

С. С. Скребков

АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

УЧЕБНИК ДЛЯ СПО

2-е издание, исправленное и дополненное

*Рекомендовано Учебно-методическим отделом среднего профессионального образования в
качестве учебника для студентов образовательных учреждений
среднего профессионального образования*

**Книга доступна в электронной библиотечной системе
biblio-online.ru**

Москва ■ Юрайт ■ 2018

УДК 781.4(075.32)
ББК 85.31я723
С45

Автор:

Скребков Сергей Сергеевич — доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР, заведовал кафедрой теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Рецензент:

Скребкова-Филатова М. С. — доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации.

Скребков, С. С.

С45 Анализ музыкальных произведений : учебник для СПО / С. С. Скребков. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2018. — 302 с. — (Серия : Профессиональное образование).

ISBN 978-5-534-05308-1

Представленный учебник — фундаментальный труд по анализу музыкальных произведений, один из лучших на русском языке. В нем изложены основы анализа музыкального произведения, рассмотрены основные типические музыкальные формы, сложившиеся в народной и профессиональной музыке последних трех столетий. Приводятся примеры анализа отдельных произведений. Дано большое количество музыкальных примеров.

Соответствует актуальным требованиям Федерального государственного образовательного стандарта среднего профессионального образования и профессиональным требованиям.

Учебник предназначен для студентов-исполнителей в консерваториях и музыкальных училищах, а также педагогов теории музыки и всех, кто интересуется закономерностями строения музыкальных произведений.

УДК 781.4(075.32)
ББК 85.31я723



Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав. Правовую поддержку издательства обеспечивает юридическая компания «Дельфи».

ISBN 978-5-534-05308-1

© Скребков С. С., 1958
© Скребков С. С., 2018, с изменениями
© ООО «Издательство Юрайт», 2018

Оглавление

Предисловие ко второму изданию	7
Предисловие	8
Введение. Основы анализа музыкального произведения	10
§ 1. Общие свойства музыкального произведения	10
§ 2. Элементарные выразительные средства	11
§ 3. Фактура. Склад многоголосия.....	17
§ 4. Целостные выразительные средства. Музыкальный тематизм и тематическое развитие.....	24
§ 5. Соотношения и связи частей при тематическом развитии.....	28
§ 6. Этапы тематического развития. Структурные функции.....	35
§ 7. Совмещение этапов развития	46
§ 8. Сквозное развитие темы	46
§ 9. Типы структур — музыкальные формы	47
<i>Материал для заданий</i>	<i>47</i>

Раздел первый МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ

Глава I. ПЕРИОД	50
§ 10. Период и его типы	50
§ 11. Простой период повторного строения	51
§ 12. Простой период неповторного строения.....	60
§ 13. Сложный период	64
§ 14. Повторения периода и его частей.....	66
<i>Материал для заданий</i>	<i>67</i>
Глава II. Простая двухчастная форма.....	69
§ 15. Простая двухчастная форма и ее типы.....	69
§ 16. Репризная двухчастная форма	70
§ 17. Безрепризная простая двухчастная форма	80
§ 18. Повторения частей в простой двухчастной форме.....	87
<i>Материал для заданий</i>	<i>88</i>
Глава III. Простая трехчастная форма	89
§ 19. Простая трехчастная форма и ее типы.....	89
§ 20. Репризная простая трехчастная форма. Средняя часть	89
§ 21. Реприза в простой трехчастной форме	94

§ 22. Безрепризная простая трехчастная форма	102
§ 23. Повторения частей в простой трехчастной форме.....	104
<i>Материал для заданий</i>	105
Глава IV. Сложная трехчастная форма	106
§ 24. Сложная трехчастная форма и ее типы	106
§ 25. Средняя часть типа трио	107
§ 26. Средняя часть типа эпизода	109
§ 27. Реприза в сложной трехчастной форме	110
§ 28. Коды и вступление	112
§ 29. Случай усложнения сложной трехчастной формы.....	113
§ 30. Форма промежуточная между простой и сложной трехчастной	114
§ 31. Повторения частей в сложной трехчастной форме	115
<i>Материал для заданий</i>	115
Глава V. Рондо.....	116
§ 32. Форма рондо и ее типы.....	116
§ 33. Рондо с разработочными эпизодами	117
§ 34. Рондо с контрастирующими эпизодами	124
§ 35. Рондо сюитного типа.....	125
§ 36. Двойные (рондообразные) формы.....	127
§ 37. Особые случаи рондо	128
<i>Материал для заданий</i>	129
Глава VI. Сонатная форма	131
§ 38. Сонатная форма и ее типы	131
§ 39. Экспозиция сонатной формы.....	132
§ 40. Главная партия.....	133
§ 41. Тематическое развитие в главной партии	138
§ 42. Связующая партия	141
§ 43. Тематическое развитие в связующей партии	145
§ 44. Побочная партия	147
§ 45. Тематическое развитие в побочной партии	149
§ 46. Заключительная партия	151
§ 47. Тематическое развитие в заключительной партии	152
§ 48. Разработка в сонатной форме	153
§ 49. Тематическое развитие в разработке.....	155
§ 50. Реприза	159
§ 51. Тематическое развитие и дополнительные изменения в репризе	160
§ 52. Коды в сонатной форме.....	163
§ 53. Вступление перед сонатной формой.....	165
§ 54. Сквозное развитие в сонатной форме в целом	166
§ 55. Соната без разработки.....	168
§ 56. Сонатная форма в концертах	170
§ 57. Рондо-соната	172
<i>Материал для заданий</i>	174

