

## ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

В течение десятилетий анализ музыкальных произведений преподается без учебника во всех консерваториях и музыкальных училищах страны. Некоторые из прежних учебников значительно устарели (А. Аренского, Л. Бусслера). Общеизвестные работы Э. Праута («Музыкальная форма» и «Прикладные формы») мало пригодны для общего курса анализа, будучи рассчитаны на специализирующихся в области композиции и теории музыки. К тому же, разработка проблемы метрики, основанная на спорных и односторонних положениях немецких теоретиков, в особенности Г. Римана, пронизывает оба названных учебника Праута, внося своеобразные затруднения в понимание предмета. Наконец, эти учебники при большом объеме для общего курса недостаточно энциклопедичны. Книга Г. Катуара «Музыкальная форма», как известно, была окончена автором лишь в первой части, которая, несмотря на коррективы к римановской теории формы и полемику с ней, все же очень ей близка и содержит, в свою очередь, ряд дискуссионных моментов. Первая часть книги Катуара в наибольшей мере посвящена вопросам метрики, которым, вследствие их сложности и, во многом, спорности, не может быть отведено сколько-нибудь заметное место в общем курсе. Вторая же часть, к сожалению, не была окончена, и в ней отсутствуют многие важные сведения. Книга В. Беляева «Краткое изложение учения о контрапункте и учения о музыкальных формах», вышедшая в 1915 году, не была принята как учебник для консерваторий. Если к этому добавить, что все перечисленные учебники не переиздавались и превратились чуть ли не в библиографическую редкость, острота положения станет еще яснее.

Автор взял на себя смелость составления предлагаемого учебника, заранее зная, что он будет далек от идеала, но заполнит, хотя бы временно, очень ощутимую брешь. Автор уверен, что недостатки работы, вероятно многочисленные, будут подвергнуты критике. Приспособиться ко всем вкусам и верованиям автор не находил возможным и необходимым; но если будет признана жизненность составленного им учебника

и потребуется его переиздание, автор, конечно, внесет необходимые переделки, на основе деловой, объективной критики, которую охотно примет.

\*

Несомненно, в ряде случаев материал изложен подробнее, чем это нужно на занятиях; но ведь к тому, что сообщено преподавателем в устной форме, возможно дополнение в виде домашнего чтения. Многие, помещенные в петит, может быть пропущены. Петитом набраны, ради сбережения места, и некоторые анализы.

Учебник предназначен для общего курса анализа, но, до тех пор, пока не создан учебник по специальному курсу, он может служить и справочником для студентов—композиторов и историко-теоретиков<sup>1</sup>. Учебник рассчитан на прохождение курса с преподавателем и едва ли может быть самоучителем, хотя для культурного и способного студента особых трудностей в нем не так много. Автор старался сделать изложение проще и избегал ненужных излишеств в применении иностранных слов. Равным образом, он воздерживался от изобретения новых терминов, так засоривших устный музыкально-теоретический словарь, обратившийся буквально в «музыковедческий жаргон», часто непонятный даже очень образованным специалистам в пределах одной консерватории (если они не принадлежат к узкому кругу людей, соревнующихся в «терминовом творчестве» без особой к тому надобности).

\*

В предлагаемом учебнике изложению, по возможности, придан теоретический характер, более общий, чем допускает изложение на основе анализа конкретного произведения. Самый типичный образец всегда имеет какие-либо индивидуальные черты и не содержит чего-нибудь такого, что есть в других столь же типичных образцах. И то и другое требует многих специальных оговорок и делает, неизбежно, изложение более пестрым. Поэтому автор предпочел изложение, допускающее более общий характер содержания. Теоретические положения большей частью подкреплены ссылками на определенные художественные образцы<sup>2</sup>. На некоторые произведения, которые студенту следует хорошо знать, ссылки делаются многократно по разным поводам.

---

<sup>1</sup> Отдел полифонии, изложенный несколько подробнее, чем это необходимо для общего курса анализа, может быть использован в общем курсе полифонии на тех исполнительских факультетах, где он сохранен как отдельная дисциплина (дирижерско-симфонический, дирижерско-хоровой факультеты). В этом случае от преподавателя, конечно, требуются некоторые дополнения, особенно практического порядка.

