирующая за его пределами (тема арии, ансамбля и других целостных фрагментов). Включение лейтмотива в музыкальную ткань. Связи лейтмотивов между собой. Лейтмотивная система.

Реминисценция — повторение развернутого фрагмента за пределами акта и картины. Роль реминисценции в форме и драматургии: статическая, ретроспективная, функция «отвлечения» с целью подчеркивания контраста и драматизма ситуации. Субтематические связи. Микротематизм как явление, противоположное лейттематизму. Скрепляющая, объединяющая роль микротематизма. Микротематизм как стилиевой фактор, определяющий характерность интонационного облика оперы как музыкального произведения в целом. Разновидности оперного жанра. Номерная опера, опера сквозного действия (речитативная). Камерная опера. Моноопера.

Темы курса освещены в следующих работах составителя программы:

1. О соотношении слова и музыки в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. Л., 1966.
2. Функции музыкальной темы. Л., 1977.
3. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Современные вопросы музыкознания. М., 1976.
4. Принцип формообразования как историческая категория // История и современность. Л., 1981.
5. Немного скепсиса // Советская музыка. 1984, № 3.
6. Стиль и система отношений // Советская музыка. 1984, № 4.
7. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. СПб., 1998.
8. Ручьевская Е., коллектив авторов. Анализ вокальных произведений. Л., 1988.

Лицензия ЛР № 020593 от 07.08.97
Налоговая льгота – Общероссийский классификатор продукции
ОК 005-93, т. 2; 95 3005 – учебная литература

Подписано в печать 28.10.2011. Формат 60x84/16. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 1,25. Уч.-изд. л. 1,25. Тираж 100. Заказ 527.

Отпечатано с готового оригинал-макета, предоставленного авторами,
в типографии Издательства Политехнического университета.
195251, Санкт-Петербург, Политехническая ул., 29.
Тел.: (812) 702-77-17