Глава VII. Полифонические формы	176
§ 58. Разновидности имитации.....	176
§ 59. Строеение имитации.....	177
§ 60. Тональная имитация	177
§ 61. Разновидности неточной имитации	180
§ 62. Разновидности канонов.....	182
§ 63. Сложный контрапункт. Вертикально-подвижной контрапункт	183
§ 64. Горизонтально-подвижной и вдвойне-подвижной контрапункт.....	187
§ 65. Сочетание видов полифонии	188
§ 66. Форма фуги, фугетты, фугато	189
§ 67. Тема фуги	191
§ 68. Экспозиционная часть фуги.....	195
§ 69. Дополнительные вступления и контрэкспозиция	198
§ 70. Противосложения.....	199
§ 71. Связки, интермедии	201
§ 72. Средняя часть	203
§ 73. Заключительная часть.....	205
§ 74. Особые случаи структур в простых фугах	206
§ 75. Сложные фуги (двойные и тройные)	209
<i>Материал для заданий</i>	<i>213</i>
Глава VIII. Вариации	215
§ 76. Вариационная форма и ее типы.....	215
§ 77. «Строгие» вариации.....	216
§ 78. «Свободные» вариации.....	219
§ 79. Строеение вариационного произведения в целом.....	222
§ 80. Двойные вариации	226
<i>Материал для заданий</i>	<i>227</i>
Глава IX. Циклическая форма	229
§ 81. Циклическая форма и ее типы	229
§ 82. Связи частей цикла.....	230
§ 83. Разновидности циклических форм	232
§ 84. Слияние цикла в одночастность	239
<i>Материал для заданий</i>	<i>241</i>

Раздел второй ФОРМЫ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Глава X. Особые свойства вокальной музыки	244
§ 85. Соотношение музыки и текста.....	244
§ 86. Вокальная декламация	250
§ 87. Жанровый характер и музыкальный язык русских народных песен.....	253
Глава XI. Особые вокальные формы	257
§ 88. Типы форм вокальных произведений.....	257
§ 89. Куплетное строение народной песни. Формы куплета.....	257

§ 90. Куплет повторного строения.....	259
§ 91. Куплет неповторного строения	262
§ 92. Вступительные и связующие построения в куплете.....	266
§ 93. Куплетно-вариационная форма в профессиональной музыке.....	267
§ 94. Вокальные циклы	269
§ 95. Камерный вокальный цикл.....	270
§ 96. Многочастная кантата.....	271
<i>Материал для заданий</i>	273
Глава XII. Оперные формы	274
§ 97. Особенности оперной формы.....	274
§ 98. Строение оперного акта	279
§ 99. Формы отдельных частей в акте.....	280
§ 100. Речитативный тип	281
§ 101. Песенно-мелодический тип	283
§ 102. Оркестровые эпизоды оперы.....	288
<i>Материал для заданий</i>	289
Приложение	290
Новые издания по дисциплине «Гармония, анализ музыкальных произведений» и смежным дисциплинам.....	302

Предисловие ко второму изданию

Учебник «Анализ музыкальных произведений» широко известного ученого, профессора московской консерватории С. С. Скребкова (1905—1967) создан автором в 1958 году и опубликован на русском, китайском и болгарском языках. Это фундаментальный труд, адресованный студентам-исполнителям консерваторий и учащимся музыкальных училищ, а также педагогам теории музыки и всем, кто интересуется закономерностями строения музыкальных произведений. Учебник может использоваться в курсе анализа музыкальных произведений.

Компактность изложения, ясность литературного языка, обширный музыкальный материал для примеров и заданий сделали учебник востребованным. В настоящее время он стал раритетом, его переиздание актуально и своевременно.

Рецензент

*М. С. Скребкова-Филатова,
доктор искусствоведения, профессор,
заслуженный деятель искусств РФ*

Предисловие

Настоящий учебник предназначен для студентов исполнительских факультетов, проходящих одногодичный курс анализа музыкальных произведений.

Курс анализа музыкальных произведений завершает общее музыкально-теоретическое образование музыканта-исполнителя. Поэтому его прохождение подразумевает знание предшествующих теоретических дисциплин — *элементарной теории музыки и гармонии*. Для успешного изучения курса анализа музыкальных произведений от учащегося требуется также предварительное знание известного круга *музыкальных произведений*. Это знание учащийся должен получать не только на занятиях по музыкальной литературе, но и в классах по специальности и в самостоятельном ознакомлении с музыкой на концертах, в опере, через радио и путем чтения нот (особенно за инструментом). Предварительное знание музыкальной литературы необходимо потому, что анализ музыки представляет собой в определенной мере *сравнение* анализируемого произведения с уже известными студенту типическими образцами произведений народной и профессиональной музыки.

Анализ музыки требует от студента развитого музыкального слуха, музыкальной памяти и чуткости к красоте и своеобразие музыкальных произведений, т.е. всего того, что называют *музыкальностью*, развивающейся, как известно, в практическом общении с живой музыкой — в виде сознательного слушания музыкальных произведений и в виде исполнения их. Следует заметить, что одной из важных задач курса анализа является содействие развитию музыкального вкуса и общей музыкальности учащихся.

Курс анализа музыкальных произведений должен расширить знания студента в области основных закономерностей музыки и должен дать студенту элементарное умение *анализировать* музыкальное произведение, т.е. умение определять *характерные* художественные свойства произведения. Это умение необходимо музыканту-исполнителю для углубленной, ясно осознанной творческой трактовки произведения при разучивании и исполнении.

При анализе музыкального произведения необходимо идти от *живого восприятия музыки*, т.е. надо начинать с предварительного *прослушивания* произведения (с нотами в руках); желательно самому проиграть произведение на фортепьяно — произведение должно стать

знакомым на слух в такой мере, чтобы можно было мысленно представить себе его звучание. от начала до конца, в **общих чертах**. И только после этого следует обратиться к анализу как таковому.

В процессе анализа надо стремиться осознать и определить в словах **образное содержание** музыкального произведения («что» выражает данное произведение) и ответить на вопрос: **какими средствами** выражается это содержание («как» оно выражено).

Ясно, что для подобного анализа нужно знать основные законы музыкальной формы, типические выразительные средства музыки и упражняться в анализе музыки.

В связи с этим в учебнике излагается не только теория и указываются материалы для заданий, но в ряде глав приводятся примеры анализов отдельных произведений, где устанавливается связь Одежду содержанием произведения и основными выразительными средствами, использованными композитором в данном произведении. Таковы, например, анализы романса Грига «Люблю тебя», прелюдии Скрябина оп. 11, *D-dur* и др.

Результаты анализа всегда должны быть настолько определенными, чтобы их можно было изложить в письменном (или устном) виде в форме краткого доклада о произведении.

