***(по книге В.Н.Холоповой***

***«Формы музыкальных произведений»)***

**Простая двухчастная и простая трехчастная формы**

**(так называемые «песенные формы»)**

**Простыми называются двухчастная и трехчастная формы, первая часть которых представляет собой период, а остальные не содержат более слож­ных структур**.

«Песенными» они именуются благодаря жанровым связям с песнями и танцами, выражающимся в характере тематизма и симмет­рии структур. Более «песенной» является простая двухчастная форма, в то время как простая трехчастная — более универсальна по содержа­нию и самостоятельна по своей логике.

Область применения той и другой формы *в инструментальной му­зыке*:

а) часть более крупной формы — сложной трехчастной, рондо, ва­риационной, сонатной; б) форма пьес-миниатюр, начиная с танцев.

**Простая двухчастная форма**

Имеет две разновидности — безрепризную и репризную. Существует и двойная двухчастная форма.

**Безрепризная**простая двухчастная форма со схемой  A B  особенно связана с песенно-танцевальными прототипами, с соот­ношением частей наподобие запева и припева, танца и ритурнеля.

В такой форме нередко образуется связанная с народными истоками масштабно-тематическая структура «пара периодичностей»:

|  |  |
| --- | --- |
| **1 ч.** | **2 ч.** |
| **а а** | **b b** |

Простая двухчастная форма указанного вида характерна для танцев (особенно вальсов) и рефренов рондо, в том числе в финалах классических сонат и симфоний.

**Пример** рефрена с соотношением двух частей как «запев-припев» —

рефрен рондо из финала 16 сонаты G-dur для ф.-п. Бетховена:

**каждая из двух частей** имеет форму квадратного пе­риода повторного строения, общая масштабно-тематическая структура — «пара периодичностей» а а — b b:

**36. Л. Бетховен. 16 соната, финал**



Между частями двухчастной **безрепризной** формы может быть соот­ношение темы и ее варианта.

Яркий пример — тема «Болеро» Равеля, где 2-я часть сохраняет мелодическую целостность, несмотря на гармо­ническое развитие. Общая структура — с повторениями каждой из час­тей и отыгрышами малого барабана:



Приводим начала 1-й ч. (а) и 2-й ч. (б):

**37 а) М. Равель. Болеро**



**б)**



Вторая часть **безрепризной** двухчастной формы может представлять собой и мотивное развитие, иногда весьма широкое, в отдельных пьесах (у композиторов XIX в.) требующее в окончании формы резюмирующей **коды репризного типа** (аналог репризного дополнения в развитых пе­риодах).

Пример —Пре­людия Es-dur ор.23 №6 Рахманинова, с общей принципиальной схемой А | В ↓ Кода. Полный совершенный каданс в главной тональности в конце 2-й ч. и заключительный тип изложения в коде репризного типа не позволяют рассматривать эту форму как простую трехчастную.

**Коды,** *компенсирующие отсутствие настоящих реприз*, бывают весьма обшир­ны.

В Пре­людии Es-dur Рахманинова — 8—14—20 тт., то есть кода в «равнинном» мелодическом стиле Рахманинова протяженнее, чем 1-я или 2-я части, и занимает практически половину времени сочинения. В ней распола­гается «тихая кульминация» произведения, ровно в точке «золотого се­чения» (т.28) по отношению ко всей форме произведения:

**38 С. Рахманинов. Прелюдия ор.23 №6**



**Репризная**простая **двухчастная** форма имеет структуру **а а | b а**, с про­ведением в репризе одного предложения, иногда расширенного. 2-я ч. в этом типе формы не образует периода.

Помимо наличия функции репризы форма примечательна наличием функции середины (b) в так называемой «третьей четверти формы», представляющей собой «зону золотого сечения».

Логическому объединению такой формы служит возникновение в ней масштабно-тематической структуры «дробление с за­мыканием» со схемой типа 4 4 | 2 2 4. Двухчастная репризная форма типична для венских классиков, у которых она входит как сос­тавная часть в более крупную форму.