<sup>2</sup> Ссылки, по возможности, делаются на более распространенные издания.

В некоторых главах приведены анализы конкретных произведений. В одних случаях автор ограничился схемой, в других же дается краткое словесное описание. В этом отношении «повезло» вариационной форме. Главные причины такого предпочтения следующие: 1) в учебнике не приводятся полные образцы этой формы; 2) анализ вариаций практически труднее многого другого и 3) понимание видоизменений варьируемого материала крайне существенно для анализа тематических преобразований в различных формах. Краткость анализов отражает требования, предъявляемые в общем курсе.

На все типические формы, кроме вариационной, приведены нотные образцы с обозначением их частей. С анализа такого образца, под руководством преподавателя, может начинаться практическая работа по каждой главе. О требованиях к анализу подробнее — ниже.

Выбор теоретического (логического) метода изложения обусловил еще некоторые особенности. Например, частные случаи, по возможности, рассматриваются как проявление некоторых общих закономерностей. Сплошное проведение этого принципа автору не вполне удалось, и квалифицированный преподаватель сможет восполнить данный пробел.

В некоторых моментах теоретического порядка автор сознательно допустил упрощение. Например, обойдена молчанием условность понятий мотива и фразы. Классификация мотивов дана лишь самая общая, так как более тонкие градации привели бы к необходимости установить множество различных типов, что едва ли приемлемо. Простые однотемные формы с большой серединой и с репризой, меньшей, чем первый период, отнесены к двухчастным формам, хотя вопрос можно было бы усложнить деталями, приближающими их то к двухчастности, то к трехчастности (глубина цезуры между серединой и репризой, степень их сливаемости, контрасты в силе звучания или их отсутствие, степень динамизации репризы и т. д.). В вопросе о форме народной песни автор позволил себе ограничиться почти исключительно описанием сходств и контраста в их разных сочетаниях. Можно было бы указать еще на ряд таких примеров упрощения, ради обхода чрезмерных тонкостей, причем упрощения касаются классификации, которая вообще несколько условна и не имеет основополагающего значения.

\*

В в е д е н и е, предпосланное последовательному описанию различных типов форм, представляет собой изложение важнейших общих закономерностей музыкального формообразования. Во многих случаях практического преподавания предварительное прохождение всего введения — неце-

лесообразно, вследствие значительной трудности усвоения сведений, которые недостаточно подвинутому студенту могут показаться слишком абстрактными. Элементы введения могут быть пройдены постепенно, на основе конкретных, постепенно усложняющихся типов форм. Так, например, экспозиционное изложение может быть легко понято при изучении периода; срединное изложение — при изучении простых двух- и трехчастных форм; функции частей формы могут быть пройдены на основе тех же двух- и трехчастных форм; тематические преобразования уже в большей мере применяются в периодах и т. п. При подобной планировке чтение введения полезно для последующей систематизации пройденного материала. В тех же случаях, когда группа учащихся обнаруживает недостаточную подвинутость и музыкальный опыт, введение вполне возможно пройти в начале курса.

При любой планировке курса полезно в конце его прохождения оставить некоторое количество учебных часов для упражнения в анализе произведений, форма которых не определена заранее содержанием данной главы. Такие занятия важны не только для повторения курса, но и для того, чтобы выявить степень его усвоения.

Для приобретения уверенности в анализе полифонических форм (а также полифонических моментов в различных произведениях) их следует пройти в середине учебного года и затем, параллельно с изучением других глав, практиковать специальные задания.

\*

На протяжении всего курса наряду с устными заданиями следует систематически применять и письменные. Последние могут иметь форму как бы ответов на основные вопросы анализа, но более желательно, хотя бы в некоторых заданиях, связное литературное изложение.

Независимо от формы изложения, анализ должен содержать в себе описание произведения по следующему минимальному перечню вопросов:

#### А. ОБЩИЙ ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЙ ОБЗОР

- 1) Тип формы (простая трехчастная, сонатная и т. д.).
- 2) Цифровая схема формы в крупных чертах, с буквенными обозначениями тем (частей) и их названиями (I период, разработка и т. д.).