Учебник состоит из введения (в котором охарактеризованы основные положения анализа музыкальных произведений) и двенадцати глав.

Одиннадцать из этих глав посвящены основным типическим музыкальным формам, сложившимся в народной и профессиональной музыке последних трех столетий. Все главы учебника сопровождаются описками музыкальных произведений, рекомендуемых для анализа. Порядок расположения глав следует в основном традициям преподавания курса анализа музыкальных произведений — от более простых форм к более сложным. Поэтому данный порядок может быть рекомендован и для практического ведения курса.

Введение

ОСНОВЫ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

§ 1. Общие свойства музыкального произведения

Каждое высокохудожественное музыкальное произведение всегда отличается глубокой содержательностью. Оно несет в себе красоту живых человеческих чувств, мыслей, идей, богатство жизненных впечатлений.

Для воплощения содержания в произведении композитор находит яркую выразительную художественную форму, обладающую неповторимыми индивидуальными чертами.

Художественная форма музыкального произведения, хотя и складывается из большого числа разнообразных выразительных средств, вместе с тем обладает внутренней *цельностью, единством* — каждый элемент формы в той или иной мере участвует в выражении основной художественной идеи произведения. Поэтому музыкант-исполнитель не вправе произвольно трактовать музыкальное произведение и при исполнении должен главным образом руководствоваться тем объективным музыкальным содержанием, которое заложено в произведении. Эти объективные данные произведения не сковывают, а, наоборот, помогают творческой инициативе исполнителя в художественном истолковании произведения, в создании своего оригинального исполнительского замысла.

Для сознательного суждения о содержании и форме музыкального произведения, т.е. для *анализа* произведения, необходимо знание основных свойств музыки и ее основных выразительных средств.

Одним из важнейших и характернейших свойств музыки является ее *временная* природа. Музыка звучит в *о времени*, она представляет собой живой, развивающийся *процесс*, который нельзя ни остановить, ни повернуть назад, не разрушив его содержания. Поэтому такое большое значение имеет в музыке *развитие*, движение музыкальной мысли.

Мы особенно ценим в музыкальном произведении *мелодичность* музыки, так как именно в *напевной мелодии* с особенной глубиной и красотой воплощается живое, *развивающееся* художественное содер-

жание — типические душевные движения человека, выражаемые музыкой.

Выразительные средства музыки чрезвычайно разнообразны. Среди них находятся две большие группы средств, принципиально различающиеся между собой.

1. Группа **элементарных**, частных выразительных средств, известных учащимся по курсам элементарной теории и гармонии (ритм, метр, лады и т.д.).

2. Группа **целостных** выразительных средств — к ним относятся **музыкальный тематизм, тематическое развитие** и так называемые **музыкальные формы**.

Мы должны специально отметить, что понятие «музыкальные формы» употребляется здесь в более **узком** значении. «Музыкальными формами» в данном случае называются **типические структуры** музыкальных произведений, являющиеся одним из основных целостных выразительных средств музыки.

Ввиду того что в задачу курса анализа музыкальных произведений входит изучение именно **целостных** выразительных средств, мы не будем подробно останавливаться на каждом из **элементарных** средств и, делая обзор этих элементарных средств, акцентируем их **взаимосвязи** между собой.

§ 2. Элементарные выразительные средства

К элементарным выразительным средствам относятся:

- 1) звуковысотная линия мелодии (мелодическая линия),
- 2) ладо-гармонические связи звуков и созвучий (гармония),
- 3) ритм,
- 4) метр,
- 5) темп,
- 6) регистр,
- 7) громкость (громкостная динамика),
- 8) штрихи,
- 9) тембр (инструментовка),
- 10) фактура (склад).

Все эти выразительные средства находятся в музыкальном произведении во **взаимной связи** (в синтезе). Музыка воспринимается слушателем благодаря **совместному воздействию** всех выразительных средств на его музыкальное сознание.

С особенной полнотой и разнообразием **взаимосвязь** выразительных средств выступает в **мелодии**.

Мелодия есть звучащая музыкальная мысль, изложенная в **одном голосе**. Она представляет собой живой, наделенный содержанием, художественный «организм», в который входят все перечисленные выразительные средства в неразрывном единстве.

Такие понятия, как звуковысотная линия, ладо-гармонические связи звуков, ритм, метр, темп, являются лишь *элементами* живой мелодии, и мелодия, как целое, *немыслима* без них. В мелодии всегда есть звуки одной или разной высоты, эти звуки имеют одинаковую или разную длительность, одинаковые или разные ладо-гармонические функции и т.д.

Так же и многоголосное произведение, складываясь из сочетания нескольких мелодий (или из мелодии с аккомпанирующими голосами), образует живой художественный «организм», в котором каждый из голосов обладает своей ролью. Эта роль зависит от той мелодической линии, ритма, регистра, громкости и т.д., которыми наделен каждый данный голос.

1. **Звуковысотная линия** мелодии, образуемая из *интервалов* (в виде поступенных ходов или скачков) и из *направлений* движения этих интервалов (вверх, вниз, на одном уровне), создает *подъемы*, *спуски* мелодии, *волнообразные*, *прямолинейные*, *зигзагообразные* движения мелодии, обрисовывает *местные кульминации*, *главную кульминацию* мелодии. Особенно большое значение имеет *главная кульминация* мелодии как внутри темы, так и в пределах целого произведения. Она придает всей мелодии *единство*, *организованность*.

Например, начальная тема этюда *E-dur* Шопена:



В этой напевной лирической мелодии с первых же звуков ясно ощущается устремленность к главному кульминационному звуку *cis*, после которого происходит медленный спад мелодии. Мелодия составляется, казалось бы, из отдельных коротких попевок. Однако наличие единой кульминации, с постепенным подходом к ней и с постепенным откатом от нее, связывает все попевки в единую цельную мелодическую линию широкого дыхания (мелодическая «волна»).

2. **Ладо-гармонические средства** также играют весьма важную роль в образовании мелодии. Отметим, например, что главная кульминация в приведенном примере из этюда Шопена приходится на *неустойчивый* звук *мажорной* шестой ступени. Светлый лирический характер мелодии заметно изменился, если бы вместо *cis* было, например, *c* (минорная шестая ступень) или какой-либо *устойчивый* звук.