Особенно показательна репризная двухчастная форма в качестве темы для вариаций: Бетховен, финалы 3 и 9 симфоний, II ч. 7 симфо­нии — все со структурой дробления с замыканием квадратного строения.

Удивительное отступление в сторону не­квадратности структур сделал Бетховен в «12 вариациях на русскую тему» A-dur для ф.-п., где тема — вариант «Камаринской», из балета «Лесная девушка». Чутко почувствовав возможности русского материала, Бетховен написал тему со следующей структурой, затем повторяемой в 12 строгих вариациях, —

**5+5 ||:2+2+5:||**

**39. Л. Бетховен. 12 вариаций на русскую тему**



Репризная двухчастная форма в качестве самостоятельной приобре­тает множество индивидуальных черт. Так, миниатюрнейшую форму имеет Прелюдия es-moll ор. 16 №4 Скрябина — из четырех 3-тактов: 3 + 3 | 3 + 3.

А в скрябинской Прелюдии H-dur ор.37 №3 кода составляет ровно половину произведения (16 тт.) и включает еще одно, дополнительное проведение репризного предложения:

**а а | b  а *кода* а.** Приводим начало «а» и начало коды:

**40 а) А. Скрябин. Прелюдия ор.37 №3**



**б)**



В двухчастной форме может быть повторение частей, точное, со схе­мой ||: A :||: В :|| или видоизмененное.

**Двойная простая двухчастная форма**образуется путем повторения формы с тонально-гармоническими изменениями (транспозиция, изме­нение каданса).

Простая двухчастная форма может иметь существенные черты других музыкальных форм. Соединением простой двухчастной с микроостинатной формой (на остинатный ритм) является тема «Болеро» Равеля, с двутактной мик­ротемой у малого барабана.

Такой же симбиоз форм осуществлен и в зна­менитом Allegretto a-moll, II ч. 7 симфонии Бетховена. В теме для вариа­ций двухчастная форма с повторением 2-й ч. пронизана двутактной **ритмо-темой** , в которой композитор воспроизвел древнегреческий «адонический ритм», связанный с мифом об Адонисе и смерти-зиме.

**Простая трехчастная форма**

Простая трехчастная форма, со схемой A B A, — одна из самых уни­версальных по содержанию, которое значительно шире одного лишь «песенного» значения. Если в эпоху музыкального барокко эталонной была форма из двух частей, то музыкальная классика, вобравшая в себя нормы чистой, абсолютной музыки, ознаменовалась введением в качестве эталона зеркально симметричной формы из трех частей. От французской эстетики Просвещения идет архитектони­ческая идея — симметричной стройности и завершенности, подобно зданию с двумя крылами, туловищу с двумя руками (сравнения Монтескье). От немецких установок на мысль, идею («Гамбургская драма­тургия» Лессинга) идет риторическая трактовка трехчастной формы: А — изложение мысли, В — анализ, обсуждение мысли, А (репризное) — возвращение и утверждение первоначальной мысли.

Различаются **два вида** простой трехчастной формы — **однотемная и двухтемная**.

Кроме того, имеются формы двойная и тройная трехчастная.

**Простая трехчаст­ная форма** весьма часто имеет коду и весьма редко — вступление. Об­ласти применения данной формы: инструментальная миниатюра (пре­людии, этюды, ноктюрны, пьесы с программными названиями, части фортепианных сюит и других циклов), часть более крупной формы (сложной трехчастной, рондо, вариаций, сонатной), номер классическо­го балета (у Чайковского, Глазунова).

**Вступление** к простой трехчастной форме может указывать на повествовательно-балладный характер пьесы: Шопен. Прелюдия cis-moll №25 (5 тт.), Шопен. Ноктюрн cis-moll ор. posth., 4 тт.

**Экспозиция** простой трехчастной формы представляет собой период любой структуры: полный период, предложение в функции периода (der Satz), период простой или двойной, из двух или большего числа предло­жений, единого строения, повторной и неповторной структуры, квадрат­ный или неквадратный, однотональный или модулирующий, замкнутый кадансом (полным, иногда половинным) или гармонически незавер­шенный, элементарный или развитой, повторенный, транспонирован­ный.

