

УПРАВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ АДМИНИСТРАЦИИ МАГАДАНСКОЙ ОБЛАСТИ

Областное государственное бюджетное образовательное учреждение
среднего профессионального образования
«Колледж искусств» управления культуры администрации Магаданской области

БЕЛАЯ А.В.

Учебно-методическое пособие
по анализу музыкальных произведений
«Сложная трехчастная форма»
по специальности 073002 «теория музыки»

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Данное учебно-методическое пособие по теме «Сложная трехчастная форма» предназначено для занятий с учащимися теоретического отделения музыкальных училищ (колледжей). Теоретической основой предлагаемого пособия является опора на работы отечественных музыковедов.

СЛОЖНАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА

Основные виды сложных форм

К основным типовым сложным формам гомофонной музыки относятся сложные трехчастные и двухчастные формы

Определение сложных форм

Сложными называются формы из двух или трех частей, в которых части изложены в простых формах.

Определение сложной трехчастной формы

Сложной трехчастной формой называется репризная контрастная форма из трех частей, в которой первая часть изложена в простой двух- или трехчастной форме, а остальные части не содержат более развитых форм.

Важнейшие признаки сложной трехчастной формы («коренные признаки» по В.Цуккерману):

1. образно-смысловой признак: ярко выраженное контрастное сопоставление средней части с крайними частями (наличие тематического контраста в форме связано с построением средней части на новой теме);
2. тип контраста - внешнее сопоставление двух различных образов, а не выражение конфликта; отсюда – статическая, нежели динамическая, природа формы;
3. структурный критерий и масштабный рост частей:
 - строение первой части, представляющей собой уже не период, а простую двух- или трехчастную форму;
 - соразмерность и пропорциональные отношения частей, изложенных в простых формах. В связи с этим Л. Мазель («Строение музыкальных произведений») и В.Протопопов («Сложные (составные) формы музыкальных произведений») дают дополнительное определение – «полная сложная трехчастная форма» - по отношению к той, в которой существует структурное равновесие;
4. составной характер формы, сложенной из относительно завершенных простых форм;

Схема сложной трехчастной формы

(вступление)	А 1 часть – экспозиция	В 2 часть - середина	А 3 часть - реприза	кода
	простая двух- или трехчастная форма	варианты строения: • простая двух- или трехчастная форма; • период; • структурно неустойчивый раздел срединного характера	варианты строения: • повторение первой части; • период;	

Область применения:

- отдельные жанровые пьесы: марши, танцы – вальсы, мазурки, полонезы, польки и др.;
- отдельные инструментальные пьесы: прелюдии, экспромты, музыкальные моменты, ноктюрны, баркаролы и др.;
- средние части симфоний, сонат, камерных ансамблей: менуэты, скерцо, медленные части;
- части сюит;
- номера балетов, инструментальные эпизоды опер;
- вокальные произведения: романсы, арии, хоры;

ВСТУПЛЕНИЕ

В целом для сложной трехчастной формы вступление не типично. Вступительные построения чаще встречаются в произведениях танцевального жанра (*Шопен. Мазурки №13 a-moll, №15 C-dur, полонез fis-moll; Берлиоз «Фантастическая симфония» : 2 часть «Бал»*), в маршах (*Берлиоз «Фантастическая симфония» : 4 часть «Шествие на казнь»*).

Функции вступления

- создание атмосферы ожидания, определенного настроения, призыв к вниманию;
- интонационный источник основной темы, предварительный показ фактуры.

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ

Первая часть выполняет функцию полного изложения главной темы, написанной в простой двух- или трехчастной форме, тонально замкнутой (полная совершенная каденция в основной тональности), чаще тематически однородной (для усиления основного контрастного сопоставления всей первой части со средней частью).

Тематически однородные формы характерны для произведений венских классиков (*Бетховен. Сонаты №1 часть 3, №3 часть 3, №4 часть 3*; редко встречается контрастная форма: *Бетховен соната №7 часть 3, симфония №3 часть 2*). Тематически контрастные первые части стали типичны для романтической музыки: особенно в танцевальных жанрах (*Шопен Вальс a-moll op.34 №2, мазурка a-moll op.67 №4*), реже в лирических пьесах (*Брамс Интермеццо cis-moll op.117 №3*).

Гармонически не завершенные формы стали характерны так же для произведений романтической эпохи в связи с тенденцией усиления связи контрастных разделов (*Шопен прелюдия Des-dur, Чайковский «У камелька»*).

Закономерны простые формы с точным или варьированным повторением частей.