Вообще, ладо-гармоническое значение выделяющихся, опорных звуков мелодии оказывает серьезное влияние не только на характер мелодии, но и на ее структуру. Так, например, **завершение** мелодии в приведенной теме из этюда Шопена в значительной степени зависит от того, что в конце мелодии наступает **совершенный** каданс на тонике.

3. Ритм (организация звуков по их **длительности**) участвует в образовании мелодии в первую очередь в том отношении, что придает **тематическую характерность** мелодическим попевкам, из которых складывается целая мелодия.

Например, в силу именно **ритма** в приведенной теме из этюда Шопена верхняя мелодия выделяется на фоне остальных голосов и становится **главной** мелодией. **Разнообразие** ритмических длительностей, присущее попевкам этой мелодии, заметно отличает ее от ритмически однообразных других голосов темы.

4. Метр (организация **тяжелых и легких** тактовых долей) является одним из важнейших выразительных средств главным образом потому, что тяжелые доли такта благоприятствуют выделению определенных звуков мелодии на положение **ведущих, опорных**, тогда как легкие доли такта придают звукам значение **подчиненных**. Только специальными средствами (например, путем эпизодического акцента или синкопы) звук, приходящийся на легкую долю, может быть превращен в господствующий.

Влияние метра не ограничивается отдельными звуками мелодии и распространяется на целые **группы звуков**. В таком случае говорят уже о **легких и тяжелых тактах**, т.е. тяжелая доля одного такта может быть более тяжелой, чем тяжелая доля другого. Нередко композитор делает запись в виде **двойных** тактов, желая показать, какой из двух простых тактов является более тяжелым и какой более легким. Подобная запись в виде двойных тактов имеет место в уже приведенном этюде Шопена, где **простой** такт фактически длится $2/8$ (об этом ясно говорит заключительная тоника на **середине** такта, при **медленном** темпе).

Обратим внимание на важный результат, который получается в силу указанной записи тактов в данном этюде Шопена. Здесь каждая мелодическая попевка кончается сравнительно **долгим** звуком. Этот звук мог бы быть наиболее тяжелым в попевке, особенно в последнем такте, т.е. он мог бы принадлежать **тяжелому** полутакту. Однако Шопен указывает, что долгий звук помещается в **легком** полутакте, а тяжелые полутакты заполняются короткими звуками мелодии и синкопами. Возникает очень своеобразный выразительный эффект: все **опорные** долгие звуки мелодии, в том числе и кульминационный, попадают на **легкие** полутакты — они точно не имеют под собой метрической опоры и «парят в воздухе», что придает всей мелодии характер особой свободной напевности, как бы независимости от аккомпанемента. Достаточно перенести тяжелые доли на долгие звуки, как эффект «парения» в мелодии исчезает.

2

pp

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains a melody starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes, and a half note. The second staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 2/4 time signature. It contains a melody starting with a quarter note, followed by eighth and quarter notes, and a half note. The score includes various musical notations such as rests, notes, and accidentals.

5. Темп (скорость исполнения музыкального произведения) заметно влияет на характер мелодии, так как в музыке быстрые темпы, главным образом, связаны с оживленным характером тем, медленные — с более спокойным. Например, колыбельная песня всегда мыслится в медленном темпе, марш — в среднем темпе, оживленные танцы, частушки — в быстром темпе. В *скерцо* подразумевается быстрый темп, в лирической части сонатно-симфонического цикла — медленный темп. Симфоническое изображение бури, битвы, скачки связано с использованием быстрого темпа, тогда как изображение пасторальной картины спокойной природы — со средним или медленным темпом.

7. **Громкость звучания** (так называемая **громкостная динамика**) характеризуется следующими свойствами: чем **громче** звучание, тем **большим напряжением** оно обладает, чем **меньше** громкость, тем **меньше и напряжение**.

14

Инструментальная музыка в огромной мере взяла основные закономерности развития мелодии от вокальной музыки, поэтому прослушанная инструментальная мелодия (исполняемая даже на таком инструменте, как, например, рояль, где извлечение звука в высоком регистре не требует дополнительных усилий от пианиста) при своем движении вверх нередко производит впечатление несколько усиливающегося громкостного напряжения. В связи с этим и **кульминация** в мелодии обычно наделяется композитором известной напряженностью звучания, **подъем** к кульминации — **возрастанием** напряжения, **спад** — **разрядом** напряжения.

8. Штрихами называются различные приемы интонирования звуков, связанные с исполнительской манерой.

В целом, к штрихам относятся три основных приема: легато, нон легато, стаккато. Кроме того, имеются отдельные приемы, свойственные тому или иному определенному инструменту (например, спиккато на смычковых инструментах, фрулато на трубе и т.д.).

Основные штрихи характеризуются тем, что **легато** более всего связано с напевностью, плавностью, слитностью движения мелодии; **стаккато**, наоборот, связано с отрывистым, подчас острым звучанием; нон **легато** занимает промежуточное положение между легато и стаккато.

9. Тембром называется **окраска** звука, зависящая главным образом от составляющих звуки обертонов. Различают два основных вида тембров: 1) тембры **человеческих голосов** (вокальные тембры) и 2) тембры музыкальных **инструментов** (**инструментальные** тембры).

Вокальные тембры, по сравнению с тембрами инструментальными, обладают определенными художественными преимуществами. Главное художественное преимущество вокальных тембров заключается в том, что они могут достигать наивысшей степени своеобразия, индивидуальной особенности у каждого певца. Хотя голоса и разделяются на определенные типы — сопрано, меццо-сопрано, контральто, тенор, баритон, бас (а внутри каждого из этих типов — на разновидности, например: колоратурное сопрано, лирическое сопрано, драматическое сопрано), — однако тембр голоса каждого выдающегося певца или певицы обладает неповторимым, ярко индивидуальным характером.

Тембры музыкальных **инструментов**, в особенности основных смычковых и духовых (скрипка, виолончель, гобой, кларнет, валторна, труба), тоже в значительной степени зависят от художественного мастерства исполнителя (мы хорошо различаем характерные тембры звучания, например, скрипки у различных выдающихся скрипачей). Однако никогда, ни у одного исполнителя своеобразие тембра на музыкальном инструменте не достигает такой высокой и яркой степени, как это наблюдается в пении.