**Середина** — гармонически неустойчивый раздел, начинающийся на неустойчивой гармонии или в подчиненной тональности, заканчи­вающийся половинным кадансом или доминантовым предыктом.

Тема­тически — это мотивная разработка экспозиционной темы или смена темы на новую, изредка — **связка**.

Масштабные соотношения середи­ны с окружающими частями — всевозможны: относительное тождест­во, значительно большая или значительно меньшая величина.

Простейший вид середины создается путем транспозиции темы экс­позиции в подчиненную тональность, типичен для танцев:

*Вебер. «Вольный стрелок», Вальс D-dur.*

При построении середины как мотивной разработки экспозицион­ной темы применяются типичные приемы *дробления* темы, *вычленения* мотива, *секвенцирования*. Середины такого рода присущи формам сонатно-симфонической традиции — малым формам, входящим как часть в мед­ленные части, в скерцо, финалы сонат, симфоний, квартетов от венских классиков до Шостаковича, также и формам многих пьес-миниатюр.

В Этюде dis-moll №12 Скрябина (Patetico) середина принимает вид мно­гократного последовательного дробления, архитектоника всей простой трехчастной формы такова: экспозиция — 8 + 8, середина — 4 + 4 + 2 + 2 + 1 + 1 + 1/2 + 1/2 + 1, реприза— 16, кода — 6 тт.

В плане гармо­ническом середина ярко неустойчива и проходит через ряд побочных тональностей — fis-moll, e-moll, d-moll, cis-moll, H-dur, D --> (dis-moll), заканчиваясь на половинном кадансе главной тональности.

В **серединах-разработках** бывают значительные **предыкты**. Так, в Трио Скерцо 7 симфонии Бетховена динамичный 8-тактный предыкт с ге­миольными ритмами (двудольники внутри такта на 3/4), остродиссо­нантными гармониями приводит к динамизированной репризе трехчаст­ной формы:

**41. Л, Бетховен. 7 симфония, III ч.**



Середина **с новой темой** типична для танцев (вальсы, мазурки), ха­рактеристических пьес, для стилей Шумана, Прокофьева.

Примеры: Шопен. Мазурка a-moll ор.59 №1, с серединой, начинающейся в то­нальности E-dur (Примеры а, б, начала тем — 1-й и 2-й частей, главный голос);

Шуман. «Valse noble» B-dur из «Карнавала», с сопоставлением как бы «внешней» и «внутренней» тем (тональности середины g-moll, c-moll, g-moll) (Примеры в, г, начала тем 1-й и 2-й частей, главный голос):

**42 а) Ф. Шопен. Мазурка ор.59 № l**



**б)**



**в) P. Шуман. Карнавал. Valse noble**

****

**г)**



Существует тип **составной середины** из двух различных тем, иногда весьма контрастных. Пример: Шопен. Ноктюрн cis-moll (ор. posth.), с двумя темами в середине, заимствованными из фи­нала его фортепианного концерта f-moll, — в A-dur и на DD-D (cis-moll), со сменой размера на 3/4: приводим начала двух тем середины:

**43 а) Ф. Шопен. Ноктюрн cis-moll (ор. posth.)**



**б)**



В стилистике Прокофьева, благодаря тенденции к тоникализации гармонии, встречаются особые устойчивые середины, начинающиеся тоникой или начинающиеся и заканчивающиеся ею. Примеры — «Утро», «Дождь и радуга» из «Детской музыки».

Однако окончание середины полным кадансом в главной тональности — исключение, а не правило. **Как раз в этом моменте кроется важное отличие простой трехчастной формы от простой двухчастной с репризой-кодой**: в простой трехчаст­ной устойчивый каданс располагается не в начале, а в конце репризы, в двухчастной — перед репризой или в ее начале:

|  |  |
| --- | --- |
| **трехчаст. форма** | **двухчаст. форма** |
| **ABA↓** | **AB↓A** |

**Реприза** — структурно самостоятельный раздел, утверждающий тему экспозиции и главную тональность произведения, создающий зеркаль­но-симметричное равновесие музыкальной формы.