ВТОРАЯ ЧАСТЬ

Вторая часть сложной трехчастной формы бывает двух видов – трио и эпизод. От типа середины различают два основных вида сложной трехчастной формы:

- сложная трехчастная форма с трио в качестве средней части,
- сложная трехчастная форма с эпизодом в качестве средней части

Объединяет эти формы:

- принцип контрастного сопоставления: трио и эпизод основаны на новом тематическом материале и излагаются в новой тональности (тематический и тональный контраст середины по отношению к крайним частям); так же характерен контраст фактуры, ритма, в оркестровых сочинениях – контраст регистров, тембров; трио и эпизод воплощают новую образную сферу, с возможным включением темпового и жанрового контраста (*Чайковский «Баркарола», Шопен прелюдия Des-dur, ноктюрн g-moll op.37 №1*);

- относительная автономия первой части;
- масштаб разделов формы.

Главное отличие двух типов сложной трехчастной формы заключается в строении средней части: трио имеет типовую форму (простая двух- или трехчастная, период), в эпизоде отсутствует типовая форма (тонально и структурно неустойчивый раздел).

Так же есть значительные различия в функциональном профиле этих форм, с вытекающими отсюда особенностями реприз, роли кодовых разделов, видов функциональных контрастов между частями. Все отличия обусловлены различной жанровой природой каждой из форм.

СЛОЖНАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА С ТРИО

Прообраз, название средней части, жанровый характер формы, область применения

Исторически сложная трехчастная форма с трио была подготовлена традицией барочной сюиты с циклическим внешним последованием одноименных, но различных по музыке и фактуре танцев по типу «Менуэт I – Менуэт II – Менуэт I da capo» (аналогично «Гавот I - Гавот II - Гавот I d.c.», «Гавот-Мюзет-Гавот»). Танцы структурно оформлены (чаще простая двухчастная форма, реже трехчастная), автономны и могут существовать в составе сюиты самостоятельно. Отсутствует общий объединяющий принцип для создания сложной трехчастной формы как целостной системы. Танцы идут в одном темпе, излагаются в главной тональности (иногда средний танец проходит в одноименной тональности. *И.С.Бах Английские сюиты F-dur, d-moll, g-moll*).

Первый танец отличается более плотной туттийной фактурой, второй танец – более разреженной фактурой: для трех инструментов – два гобоя и фагот в оркестровых произведениях, для трех голосов в произведениях для клавира. Отсюда произошло название «трио» для среднего танца. Средний танец типа «Менуэт II» стал жанровым прообразом трио как средней части сложной трехчастной формы.

Родовая связь сложной трехчастной формы с трио с танцевальными жанрами сохранилась в произведениях венских классиков и многих последующих композиторов. Жанрово-танцевальные традиции проявляются в следующих моментах:

- танцевальность и связанные с ней типовые структуры;
- самостоятельность и завершенность частей;
- составной характер всей формы;
- внешнее контрастное сопоставление середины с крайними частями;
- Название средней части – «трио»

Моцарт. Соната Es-dur (K.282), ч.2 : барочная традиция сопоставления одноименных танцев Менуэт I - Менуэт II - Менуэт I d.c.

Шуман «Карнавал»: «Немецкий вальс» – «Паганини» - «Немецкий вальс»: образование сложной трехчастной формы в сюите на основе программного замысла.

Бетховен. Сонаты №1, ч.3 Менуэт; №2, ч.3 Скерцо; №7, ч.3 Менуэт: фактурный контраст трио с крайними частями.

Шопен. Мазурка №50 F-dur: те же фактурные принципы в сочетании с народно-жанровой основой музыки для воплощения приемов народного музицирования.

В творчестве венских классиков сложная трехчастная форма с трио была характерна для менуэтов, скерцо, входивших в состав сонатно-симфонического цикла, серенад, дивертисментов. Начиная с Бетховена сложная трехчастная форма с трио стала использоваться в медленных частях, связанных с жанром траурного марша (*Бетховен. Соната №12 ч.2, симфония №3*). В XIX веке так же широко применяется в сонатно-

симфонических циклах (скерцо, вальсы в симфониях Чайковского); в танцевальных жанрах – мазурки, вальсы, полонезы; в самостоятельных пьесах – «песня без слов», ноктюрн, интермеццо и др.; в сюитах.

Вторая часть – трио (Trio, Minore, Maggiore, Alternativo).

Обладает явно выраженной самостоятельностью - новая тема, тональная устойчивость, кристалличность формы, преобладание экспозиционной функции.