Отметим также, что вокальные тембры, в особенности у народных исполнителей, имеют на себе печать **национального** своеобразия. Например, в русской деревне поют другими тембрами, чем в деревне украинской или грузинской. Национальные различия вокальных тем-

бров в значительной мере зависят от различий разговорного языка, так как пение неразрывно связано со словом.

Особенности вокального и особенности инструментального исполнения накладывают свой отпечаток на мелодию: Мы различаем мелодии, предназначенные для **вокального** исполнения, и мелодии, предназначенные для исполнения на том или ином **инструменте**. Эти различия бывают подчас едва уловимыми, но в своих **крайних** проявлениях выступают все же достаточно отчетливо. Различия сказываются не только в чисто тембровом замысле мелодии — они выражаются во всей совокупности выразительных средств: в мелодической линии, в ладо-гармоническом строении, в метро-ритме, темпе, в использовании регистров, в громкостной динамике.

В отношении **мелодической линии** мы отличаем инструментальные мелодии от вокальных по следующим признакам: **диапазон** мелодии может превосходить диапазон певческого голоса (более двух октав), возможны **скачки на широкие интервалы**, трудно интонируемые певческим голосом (например, более децимы).

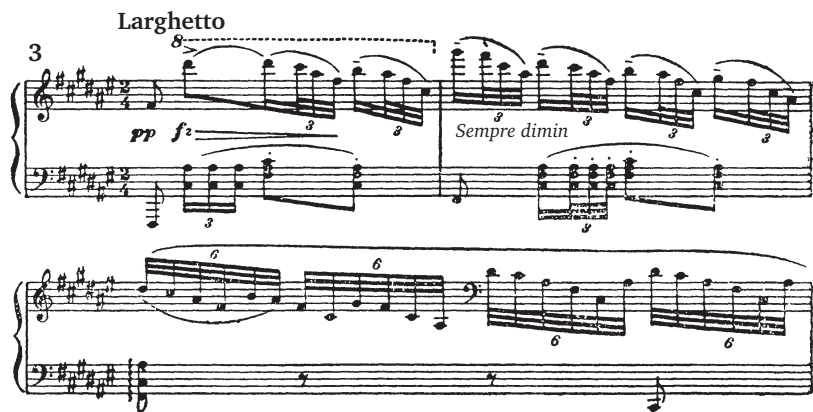
В отношении ладо-гармонического строения инструментальные мелодии могут отличаться от вокальных обилием, хроматизма, **альтераций**, быстрых модуляций, что очень трудно воспроизводится певческим голосом.

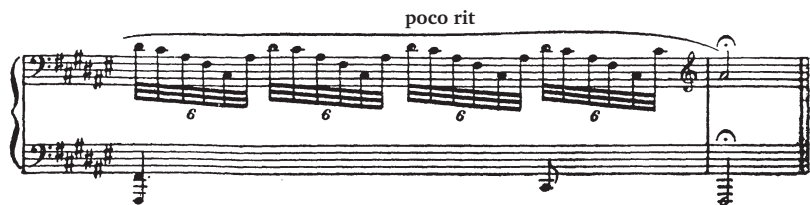
Сложная ритмика и быстрее темпы, в особенности в связи со сложностью развития мелодической линии (пассажи, фигурация, скачки), также отличают специфически инструментальные мелодии от вокальных.

Движение мелодии в **крайние регистры** музыкальной звуковой шкалы (контроктава и четвертая октава), недоступные певческим голосам, характеризует ее инструментальность.

Некоторые инструменты, в особенности медные духовые, обладают возможностью извлечения предельно **большой громкости**, недоступной певческому голосу.

Приведем пример мелодии, обладающей целым рядом указанных признаков инструментальности (Шопен, ноктюрн ор. 15, № 2):





Все сказанное об инструментальной мелодии не зачеркивает, однако, принципиального художественного **преимущества**, которым обладают **вокальные** мелодии: их мелодической **пластичности**, **напевности**. Высокохудожественные вокальные мелодии, особенно в народных песнях, всегда отличаются органическим соответствием природе выразительнейшего из всех музыкальных инструментов — природе **человеческого голоса**.

§ 3. Фактура. Склад многоголосия

Ввиду особой сложности и разнообразия **фактуры** как выразительного средства мы выделяем рассмотрение ее особенностей в отдельный параграф.

Фактурой называется конкретная **форма изложения звуковой ткани** в музыкальном произведении.

Звуковая ткань произведения складывается из **голосов** (вокальных или инструментальных, или из соединения тех и других). Поэтому в первую очередь различают фактуру **одноголосную и многоголосную**.

Одноголосная фактура свойственна **сольным** песням народной музыки, сольным запевам в хоровых песнях, сольным вокальным и инструментальным эпизодам в оперной, симфонической, камерной музыке (например, песня Любаши в первом действии оперы «Царская невеста» Римского-Корсакова; мелодия английского рожка-соло во вступлении к третьему действию оперы «Тристан и Изольда» Вагнера).

Одноголосная фактура свойственна также **унисонному** исполнению одной мелодии в хоре или в оркестре (например, начало симфонии «Манфред» Чайковского, где в унисон играют три фагота и бас-кларнет).

К одноголосной фактуре относят случаи и так называемых **октавных удвоений** при исполнении одной мелодии — совместное пение мужских и женских голосов в октаву или даже многооктавные удвоения мелодий, встречающиеся в инструментальной музыке как в оркестре, так и на фортепьяно (например, начало этюда *h-moll*, ор. 25 Шопена; начало главной темы сонаты *h-moll* Листа).

В отличие от одноголосной фактуры, **многоголосная** фактура характеризуется исключительным разнообразием и сложностью строения.

Строение многоголосия в музыке называют **складом**.

Мы знаем два основных склада: **полифонический** (или просто полифония) и **гомофонный** (гомофония).

Полифония строится на одновременном сочетании и развитии **самостоятельных** мелодий в многоголосии; **гомофония** включает в себе разделение голосов в одно временности на **главные** (господствующие) и **сопровождающие** (аккомпанемент).