Помимо резюмирующей функции реприза иногда становится участком нового развития, тематического и динамического. В связи с таким разнообразием целей, реприза имеет множество **разновидностей**:

* точная (Шопен. Полонез A-dur, до Трио),
* варьированная (Дебюсси. «Лунный свет» из «Бергамасской сюиты»),
* с тональными изменениями (Шуберт. Соната B-dur для ф.-п., Скерцо: экспозиция B-B, B-Es, реприза B-g, Es-B),
* динамизированная (упомянутое Трио из Скерцо 7 симфонии Бетховена, см. Пример 41),
* «тихая» реприза (Шопен. Этюд As-dur ор.10 №10, вместо прежнего forte следует pianissimo, Прокофьев. Гавот D-dur, те же нюансы).

Характер­ные **структурные изменения**:

* вместо периода повторного строения — период единого строения (упомянутые Этюд dis-moll Скрябина, 16 тт. взамен 8 + 8 тт., Ноктюрн cis-moll ор. posth. Шопена, 12 тт. взамен 8 + 8 тт.),
* вместо повторенного периода — однократный (Шопен. Этюды C-dur ор.10 №7, fis-moll ор.25 №2),
* вместо двойного периода — простой (Шопен. Прелюдия d-moll №24),
* вместо периода — предложение в функ­ции периода (медленные Этюды Шопена E-dur, es-moll, медленная Прелюдия D-dur Рахманинова),
* развитой период вместо элементарного,
* или более развитой, чем в экспозиции (Гайдн. Менуэт D-dur из Квар­тета «Жаворонок»).

**Тематически** помимо возвращения темы 1-й ч. иногда встречается синтез тем 1-й и 2-й чч.: в виде контрастного контрапункта, как в пьесе «Самуэль Гольденберг и Шмуль» из «Картинок с выставки», в виде сплавления мотивов в мелодической горизонтали — в последней репризе Ноктюрна Des-dur Шопена.

*В некоторых стилях XX в. благодаря тенденции непрерывного преобразования материала, процессам сквозного развития, произошла переоценка репризной структуры. В нововенской школе для осуществ­ления функции репризы признавалось достаточным сокращение темы до минимума, порой до одного видоизмененного мотива. В связи с этим стал несущественным вопрос о структурном подобии репризы по отно­шению к экспозиции, отпала необходимость в понятии двухчастной репризной формы — эта форма считалась «трехчастной песней».*

В простых трехчастных формах наблюдается целый ряд **особых видов репризы,**отклоняющихся от норматива, в том числе неполные и функ­ционально-подобные (структурно не достигающие периода), структурно превышающие период, на новой теме, рассредоточенные.

**Кода** — заключительное построение, начинающееся нередко втор­гающимся кадансом в главной тональности.

Чаще всего в коде кратко резюмируется, а затем растворяется в общих формах движения (гаммо­образные ходы, равномерная ритмика) главная или единственная тема произведения.

Бывают коды на новом материале (Шопен, Мазурка As-dur ор.24 №3 — заключительное стихающее кружение на производной теме).

Иногда в коде концентрируется полифоническое и гармоническое раз­витие тем: в обширной (23 тт.) коде Прелюдии d-moll Tempo di minuetto Рахманинова — контрапункт тем с участием канонической секвенции;

в коде медленной части 2 концерта Рахманинова в пышных красочных аккордах — новая гармонизация старинного нисходящего хода, ле­жащего в основе главной темы (фигураций).

Своеобразны коды-фоны, без тем, — как в Ноктюрне Des-dur Шопена (15 тт.).

**Примеры для анализа:**

Ф. Шуберт 8 экосезов D.977



К. Вик. Тема (Р. Шуман, экспромт на тему Клары Вик op. 5) 

А.Н. Скрябин. Прелюдия a-moll op. 11 №2





Р. Шуман. Детские сцены, № 1



Р. Шуман. Детские сцены, № 7