Тема трио вводится без подготовки, после глубокой цезуры по принципу «скачка» и возникает на основе отключения функций темы первой части: излагается как изначальная, представляет собой подобие самостоятельного произведения, отсюда – те же структурные функции, те же смены экспозиционности и серединной разработочности, как в первой части.

Трио обладает конструктивной четкостью, типовая структура: чаще однотемная простая трех-, реже двухчастная форма, иногда форма периода.

Обычно период повторного строения, в рамках сложной формы тенденция к усложнению и укрупнению периода: повторы, внутреннее развитие, расширение второго предложения, дополнение (*Бетховен. Соната №7, ч.3; Рахманинов Прелюдия g-moll. op.23, Бизе. Увертюра к опере «Кармен»*).

Тематически контрастные простые формы встречаются реже (*Чайковский «Баркарола»*). Средняя часть может быть составлена из двух или трех тематически самостоятельных трио (*Бетховен «Пасторальная симфония»: «Веселое сборище поселян» A/BC/A; Шопен. Мазурка C-dur op.56 №2 A/BCD/A, Полонез fis-moll: трио I – полонез, трио II - мазурка*).

Развитие в трио, в отличие от первой части, характеризуется большей статичностью: при сохранении общего темпа более замедленный ритм смены аккордов, фигурации на одной гармонии, изменяется синтаксис – происходит укрупнение мотивов, фраз при тех же рамках предложений и периодов; в средней части трио меньше дроблений, нет далеких отклонений; реприза более статична, чем реприза первой части (*Бетховен. Сонаты №3, ч.3 скерцо, №6, ч.2*).

В маршах статичность трио подчеркивается певучим характером темы (*Шопен. Соната №2, ч.3*)

Реже более спокойной, песенной первой части противопоставлено оживленное трио (*Чайковский «Баркарола», «На тройке»*).

Трио обладает тональным единством. Типичный круг ладотональностей:

- особенно важна роль тональностей S сферы: IV (*Бетховен. Соната №14, ч.2*), VI (*Шуберт. Экспромт Ges-dur, op.90 №3*), из dur VII (*Чайковский. «У камелька»*)
- одноименная (*Моцарт. Симфония №40, ч.3*),
- главная – по традиции, идущей от старинной танцевальной однотональной сюиты (*Бетховен. Симфонии №1-4, ч.3, Соната №18, менуэт; Шопен. Вальс op.64 №1*),
- III – параллельная из moll (*Шопен. Соната №2, ч.3*),
- редко встречается тональность V ст. (*Чайковский. Симфония №4, ч.2: b-F*).

В романтической музыке в связи с обострением контраста между частями расширяется круг тональностей трио: неродственные тональности терцового соотношения (*Шопен. Мазурка D-dur op.33, Брамс Баллада g-mol op.118*), секундового соотношения (*Шопен. Мазурки cis-moll op.53 №1, H-dur op.63 №1*).

Для трио типична тонально-гармоническая замкнутость, отсюда – глубокая цезура перед репризой.

Связности формы и смягчению глубины цезуры между трио и репризой способствуют связующие построения (принцип «заполнения скачка»):

- после тонально замкнутого трио следует модулирующая связка к репризе;
- незамкнутое трио (встречается редко) непосредственно переходит в связующую часть к репризе.

Тональная разомкнутость трио может образовываться при повторении его последнего раздела.

(Бетховен. Сонаты №3, ч.3; №7, ч.3; №9, ч.2; Симфония №3: Скерцо)

Размеры связующих частей бывают от небольших построений до значительных (Шопен. Ноктюрн №1 b-moll; Шуман «Фантастические пьесы»: «Сновидения»).

Функции:

- тональная подготовка репризы (Бетховен. Симфония №7: Скерцо);
- мотивное предвосхищение репризы (Чайковский. Симфония №6, ч.2);
- контраст – новый тематический материал (Шопен. Ноктюрн №1 b-moll).

Связующее построение от первой части к трио не типично, редко встречается в лирической музыке, идущей в медленном темпе (Чайковский. Симфония №4, Andantino)

Самостоятельность и обособленность трио в тональном и структурном отношениях обусловили одинаковый тип сдвига – контрастное сопоставление между первой и второй частями, между второй частью и репризой. Отсюда – преобладание точных реприз, реприз без повторения разделов внутри формы.

СЛОЖНАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА С ЭПИЗОДОМ

Прообраз, род музыки, область применения

Прообразом сложной трехчастной формы с эпизодом была барочная ария da capo. Средняя часть арии структурно и тонально неустойчива. В певческой практике сложилась традиция варьированного повтора da capo.