## Б. АНАЛИЗ КАЖДОЙ ИЗ ОСНОВНЫХ ЧАСТЕЙ

- 1) Функция каждой части в форме (I период, середина и т. д.).
- 2) Тип изложения (экспозиционный, срединный и т. д.).
- 3) Тематический состав, его однородность или контрастность; его характер и средства достижения этого характера.
- 4) Какие элементы подвергаются развитию; способы развития (повторение, варьирование, сопоставление и т. д.); тематические преобразования.
- 5) Место кульминации, если она есть; способы, которыми она достигается и покидается.
- 6) Тональное строение, каденции, их соотношение; замкнутость или разомкнутость.
- 7) Подробная цифровая схема; характеристика структуры, наиболее важные моменты суммирования и дробления; «дыхание» короткое или широкое; характеристика пропорций.

## В. АНАЛИЗ СОПОДЧИНЕНИЯ ОСНОВНЫХ ЧАСТЕЙ В ЦЕЛОМ

- 1) Тематические соподчинения; однородность или контрастность, их подчеркнутость или сглаживание.
- 2) Темповая однородность или контрастность в связи с тематическими соотношениями.
- 3) Тональные соподчинения.
- 4) Высотный профиль в крупных чертах; соотношение кульминаций в связи с динамической схемой.
- 5) Характеристика общих пропорций.
- 6) Характеристика целого, степень типичности формы; основы ее строения (сквозное развитие, сопоставление).

\*

При составлении учебника автором, помимо собственных заметок, были в разной мере использованы следующие источники:

- А. Аренский. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. М., 1921.  
Л. Бусслер. Учебник форм инструментальной музыки. М., 1884.  
Э. Праут. Музыкальная форма. М., Юргенсон, 1917.  
Э. Праут. Прикладные формы. М., Юргенсон.  
Г. Катуар. Музыкальная форма, ч. I, М., 1934, ч. II, М., 1936.  
Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. М., 1930.  
Л. Мазель. Специальный курс анализа (некоторые стенограммы).  
В. Протопопов. Сложные формы музыкальных произведений. М., 1941.  
В. Протопопов. Формы темы с вариациями (рукопись).  
Л. Бусслер. Строгий стиль. М., 1925.

- Л. Бусслер. Свободный стиль. М., 1917.  
 Э. Праут. Фуга. М., Юргенсон. 1900.  
 С. Танеев. Подвижной контрапункт строгого письма. Беляев. 1909.  
 В. Золотарев. Фуга. М., 1932.  
 С. Скребков. Полифонический анализ. М., 1940.  
 А. Кастальский. Особенности народно-русской музыкальной системы. М., 1923.  
 Leichtentritt. Formenlehren.  
 L. Cherubini. Cours de Contrepoint et de la Fugue.  
 E. Prout. Double Counterpoint and Canon.  
 Нумерация фортепьянных сонат Моцарта указана по изданию Петерса, фортепьянных сонат Гайдна — по изданию 10 избранных сонат, нумерация сонат Скарлатти — по изданию Музгиза (ред. А. Б. Гольденвейзера).  
 Прелюдии и фуги Баха из «Хорошо темперированного клавира» обозначены номером тома и порядковым номером произведения (I, 2; II, 12 и т. д.).  
 Обозначения П<sub>1</sub>, П<sub>2</sub>, П<sub>3</sub> и т. д. относятся к примерам, содержащимся в приложении к учебнику.

## Введение

### ВАЖНЕЙШИЕ ОБЩИЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

#### § 1. Определение

Музыкальной формой называется строение музыкального произведения. Форма определяется содержанием каждого отдельного произведения, создается в единстве с содержанием и характеризуется взаимодействием всех отдельных звуковых элементов, распределенных во времени.

Форма каждого данного произведения всегда индивидуальна, присуща именно ему и неповторима. Но в то же время число законов и правил образования формы относительно ограничено, и, благодаря этому, множество сочинений имеет общие признаки в строении. Это дает возможность вывести типы форм или общие композиционные схемы, получившие значительное распространение вследствие своей гибкости и целесообразности, при большем или меньшем соответствии их общезстетическому закону единства в разнообразии.