Полифония имеет следующие основные разновидности:

1. неимитационная полифония: а) подголосочная, б) контрастная;
2. имитационная полифония.

Гомофония также имеет ряд разновидностей, основные из которых таковы:

1. простейшая гомофония с **выдержанными** звуками;
2. гомофония **аккордово-гармонического** типа;
3. гомофония с **развитым сопровождением**.

Подголосочная полифония в своей наиболее простой форме характеризуется тем, что все голоса одновременно исполняют **варианты одной и той же** мелодии. Одновременное сочетание **различных** мелодий образует уже не подголосочную, а **контрастную** полифонию (контрастно-полифонический склад).

Варианты одной и той же мелодии в подголосочно-полифоническом произведении могут мало различаться между собой, но могут различаться и достаточно заметно. Ясно, что чем богаче различия между вариантами мелодии в голосах, тем ближе подходит **подголосочная** полифония к полифонии **контрастной**¹.

Приведем классический пример хоровой подголосочной полифонии из оперы «Иван Сусанин» Глинки:

временности на **главные** (господствующие) и **сопровождающие** (аккомпанемент).

Полифония имеет следующие основные разновидности:

1. неимитационная полифония: а) подголосочная, б) контрастная;
2. имитационная полифония.

Гомофония также имеет ряд разновидностей, основные из которых таковы:

1. простейшая гомофония с **выдержанными** звуками;
2. гомофония **аккордово-гармонического** типа;
3. гомофония с **развитым сопровождением**.

Подголосочная полифония в своей наиболее простой форме характеризуется тем, что все голоса одновременно исполняют **варианты одной и той же** мелодии. Одновременное сочетание **различных** мелодий образует уже не подголосочную, а **контрастную** полифонию (контрастно-полифонический склад).

Варианты одной и той же мелодии в подголосочно-полифоническом произведении могут мало различаться между собой, но могут различаться и достаточно заметно. Ясно, что чем богаче различия между вариантами мелодии в голосах, тем ближе подходит **подголосочная** полифония к полифонии **контрастной**¹.

¹ Более подробные сведения о подголосочной полифонии помещаются в главе X «Особые свойства вокальной музыки».

Приведем классический пример хоровой подголосочной полифонии из оперы «Иван Сусанин» Глинки:

Allegro
[SOLO]

В бу _ _ рю во _ _ гро зу

[ХОР]

Со _ _ кол по не бу и т.д.

Контрастно-полифонический склад характеризуется сочетанием существенно *различных* по образному содержанию мелодий в одновременности, т.е. при контрастной полифонии в одновременности сочетаются *различные темы*. Полифоническое сочетание различных мелодий называют **контрапунктическим** сочетанием (или иначе **контрапунктом** мелодий).

Степень различия мелодий может сильно колебаться от резкого контраста, подразумевающего совмещение в одновременности различных музыкальных характеров, до почти подголосочного сочетания родственных, хотя и различающихся между собой, мелодий, воплощающих в своем совместном звучании **один** музыкальный характер.

Примером достаточно резко контрастной полифонии в *двухголосии* может служить эпизод из пьесы «Два еврея» в «Картинках с выставки» Мусоргского:

Andante. Grave

Согласно программному замыслу произведения, верхняя мелодия соответствует образу бедного еврея, а нижняя — образу богатого еврея. Резкость контраста этих двух мелодий не нуждается в комментариях.

Имитацией в музыке называется поочередное (точное или с изменениями) проведение различными голосами одной и той же мелодии.

Имитационная полифония характеризуется тем, что все голоса исполняют одну и ту же мелодию или ее варианты не **одновременно**, как в **подголосочной** полифонии, а с некоторым **сдвигом во времени**¹ (например, Бах, Х. Т. К., том II, четырехголосная фуга):



Простейшей разновидностью **гомофонии** можно считать двухголосие, в котором один из голосов (обычно верхний) исполняет **основную мелодию**, а другой голос — **выдержанный звук** (своеобразный «органный пункт»). С подобной разновидностью двухголосия мы сталкиваемся главным образом в народной музыке, но изредка и в профессиональной, например, в опере Мусоргского «Хованщина»:



Подобный склад двухголосия не может быть признан полифоническим, так как выдержанный звук еще не составляет самостоятельной мелодии. Выдержанный звук играет роль звукового «фона», он именно **сопровождает** основную мелодию в простейшем **гомофонном** двухголосии.

¹ Подробные сведения об имитационной полифонии помещаются в главе VII «Полифонические формы».

Иногда выдержанный звук подвергается ритмическому дроблению или фигурированию вспомогательными звуками (возникает даже небольшая мелодическая фигура, многократно повторяющаяся, — так называемое «остинато»). Подобное оживление выдержанного звука, несомненно, значительно приближает данное двухголосие к контрастной полифонии, — например, Мусоргский, опера «Борис Годунов» (предварительная редакция):



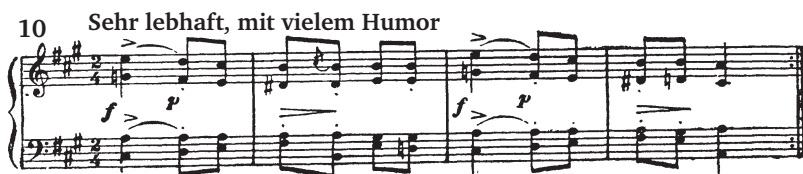
Мелодия может сопровождаться не одним, а сразу **несколькими** выдержанными звуками (выдержанное созвучие), например, Римский-Корсаков, опера «Кашей бессмертный»:



В музыке достаточно большую роль играет такой вид многоголосия, при котором голоса, в силу их почти полного ритмического тождества, **сливаются в аккорды** и только верхний голос (благодаря его большей слышимости) несколько выделяется из общего комплекса голосов. Эта аккордово-гармоническая разновидность гомофонии, в виде четырехголосия, была принята за основу в учебных курсах гармонии.

В художественной профессиональной музыке аккордово-гармоническая гомофония встречается в самых разнообразных формах в смысле действительного числа голосов и в смысле числа октавных удвоений голосов.