Сложная трехчастная форма с эпизодом сохранила родовую связь со старинной арией da capo. Это проявляется в следующих моментах, отличных от сложной трехчастной формы с трио:

- тональная, структурная неустойчивость, незавершенность эпизода;
- видоизмененные репризы;
- преобладание сквозного развития над составностью всей формы;
- различные типа сдвига и различные виды функционального контраста между частями.

Форма с эпизодом характерна для медленной музыки лирико-драматического характера, где эпизод открывает аспект внутренней контрастности, порой конфликтности в образной структуре произведения.

Область применения связана с медленными частями сонатно-симфонических циклов, с самостоятельными пьесами лирического склада.

Вторая часть – эпизод

Эпизод, как и трио, основан на новом тематическом материале и начинается в одной из S тональностей по отношению к первой части без подготовки, после глубокой цезуры. В остальном эпизод существенно отличается от трио:

- тема в эпизоде возникает на основе переключения функций: структурно и тонально устойчивой первой части контрастирует свободный по форме и тонально неустойчивый эпизод;

- эпизод не имеет типовой формы, представляет собой тонально разомкнутое модулирующее срединное построение с развивающим типом изложения (*Бетховен. Сонаты № 1, ч.2; №2, ч.2; № 16, ч.2; №19,ч.2; Шопен. Ноктюрн As-dur, op.32, №2*);

- тематизм эпизода отличается интонационной и тонально-гармонической неустойчивостью, включает разработочное развитие, располагает к асимметрии синтаксиса, неквадратности строения; может быть последование нескольких незавершенных тем; иногда разрабатывается материал первой части (*Гайдн. Соната Es-dur, ч.2; Шуман «Карнавал»: «Признательность»; Римский-Корсаков. Марш царя Берендея*).

- два основных варианта построения эпизода:
 - начальное устойчивое изложение темы в форме предложения – стадия разработочного развития темы – связующее построение к репризе (*Бетховен. Соната №4, ч.2*);
 - ход или связка – неустойчивое изложение темы – связующее построение к репризе (*Бетховен. Соната №16,ч.2; Шопен. Ноктюрн f-moll op.55 №1; Брамс. Симфония №3,ч.2*).

- динамическое сопряжение (термин Ю.Тюлина) между эпизодом и репризой: неустойчивый эпизод направлен в своем развитии к репризе, переход к репризе отличается непрерывным развитием, в результате контрастные тематические материалы эпизода и репризы связаны между собой, отсюда - тенденция к видоизменениям репризы. (динамическое сопряжение – это связное, непрерывное развитие, при котором возникают новые качества в соотношении различных тематических материалов и разделов формы).

РЕПРИЗА

Реприза – третья часть сложной трехчастной формы - имеет общие композиционные функции: архитектурного скрепления и завершения музыкальной композиции, утверждение главной темы произведения.

В зависимости от типа средней части сложной трехчастной формы, репризы бывают точными и видоизмененными.

Точная реприза da capo – материал первой части повторяется без изменений. Точная реприза характерна для классических менуэтов, скерцо и является главным проявлением внутренней статичности сложной трехчастной формы с трио

В видоизмененных репризах может меняться масштаб, структура и характер развития тематического материала:

- **Сокращенная или неполная реприза**

Тенденция к сокращению репризы наметилась у венских классиков: в менуэтах и скерцо отбрасываются знаки повторения разделов внутри формы (*Бетховен. Сонаты №7,ч.3; №11,ч.3;№12,ч.2*).

В сокращенных репризах делается композиционный эллипсис – пропуск какого-либо раздела (*начального – Шуман «Крейслериана» №5 g-moll; срединного – Бетховен. симфония № 6 : «Веселое сборище крестьян»; местной репризы – Чайковский квартет №1, ч.2*). Чаще всего в сокращенной репризе присутствует только начальный период простой трехчастной формы (*Шопен. Полонез c-moll, прелюдия Des-dur, мазурки №13 a-moll, № 50 F-dur; Бизе. Увертюра к опере «Кармен»; Шостакович. Прелюдия h-moll op.34 № 6*). В некоторых случаях из-за сокращения репризы до размеров периода вся сложная форма приближается к рондо и допускает двоякое истолкование (*Бетховен. Соната №8, ч.2: aba/c/a*).