Форма присуща произведениям всех искусств, но законы восприятия для разных искусств неодинаковы. Произведения искусств пространственных (графика, живопись, скульптура, архитектура) воспринимаются посредством зрения и, вследствие этого, их форма может быть в любое мгновение познаваема как целиком, так и в частностях. При этом большие очертания, как правило, охватываются раньше деталей. Музыка же, наоборот, подобно искусству слова (поэзия, проза) развертывается во времени, деталь за деталью. По этой причине музыкальное целое постепенно возникает в нашем созна-

нии из частных, следующих одна за другой и связываемых воедино при помощи памяти. Указанная особенность восприятия музыки определяет и сущность музыкальной формы, которая, протекая во времени, всегда представляет собой процесс, то есть развитие с той или иной степенью интенсивности иногда постоянной, но чаще, меняющейся.

\*

Как сказано выше, существуют определенные типы музыкальных форм, иначе говоря, — постепенно выработанные и закрепленные традицией планы расположения элементов, причем многие из таких планов обнаруживают большую историческую стойкость. Это обстоятельство не является помехой для процесса развития в индивидуальной форме каждого конкретного произведения. В данном отношении музыка представляет известную аналогию с другими искусствами, особенно — литературой, в которой постоянно встречается большое сходство в планировке произведений, например романов, несмотря на различие в их сюжетике. Но в музыке привычный план развития формы, видимо, даже более необходим, как опора для направления мысли, в силу меньшей конкретности содержания, чем это свойственно словесности. Этим, быть может, в известной мере объясняется особая стойкость традиции в музыкальном искусстве, в частности — в области формы.

## **§ 2. Членораздельность формы. Цезура, ее признаки.**

### **Построение**

Музыкальная форма, представляя собой нечто целое, в то же время членораздельна, то есть состоит из частей, ограниченных друг от друга по смыслу.

В этом отношении музыка подобна словесной речи. Аналогия с ней может быть продолжена: крупные части формы в какой-то мере напоминают главы литературного произведения, более мелкие — абзацы, фразы различной длины и даже слова.

Момент раздела между любыми частями формы называется цезурой.

В зависимости от резкости разграничения частей, цезура может иметь разную глубину — от продолжительной паузы до еле заметного перерыва между звуками.

Главные признаки цезуры:

а) пауза:

1 **Allegro non troppo** Чайковский, 6-я Симфония, ч. I



б) остановка на относительно-продолжительном звуке:

Рахманинов, Мелодия op. 3, №3

2 **Adagio sostenuto**



в) повторность мелодико-ритмических фигур, часто с за-  
тактами одинаковой длины:

Даргомыжский, оп., „Русалка“, д. I

3 **Allegro moderato**



См. также в примере 1 частицы, обозначенные пунктиром, и такты 1—2 примера 11.

Кроме того, возможны и другие признаки цезуры, например смена регистров, оттенков силы звучности и т. п.

Цезура обычно яснее всего выражена в главном голосе.

Сопровождение (аккомпанементная фигурация, второстепенные голоса) может не заключать в себе перерывов в момент цезуры в главном голосе.

Часть формы перед цезурой может окончиться в любом голосе только аккордовым звуком<sup>1</sup>. Считать ее окончившейся на задержании, проходящем, вспомогательном звуке или предъеме — нельзя.

Часть формы, ограниченная цезурами, называется построением (независимо от продолжительности, — от части такта до сотен тактов). Начало и конец построения сплошь и рядом не совпадают с тактовой чертой. Последняя, как известно, существует только для обозначения сильной доли и не имеет обязательного значения границы между построениями.

Части формы, то есть построения, отделенные друг от друга, в то же время находятся в соподчинениях разного рода (см. следующие параграфы), благодаря которым вместе образуют музыкальное целое. Подразделение относительно законченной мысли на части и их соподчинение друг с другом относятся к области музыкального синтаксиса (в этом еще одна аналогия музыки со словесной речью). Композиционное соподчинение частей, образующих вместе вполне законченное целое, представляет собой форму в ограниченном смысле слова, поскольку ею, в таком случае, определяются лишь общие контуры (план).