Например, четырехголосие — Шуман, новеллета № 6:



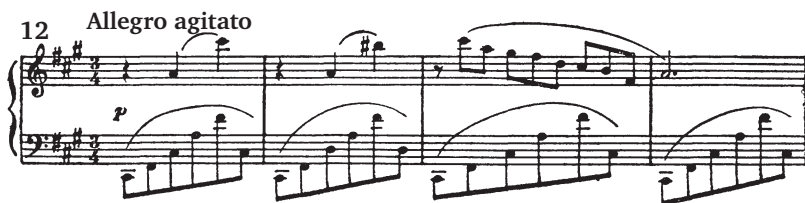
Укажем пример аккордово-гармонической гомофонии со сравнительно большим числом октавных удвоений в прелюдии Шопена *c-moll* (см. пример 136).

Гомофония с развитым сопровождением отличается исключительным многообразием и сложностью форм.

Разнообразие форм сопровождения достигается за счет ритмического дробления и различной гармонической и мелодической фигурации аккордов сопровождения. Нередко одно лишь ритмическое дробление аккордов может придать музыке жанровую характерность. Так, например, в следующей музыке мы узнаем **полонез** по одной только ритмической фигуре сопровождения (Шопен, полонез):



Фигурация может охватывать все голоса сопровождения **одной** линией движения типа арпеджио (так называемый «разложенный аккорд»). Например, Скрябин, прелюдия *fis-moll*, op. 11:



Фигурация может разделять голоса сопровождения на группы, например, отделять бас от остальной массы голосов (чрезвычайно характерный, так называемый «гитарный аккомпанемент»). Например, Прокофьев, «Ромео и Джульетта»:



Мелодическая фигурация голосов (путем введения неаккордовых звуков) придает особенное разнообразие сопровождению и значительно приближает гомофонный склад многоголосия к полифонии, так как благодаря неаккордовым звукам голоса сопровождения начинают приобретать некоторую мелодическую самостоятельность. Например, Рахманинов, прелюдия *Es-dur*:



В отношении всех форм изложения *сопровождения* применяется термин **фактура** в специальном значении. В этом случае фактурой сопровождения называют **конкретную форму изложения сопровождающих голосов** в гомофонии. Говорят об «арпеджированной» фактуре, об «аккордовой» фактуре, об «однородной» и «разнородной» фактуре (когда в сопровождении голоса разбиваются на группы), о «полифонизированной» фактуре (когда голоса сопровождения начинают приобретать некоторую мелодическую самостоятельность), о «плотной» (много голосов) и «прозрачной» (мало голосов) фактуре.

Сочетание гомофонного и полифонического изложения дает безграничное разнообразие форм многоголосия, которое мы наблюдаем в профессиональной музыке, особенно в произведениях крупного масштаба — в оперных, симфонических, концертных.

Приведем пример особенно сложного сочетания различных видов полифонической и гомофонной фактуры. Например, Чайковский, симфония № 6, 1-я часть:

15 **Moderato mosso**

Кларнет

Фагот

Смычковые



В заключение этого параграфа отметим, что нередко всю **совокупность элементарных выразительных средств** называют «музыкальным языком». Понятие **музыкальный язык** в данном случае лишь **условно** можно уподоблять понятию языка в словесной речи. Поэтому в музыкальном языке не следует искать ни «словарного фонда», ни «грамматики», свойственных словесному языку. Иначе говоря, понятием «музыкальный язык» надо пользоваться лишь как удобным обобщающим **метафорическим** понятием.

§ 4. Целостные выразительные средства. Музыкальный тематизм и тематическое развитие

Музыкальными темами произведения мы называем те его части¹, которые выделяются своей **структурной оформленностью** и обла-

¹ Протяжением, обычно, от 2—4 до 16—20 простых тактов.

дают **наибольшей характерностью** заложенных в них музыкальных мыслей. Тематический смысл частей произведения наиболее ярко выявляется в их **главных мелодиях** и, в основном, именно по главным мелодиям мы узнаем темы музыкальных произведений. Тема всегда обладает определенным музыкально образным **характером**. Мы говорим, например, о торжественном, ликующем или о скорбном, трагическом **эмоциональном** характере темы; мы говорим о русском, польском, немецком, итальянском и ином **национальном** характере темы; мы говорим о маршеобразных, песенных, танцевальных или о пасторальных, скерцозных и иных **жанровых** чертах темы; мы говорим о **стилевых** чертах темы, типичных для той или иной **эпохи**, для того или иного **композитора**.

Музыкальный образ, раскрываемый темой, обобщает в себе все эти характеристические черты — и эмоциональный строй темы, и ее национальный характер, и жанровые, и стилиевые черты ее.

Тема в музыкальном произведении обычно не остается неизменной, а подвергается **развитию**, изменению. Развитие связано с **изменением образного характера** темы, с появлением в ней новых образных черт, иногда даже существенно отличающихся от первоначальных.

Это значит, что не только сама тема, но и процесс тематического **развития** обладает музыкально-образным смыслом — ему свойствен тот или иной эмоциональный строй, национальный характер, жанровые и стилиевые черты.

Так, например, в начале известного романса Чайковского «Забыть так скоро» звучит сдержанная лирическая музыка, полная затаенной скорби (здесь большую роль играют умеренный темп, тихая звучность как голоса, так и фортепьяно, светлое мажорное наклонение лада, сменяющееся минором в момент кульминации мелодии):

16 Moderato

За_быть так

ско_ро, бо_же мой, все сча_стье жиз_ни про_жи_



Тема вновь повторяется в третьей части романса, однако там ее образный характер приобретает существенно новые черты — музыка становится стремительной, трагической:

17 **Allegro** *mf* *cresc*

За_быть лю_бовь, за_быть меч_

p *cresc*

_ты, за_быть те клят_вы, по_мнишь ты,

mf *cresc*

riten *ff* *a tempo*

по_мнишь ты, по_мнишь ты?

ff *p* И т.д.

Как очевидно, этот новый образный характер темы находится в прямой связи с быстрым темпом, большим общим нарастанием звучности, доходящей до *fortissimo* с перестройкой мажорного наклонения на минорное, с введением подвижного беспокойного аккомпанемента и, наконец, что самое главное, — с движением вокальной мелодии к очень высокой кульминации на предельно громкой звучности.