В зависимости от степени и характера преобразования тематического материала, измененные репризы бывают:

- **Варьированная реприза**

В варьированной репризе изложение материала дается с фактурно-ритмическими изменениями, которые существенно не меняют характера основной темы. Варьирование выражается в орнаментировании мелодии при помощи неаккордовых звуков, в изменениях ритма и т.д., в фигуративной обработке сопровождения. В варьированной репризе ярко проявляется функция образного обогащения. Фактурное варьирование репризы типично для сложной трехчастной формы с эпизодом и трио в медленных частях клавирных и фортепианных сонат венских классиков (*Бетховен. Сонаты № 1 ч.2, №4 ч.2 №16 ч.2 – эпизоды, №15 ч.2 – трио*). В быстрых средних частях сонат варьированные репризы встречаются крайне редко (*Бетховен. Сонаты № 6 ч.2, №13 ч.3*).

- **Динамическая или динамизированная реприза** (по В. Цуккерману – «динамически - восходящая»)

Динамизированная реприза отличается большой эмоциональной насыщенностью, высоким уровнем драматического напряжения, имеет кульминационный характер, содержит коренные, качественные изменения первоначального музыкального образа.

В создании нового, трансформированного облика темы участвуют различные выразительные средства: важнейшим фактором динамизации репризы и трансформации темы является фактура; так же в переосмыслении музыкального образа большое значение имеют гармония, ритм, темп, динамика, изменение синтаксиса (замена расчлененных структур слитными), элементы полифонии. Средства динамизации могут приводить к значительным структурным изменениям и масштабному росту основной темы.

Динамизированные репризы возникают всегда как следствие длительного сквозного развития. Нередко на репризу воздействует фактура, ритм, тонально-гармоническое развитие темы середины. Поэтому динамизированная реприза чаще встречается в сложной трехчастной форме с эпизодом: неустойчивый эпизод всегда направлен в своем развитии к репризе, между эпизодом и репризой образуется динамическое сопряжение как следствие развитие всего эпизода. Проявление динамических тенденций в сложной трехчастной форме с трио стало характерно для произведений романтической эпохи, обусловленных воздействием сложной трехчастной формы с эпизодом (*Шопен. Ноктюрн c-moll op.48 №1, Полонез №4; Скрябин «Экспромт в форме мазурки» op. 2*).

Варьированная и динамизированная репризы имеют существенные различия: в динамизированной репризе начальный тематический материал подвергается существенным качественным преобразованиям, в варьированной репризе основная тема не изменяет свой характер.

- **Кодообразная реприза или функционально – подобная реприза** (по В.Цуккерману – «динамически - нисходящая», «убывающая» реприза)

Совмещает функции репризы (проведение начала главной темы и утверждение главной тональности) и функции коды (перерастание темы репризы в коду с заключительным типом изложения) (*Шопен. Ноктюрн f-moll op.55 №1*).

- **Синтетическая реприза**

Имеет функцию обобщения, объединяет темы крайних и средних частей (*Глинка. «Иван Сусанин»: Полонез, Краковяк*).

- **Перепланировка тем** (*Чайковский. Симфония № 5, ч.2*).

- **Тематическая реприза**

В тематической репризе происходит тональное смещение основной темы (*Прокофьев «Ромео и Джульетта»: Менуэт (В-Н); Шопен. Мазурка a-moll op. 59 №1 (a-gis)*).

КОДА

Во многих менуэтах и скерцо венско-классических симфоний кода отсутствует. Кода типична для медленных частей, изложенных в сложной трехчастной форме с эпизодом, а так же для отдельных пьес.

Масштабы код различны – от незначительных дополнений до развитых по масштабам и существенных по содержанию (*Бетховен. Соната № 2, ч.2*)

В тематическом отношении кода чаще основана на материале средней части, может быть синтетической, реже основана на материале первой части, на новой теме (*Бизе. Увертюра к опере «Кармен»*).

Функции коды:

- завершение и приведение к единству контрастно построенной сложной трехчастной формы (для коды свойственна гармоническая устойчивость: утверждение тоники главной тональности, отклонения в сферу S, частое кадансирование, применение тонического органного пункта).
- тематический синтез: кода основана на материале крайних и средних частей. (*Бетховен. Сонаты № 15 ч.2, №25 ч.2, Симфония №9: Скерцо; Чайковский. Симфония № 6 ч.2*).
- образный синтез: сближение, переосмысление и приведение к единству тематических элементов середины и крайних частей.

Отражение в коде тематизма среднего раздела приводит к возникновению в сложной трехчастной форме сонатных принципов, которые ярко проявляются при соответствующих тональных соотношениях: тема эпизода проходит в главной тональности (*Бетховен. Соната № 4, ч.2; Чайковский. Симфония №6 ч.2*).