### § 3. Главные элементы музыки, их формообразующее действие Мелодия. Тема

Среди выразительных средств музыки основное значение для образования музыкальной формы имеют мелодия<sup>2</sup>, гармония и ритм в их взаи-

---

<sup>1</sup> В современной музыке построение может окончиться и на неаккордовом звуке.

<sup>2</sup> В данном случае под мелодией подразумевается линейное движение голоса, в отвлечении от ритма, поскольку ритм рассматривается как отдельный элемент музыки.

модействии. Поэтому, описание конкретных музыкальных форм в последующих главах будет основано на освещении роли этих элементов в образовании целого; здесь же, во введении, необходимо остановиться на общем значении каждого из них.

Мелодия, то есть выраженная одnogолосно музыкальная мысль, является важнейшим выразительным средством музыки. В мелодии обычно ярче всего проявляются характерные черты той или иной мысли.

Музыкальная мысль, имеющая большую или меньшую законченность или, во всяком случае, развитая до приобретения ею характерного облика, называется темой.

Мелодия образуется из взаимодействия звуковысотных (интервальных) последовательностей и ритма. О ритме будет подробнее сказано в § 5 и главе I, здесь же остановимся на тех звуковысотных отношениях в мелодии, которые имеют наибольшее значение для формообразования.

Прежде всего, важно направление движения.

Почти всякая мелодия — волнообразна, то есть состоит из последования восходящих и нисходящих движений, уравнивающих друг друга. При этом, более широкие интервалы часто чередуются с более узкими: после плавного движения в одну сторону типичен скачок в обратном направлении и, наоборот, скачок «заполняется» плавными движениями в обратную сторону.

Иногда скачок сменяется скачком в противоположном направлении.

Волнообразность может осуществляться при более или менее ограниченном общем диапазоне, без заметных отступлений от единого уровня напряжения. Такое движение можно назвать одноплановым (см. примеры 93б, в, 96а).

Ему часто соответствует примерно одинаковая сила звучности. Степень напряжения возможна различная, в зависимости от характера музыки, регистра и т. д.

Восходящее движение, особенно сколько-нибудь длительное или имеющее широкий диапазон, часто служит выражением подъема напряжения и сопровождается *crescendo*.

Нисходящее движение, особенно занимающее много времени или имеющее большой диапазон, наоборот, также часто выражает спад напряжения и сопровождается *diminuendo*:

Чайковский, оп. 66, Пиковая дама, Интродукция  
Andante mosso



Во всяком случае, длительный подъем или спад связаны с изменением напряжения и почти всегда сопровождаются переменной силы звучания, хотя бы и в сторону, обратную отмеченной выше.

Высшие точки, достигаемые подъемами, называются кульминациями или вершинами. Они являются преимущественно моментами наибольших напряжений. В очень многих случаях, как в относительно законченной музыкальной мысли, так и целой форме, имеется одна главная кульминация. Она может быть достигнута одним прямым подъемом волны, но чаще достигается восходящей уступчатой линией.

В такой линии намечается ряд частных вершин разной высоты, нередко образующих восходящую скалу, которая ярко отражает общее направление, взятое крупным планом (см. пример 4). Кульминация может служить и началом движения (см. пример 44а).

Движение вниз от кульминации также возможно постепенное, прямое или уступчатое, но, кроме того, существует и прием резкого спада.

В целом, для формы крайне существенно соотношение подъемов и спадов, в соотношении их продолжительностей, а также и сочетание друг с другом кульминаций, хотя бы главных. Например, постепенный подъем с постепенным же спадом может, при прочих благоприятных условиях, дать полную уравновешенность формы с исчерпанием энергии, что, вместе взятое, образует возможность для скорого окончания формы (см. Шопен. Прелюдия *C-dur*). Наоборот, резкий спад после постепенного подъема может создать необходимость дальнейшего продолжительного развития и уравновешения (см. пример 106б, тт. 1—8). Из сказанного следует, что область мелодико-высотных отношений, вне прямой зависимости от ладового строения, очень важна в композиционном соподчинении частей формы. Больше того, целесообразное расположение кульминаций является одним из основных принципов формообразования.