Таким образом, в пределах целого романса музыкальная мысль, воплощенная в начальной теме, получает чрезвычайно сильное развитие и образный характер темы существенно изменяется.

В пределах не только целого произведения, но и *внутри* темы происходит свое развитие музыкальной мысли — такое развитие мы называем *развитием тематических элементов или тематического материала внутри темы* (иногда это называют «интонационным» развитием).

Например, вернемся к романсу Чайковского «Забыть так скоро» (пример № 16) — вокальная мелодия этой темы состоит из двух небольших частей, соответствующих двум строкам стихотворного текста:

1. «Забыть так скоро, боже мой»,
2. «Все счастье жизни прожитой».

Мелодия второй строки начинается таким же повторением одного звука восьмыми, как и в начале, только на новой высоте. Следовательно, тематический материал второй строки является *измененным повторением* материала первого — в аккомпанементе также сохраняется равномерное движение аккордов четвертями, но уже без органичного пункта в басу и с уходом из главной тональности в параллельный минор. Со всеми этими изменениями в мелодии и аккомпанементе связано и некоторое изменение характера тематического материала: вторая строка поется немного напряженнее, как бы «сороговоркой», в музыке начинают звучать скорбные черты.

В последующих тактах оживляется движение в партии фортепьяно и появляются *новые* тематические элементы (напевные мелодические фигуры в триольном движении), образующие спад от кульминации. Во время спада происходит завершение темы путем возвращения к первоначальному, более спокойному характеру музыки.

Таким образом, в пределах данной небольшой темы мы наблюдаем *первоначальное изложение* тематического материала, затем его *измененное повторение*, появление *нового* (что свидетельствует об особенно интенсивном развитии музыкальной мысли в теме) и общее *завершение* темы — таков в общих чертах процесс *развития*, происходящий внутри этой темы.

Отметим теперь, что благодаря указанному развитию, обладающему ясным завершением, тема в целом приобретает определенную *структуру* — она оказывается *структурно оформленной*.

Итак, мы видим, что процесс тематического развития, происходящий в высокохудожественном музыкальном произведении (даже внутри столь краткой темы, как в романсе Чайковского «Забыть так скоро»), отличается значительной внутренней сложностью и, вместе с тем, *органичностью, естественностью*, — в этом процессе нет ничего случайного, лишнего, неполного. Многоголосная музыкальная мысль льется удивительно свободно, гибко, непринужденно.

Рассмотрим более подробно основные закономерности тематического развития в музыке.

§ 5. Соотношения и связи частей при тематическом развитии

Вслушиваясь в музыкальное произведение, мы в первую очередь замечаем, что оно всегда складывается из нескольких *частей*, то более крупных, то более мелких, и что между этими частями существуют определенные *соотношения и связи*.

Так, мы замечаем, что некоторые части тематически сходны между собой, некоторые же, наоборот, тематически *различаются* (контрастируют); некоторые соседние части *разделены* ясно ощутимой *границей* (так называемой *цезурой*), а некоторые — *непрерывно переходят* одна в другую; есть части, выступающие на *первый план* по своей тематической яркости, а есть и *подчиненные*.

Все эти соотношения и связи частей чрезвычайно разнообразны по своей природе.

1. Сходство и различие частей. Тематическое *сходство* частей может быть *тождеством* их — с этим явлением мы встречаемся при *точном повторении* темы или при повторении тематического материала внутри темы.

Музыканты-исполнители никогда абсолютно точно не повторяют одну и ту же тему или ее часть. Они всегда вносят в повторение какие-либо, подчас едва заметные, ритмические, темповые, динамические изменения, так что, строго говоря, *тождество* частей надо понимать как *условное*, указанное *композитором*, но не полностью сохраняемое исполнителем.

Тематическое *сходство* проявляется также в случае *варьирования* темы или ее части.

При варьировании обычно сохраняется *неизменной общей структура* темы (ее опорные вехи). Вариационные изменения могут коснуться или рисунка мелодической линии, или ритма, или гармоний, а также громкости, регистра, тембра, штрихов, может измениться фактура, могут появиться или исчезнуть контрапунктирующие голоса и т.п. Некоторые из этих изменений (но не все сразу) могут возникнуть одновременно. Однако сделанные изменения не образуют *новой* темы и тематическое *сходство* не исчезает.

Варьирование может вносить и весьма заметные новые образные *черты в характер* темы.

Например, суровая, мужественная, трагическая тема в вариациях *c-moll* Бетховена превращается в вариации № 13 — в светлую, лирическую, наделенную прозрачным звучанием:





Вариация №13



Как очевидно, изменение образного характера темы происходит благодаря таким приемам варьирования, как смена минора на мажор, *forte* на *piano*, стаккато на легато, выключение плотных аккордов низкого регистра и порывистых взлетов мелодии, введение новой напевной контрапунктирующей мелодии в сравнительно высоком регистре.

Тематическое *сходство* проявляется также при *разработке* темы и ее отдельных элементов.

Разработочное изменение темы (или части темы) отличается от варьированного тем, что оно в первую очередь затрагивает **общую структуру** темы, меняет ее **опорные** вехи.

Разработочное изменение, образующее **увеличение** протяженности повторяемого материала, называется **расширением**. Например, Скрябин, прелюдия op. 11, *e-moll*:



Разработочное изменение, образующее уменьшение протяженности, называется **сокращением**. Если при этом повторению подвергается только **часть** тематического материала, то такое сокращение называется **вычленением**. Например, Скрябин, прелюдия оп. 11, E-dur:



Разработочные изменения материала могут вносить в тему изменения ее образного характера не менее сильные, чем при варьировании. Так, например, в разработочном разделе 1-й части 3-й симфонии Бетховена светлая, прозрачно звучащая начальная тема симфонии приобретает суровые черты:

1. Главная тема в начале симфонии

21 Allegro con brio

(Одни струнные без контрабасов)



2. Главная тема в разработочном разделе симфонии

Allegro Con brio

(Струнные, далее деревянные)