- воплощение эмоции прощания: проявляется в тематических реминисценциях, «прощальных переключках» (Термин В.Цуккермана) (*Мендельсон «Песня без слов» №20 Es-dur*).

Отличительные типологические признаки сложной трехчастной формы с трио и сложной трехчастной формы с эпизодом

	Сложная трехчастная форма с трио	Сложная трехчастная форма с эпизодом
Жанровый генезис тематизма	Танцевальный	медленный лирико-драматический род музыки
Область применения	менуэты, скерцо; жанр траурного марша в роли медленной части	медленные части
Тип сдвига между частями	одинаковый тип сдвига между 1 и 2, между 2 и репризой: контрастное сопоставление	различный тип сдвига: - контрастное сопоставление между 1 и 2; - динамическое сопряжение между 2 и репризой

Вид функционального контраста между частями	динамическое развитие крайних частей противопоставлено статике трио (отключение функций)	структурная и тональная устойчивость крайних частей противопоставлена динамическому, неустойчивому эпизоду (переключение функций)
Степень завершенности и самостоятельности всех частей формы	составной характер всей формы: относительная самостоятельность всех частей, их структурная и тональная завершенность; статичная природа формы	завершенность и относительная самостоятельность первой части; тенденция к сквозному развитию: несамостоятельность, незавершенность эпизода, направленность его развития к репризе
Общая композиционная функция второй части	экспозиционная	серединная
Строение второй части	кристалличность формы, регламентированные простые двух- или трехчастные формы	отсутствует типовая форма: свободное строение, тонально-структурная неустойчивость
Тонально-гармоническое окончание второй части	тональная замкнутость (полная совершенная каденция в тональности трио)	тональная разомкнутость (отсутствует полная совершенная каденция, эпизод модулирует в основную тональность, основная тональность показана D)
Характер перехода между серединой и репризой	глубокая цезура; связующее построение встречается не часто	отсутствие цезуры; связующее построение, которое является окончанием эпизода
Реприза	типична точная реприза da capo как результат внутренней статичности всей формы; возможно отсутствие повторов разделов внутри формы	видоизмененные репризы: варьированная, динамизированная как результат сквозного развития и влияния эпизода
Кода	в целом встречается не часто	типична, как результат сквозного развития в форме
Черты других форм	_____	черты сонатности: повторение темы эпизода в коде в основной тональности

Динамизация сложной трехчастной формы с трио (сближение сложной трехчастной формы с трио со сложной трехчастной формой с эпизодом)

В процессе историко-стилевой эволюции сложной трехчастной формы с трио намечались тенденции к преодолению её составного характера, к повышению внутренней цельности и динамизации всей формы. При ярком контрасте частей образуются черты сквозного развития:

1) разрастание масштабов первой части за счет варьированного повтора разделов (развитые простые трех- пятичастные формы);

2) переходы от первой части к середине и от середины к репризе:

- неустойчивое, порой модулирующее, окончание, прием незавершенности формы первой части (*Чайковский «У камелька», Шопен Прелюдия Des-dur, этюд e-moll, скерцо h-moll, вальс Ges-dur*)

- незамкнутое окончание трио (*Бетховен. Соната № 3 Скерцо, Симфония № 3 Скерцо; Шопен. Скерцо №4*)

3) факторы усиления слитности: единообразие фактуры в тематизме на протяжении всей пьесы (*Шуберт. Экспромт Ges-dur op.90 №4*)

4) связь контрастного тематизма трио с тематизмом крайних частей: черты производного контраста, характерные для сквозного развития (*Григ. Менуэт d –moll op.57 №1, Скерцо e-moll op.54 №5; Балакирев. Полька fis-moll*)

5) Сближение середин типа трио и эпизода: средняя часть сложной трехчастной формы может совмещать в себе признаки трио и эпизода, в результате образуются промежуточные случаи строения середины:

- неустойчивый тематизм, характерный для эпизода, сочетается с устойчивой замкнутой формой трио (*Моцарт. Соната D-dur (K.576), ч.2; Брамс. Интермеццо cis-moll, op.117 №3; Рахманинов. Прелюдия g-moll, op.23; Шопен. Ноктюрн №3*);

- составные многотемные контрастные середины: темы излагаются относительно завершено (проявление функции трио), но их чередование создает незамкнутую тематическую цепь (проявление функции эпизода) (*Шопен. Полонез As-dur: 1 тема средней части E-dur – типичное трио, тональный план периода E-Es не типичен для самостоятельно изложенной темы, далее – ряд незавершенных тем; Шопен. Вальс Es-dur op.18; мазурки op.63, №3; c-moll, op.56 №2 A|BCD|A*).