Для многих типов музыкальных форм очень характерно предпочтение определенного положения кульминаций. Главная (общая) кульминация особенно часто образуется близко от начала последней трети или четверти всего произведения; частная кульминация нередко в аналогичном пункте обособленной части формы. Примеры: а) кульминация во втором предложении очень многих периодов (см. главы I и II); б) кульминация во втором периоде простых двухчастных форм (см. главу III) и в третьей части простых трехчастных форм (см. главу IV); в) кульминация в связующей партии сонатной формы (см. главу VIII), то есть ближе к концу первого раздела экспозиции, а также в побочной партии (ближе к концу второго раздела экспозиции); г) кульминация в сонатной разработке, чаще также ближе к ее концу, иногда совпадающая с началом репризы (примерно грань последней трети всей формы).

Наряду с формами, в которых есть главная кульминация, существуют такие, в которых она отсутствует и наблюдается лишь наличие частных кульминаций в обособленных разделах формы. Примерами могут служить многие периоды, состоящие из тематически сходных предложений, некоторые простые двух- и трехчастные формы, особенно танцевального характера, многие образцы сложной трехчастной формы (см. главу V) и рондо (см. главу VII).

Мелодическую вершину, которая часто совпадает с кульминацией, однако, не следует всегда отождествлять с последней. Для кульминации вообще характерны не только относительно высокий регистр мелодии, но и значительная сила звучности, густота гармонической фактуры и т. д. Мелодическая вершина может и не совпадать с кульминацией, так как

иногда сопряжена с затуханием, утратой интенсивности (*piano*, прозрачность звучания и т. д.).

Хотя выразительность мелодии может быть очень значительной и без введения каких-нибудь особых ладо-интервальных средств, тем не менее, ладовые отношения и интервалы мелодии нередко получают большое и даже определяющее значение для формообразования.

Сюда относятся следующие приемы:

а) Относительно частое введение звуков тоники, придающее мелодии ладовую определенность, но иногда и известную статичность, которая, разумеется, может быть использована как особое средство выразительности:

Чайковский, „Мы сидели с тобой“ ор. 73, №1  
**Andante non troppo**

5 Мы сидели с тобой у заснувшей ре-  
ки. Сти-хой песней проплы-ли мимо ры-ба-  
лья. Солн-ца луч золо-той за рекой дого-  
рал... и те-бя то-гда ни че-го не ска-зал.

б) Избегание каденцеобразных мелодических формул и даже тонической примы или введение ее в моменты, непригодные для заключений;

Моцарт, Соната для ф-п, №14

6 Allegro



Эти приемы чаще всего согласуются с аналогичными средствами гармонии (см. § 4), вместе служа, например, целям замкнутости короткой мысли или, наоборот, удлинению ее, при оттяжке заключения.

в) Мелодическое напряжение может усиливаться от использования неустойчивых (нетонических) звуков и интервалов с их участием. Среди таких мелодических оборотов многие представляют собой самые обиходные средства, создающие умеренные напряжения. В то же время есть интервалы более острые, к которым относятся, например, септимы (особенно большие), а также ряд увеличенных и уменьшенных интервалов:

Римский-Корсаков, оп. „Сервилия“

7 а) Poco agitato



Мяковский, 6-я Симфония, ч. I

6) **Allegro feroce**



Такие интервалы, порождая необходимость своего хотя бы частичного разрешения, более активно продвигают мелодическое развитие и, следовательно, имеют формообразующее значение.

г) В интервалике мелодии часто имеет существенное значение скрытое голосоведение, под которым разумеется ведение звука в звук не непосредственно, а на расстоянии.

Важнейшие приемы скрытого голосоведения:

Движение мелодии ломаными интервалами (как бы два голоса в одном) или аккордами (три и больше голосов):

Шопен, Мазурка op. 24, №4

8а) **Moderato**  
Мелодия



Бах, Трёхголосная инвенция D-dur

6) **Allegro moderato**  
Мелодия



Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)