Общая композиционная форма как вариант сложной трехчастной формы с трио: «сюитная цепь, скрепленная репризой» (термин В.Бобровского)

6) Трио изложено в динамической простой форме (*Бетховен. Симфония №7 Скерцо, Шопен Ноктюрн c-moll op.48 №1*)

7) Динамизированная реприза как итог, кульминация всего произведения (часто обусловленная влиянием развития трио) (*Шопен. Полонез c-moll, Ноктюрн c-moll op.48 №1, Скрябин «Экспромт в форме мазурки» op.2*)

Повторение частей

Сложная трехчастная форма, подобно простой, допускает повторение основных частей (повторы не видоизменяют основного типа формы):

1) Сложная трех- пятичастная форма АВАВА (*Бетховен. Багатель As-dur op.33 №7, Бетховен Симфония №7 Скерцо, Глинка «Марш Черномора», Шопен Вальс №3 a-moll с переработкой второй репризы*)

2) Сложная двойная трехчастная форма АВА₁В₁А₂

При повторении частей образуются существенные изменения: тональная транспозиция, фактурная транспозиция, структурная модификация (*Шуберт Экспромт c-moll op.90 №1*)

Усложнение и упрощение конструкции сложной трехчастной формы

Творческая практика порождает множество ненормативных явлений, которые занимают промежуточное положение среди простых и сложных форм. Сближение форм происходит двумя путями:

- 1) посредством сокращения размеров и упрощения сложных конструкций;
- 2) за счет усложнения простых конструкций.

Сокращение размеров и упрощение сложных конструкций

Тенденция упрощения структуры частей сложной трехчастной формы приводит к образованию промежуточных форм между простой и сложной трехчастной.

Определение: промежуточными являются формы, которые обнаруживают черты каких-либо двух форм, представленных не в полной мере.

Общий облик сложной трехчастной формы прежде всего связан с преобладающими частями – первой и репризой. Поэтому главным признаком промежуточной трехчастной формы является упрощение структуры первой части до формы периода.

Виды промежуточных форм:

- крайние части изложены в форме периода (как в простой форме), средняя часть – в простой двух- или трехчастной форме (как трио в сложной трехчастной форме) (*Бетховен Багатель g-moll op.119 №1, Шуман «Крейслериана» №3, Шуберт Музыкальный момент f-moll op.94 №3, Мусоргский «Балет невылупившихся птенцов»*)

Возникновение черт концентрической формы, если средняя часть – простая трехчастная форма с контрастной серединой: a|BCB|a (*Шопен Мазурка e-moll op.41 №2*)

Приближение промежуточной формы к сложной:

- разрастание масштабов экспозиционного периода, который становится сопоставим со средней частью (*Шопен Ноктюрн b-moll op.9 №1, Чайковский Вальс As-dur op.40 №8*);

- глубина тематического и образного контраста между разделами (*Шопен Ноктюрн F-dur*)

- трехчастная форма с обрамлением: основное содержание сосредоточено в центре, обрамляющие части малы по масштабам, имеют тематически нейтральный характер и структурно не являются периодами (*Римский-Корсаков «Песнь индийского гостя», Мендельсон «Песнь без слов» op.30*).

- прогрессирующая форма: первая часть – период, реприза – простая трехчастная форма a|b|аса (*Чайковский увертюра «Ромео и Джульетта» п.п. в экспозиции; ариозо Ленского, 1к.; ариозо Иоланты «Отчего это прежде не знала»; Симфония №4 1ч. г.п.*)

Неполная сложная трехчастная форма

Структурное равновесие сложной трехчастной формы может быть нарушено за счет упрощения строения средней части и репризы до формы периода; так же, если средняя часть – эпизод. В связи с этим Л.Мазель и В.Протопопов причисляют такие формы к неполным сложным трехчастным. К промежуточным такие формы отнесены быть не могут, т.к. выдерживают главный структурный критерий сложной формы – это строение первой части в простой двух- или трехчастной форме

Усложнение простых конструкций

Заметное усложнение внутренней структуры основных частей, изложенных в формах более развитых, чем простая двух- или трехчастная, приближает сложную трехчастную форму к формам более высокого порядка. В качестве разделов сложной трехчастной формы высшего порядка выступают сонатная, вариационная форма, рондо, сложная трехчастная форма:

- сонатная форма (полная, без R): *Бетховен Симфония № 9 скерцо (1ч. и реприза d.c. – полная с.ф.); Бородин Симфония №1, скерцо (1ч. и реприза d.c. – полная с.ф.); Симфония №2 ч.2 (1ч. - неполная с.ф.); Чайковский симфония № 5 andante (1ч. – с.ф. без R, реприза – сонатная реприза); Вагнер увертюра к опере «Тангейзер» (2ч. - с.ф. с эпизодом);*
- вариационная форма: *Бетховен симфония №7 ч.2 (1ч. и реприза); Римский-Корсаков «Шехеразада» 2.ч (крайние части); Шостакович симфония № 7 ч.2 (ср. ч.);*
- рондо: *Глинка «Краковяк»;*
- сложная трехчастная форма: *Чайковский. Симфония № 4, Скерцо; Бетховен. Соната № 13, ч.1.*

ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ СЛОЖНОЙ ТРЕХЧАСТНОЙ ФОРМЫ

Гайдн, Моцарт

Для раннеклассической сложной трехчастной формы типичны:

- сравнительно небольшие масштабы;
- небольшой диапазон тематических контрастов;
- близкие тональные соотношения между серединой и крайними частями; иногда в трио используется основная тональность;
- чаще встречаются сложные трехчастные формы с трио;
- замкнутость трио;
- реприза d.c. в форме с трио;
- единство метра и темпа всех частей.

Бетховен

Большое развитие сложная трехчастная форма получила в симфонических скерцо. Новые черты:

- значительное расширение масштабов формы;
- увеличение размеров первой части связано с интенсивным развитием: вариационные повторения разделов внутри части;
- усиление контрастности частей, неожиданные сопоставления тональностей при стремительном движении;
- динамизация формы с трио: разомкнутость трио и применение разработочного развития, значительные связующие построения от трио к репризе;
- применение динамизированной репризы и коды – кульминации, которые часто будут встречаться в произведениях романтиков;
- усложнение конструкции сложной трехчастной формы: замена типовых составляющих форм на сонатную, вариационную;
- появление медленной части, связанной с жанром траурного марша.

Эпоха Романтизма

Общие тенденции развития сложной трехчастной формы:

- обострение контраста между частями вплоть до резкого противопоставления фактуры, темпов, жанров внутри одного произведения;
- сближение сложной трехчастной формы с трио со сложной трехчастной формой с эпизодом;
- применение сложных трехчастных форм вне классического жанрового норматива: самостоятельные инструментальные пьесы различных жанров – лирические, программно-изобразительные, повествовательно-эпические, танцевальные.

Рассвет сложной трехчастной формы связан с именами Шуберта, Шумана, Шопена, Брамса, Чайковского, Глинки, раннего Скрябина. Опора на классические нормативы, так и их преодоление; проявление индивидуальных стилей в трактовке сложной трехчастной формы:

Шуберт: влияние строфики на сложную трехчастную форму.

Шуман: обращение к сложной трехчастной форме с двумя трио с ярко выраженным контрастом частей;

Шопен: глубокие преобразования формы и классицистские черты находятся в равновесии; динамические формы, репризная «Сюита вальсов», совмещение динамического развития и контрастного противопоставления частей, составные многотемные контрастные трио.

Брамс: активное влияние песенного тематизма на сложную трехчастную форму, жанрово-интонационная основа тематизма – синтез песенности, колыбельности, вальсовости, хоральности; фактурное варьирование, дублировки как средство динамизации.

Глинка: часто использовал сложную трехчастную форму в вокальной музыке – арии, романсы; яркость тематических сопоставлений.

Чайковский: большое значение сложной трехчастной формы в инструментальной музыке, жанры: скерцо, вальс, марш, танцы, медленные части в симфониях; форма отличается большими масштабами, яркостью контрастов, симфоничностью развития.

XX век

Традиции Чайковского в области симфонизации сложной трехчастной формы продолжили Глазунов, Прокофьев, Шостакович.

Прокофьев: связь сложной трехчастной формы с стилями классической ориентации, с жанром скерцо; опора на типовую структуру разделов и типовой контраст трио (скерцо ор. 12 № 10, соната № 2 ч. 2); в медленных частях сонатного цикла – связь с жанром вальса (соната № 6 ч. 3).

Список литературы

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
2. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1986.
3. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. Спб., 2004.
4. Способин И. Музыкальная форма. М., 1984.
5. Стоянов П. Взаимодействие музыкальных форм. М., 1985.
6. Тюлин Ю. Музыкальная форма. М., 1974.
7. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Спб., 2001.
8. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Сложные формы. М., 1983.