

Н. В. Панова

Конспекты по элементарной теории музыки

Учебное пособие
для учащихся музыкальных школ



Москва 2003

СОДЕРЖАНИЕ

I. Звук, его свойства. Названия звуков. Знаки альтерации	5
II. Нотная запись	7
1. Нота. Нотоносец. Правописание штилей и хвостов. Добавочные линейки	7
2. Диапазон. Регистр. Ключи	8
3. Запись одноголосной и многоголосной музыки. Партитура	8
4. Знаки сокращения нотного письма. Мелизмы	9
III. Ритм. Метр	10
1. Основное деление длительностей. Слоги для чтения ритма	10
2. Ритм. Метр. Размер. Такт. Затакт	11
3. Увеличение длительности ноты	12
4. Пауза	12
5. Размеры простые, сложные, сложно-смешанные. Переменный метр	12
6. Схемы дирижирования	19
7. Группировка длительностей в размере $\frac{2}{4}$	21
8. Группировка длительностей в размере $\frac{3}{4}$	22
9. Группировка длительностей в размере $\frac{4}{4}$	23
10. Группировка длительностей в размере $\frac{3}{8}$ и $\frac{6}{8}$	24
11. Группировка длительностей в вокальной музыке	25
12. Особые виды ритмического деления	25
13. Темп. Обозначения темпов, изменение темпа	26
IV. Лад. Тональность	26
1. Звукоряд. Лад. Гамма. Тональность	26
2. Ладовое тяготение	27
3. Главные ступени лада	27
4. Мажор. Виды мажора	28
5. Минор. Виды минора	29
6. Количество гамм. Энгармонизм тональностей	30
7. Порядок расположения гамм. Диезные и бемольные гаммы	31
8. Параллельные тональности	32
9. Квинтовый круг тональностей	33
10. Переменный лад	34
11. Одноименные тональности	35
12. Родственные тональности	35
13. Хроматизм. Альтерация. Модуляция	36
14. Мажорная хроматическая гамма	37
15. Минорная хроматическая гамма	37
16. Виды хроматических звуков	38
17. Лады народной музыки	39
18. Другие виды гамм	40
19. Транспозиция	40
V. Интервалы	41
1. Интервал. Простые интервалы	41
2. Составные интервалы	42
3. Две величины интервала. Интервалы от звука	42
4. Консонансы и диссонансы	44
5. Обращение интервалов	44

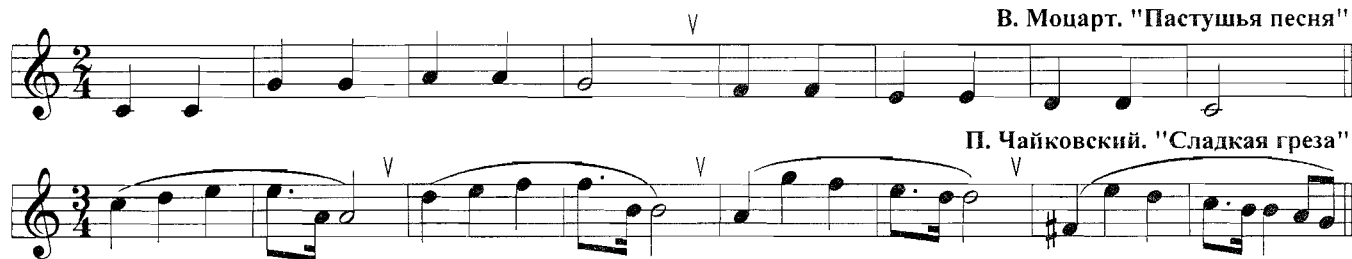
7. Интервалы на ступенях натурального и гармонического мажора	45
8. Интервалы на ступенях натурального и гармонического минора	46
9. Диатонические и хроматические интервалы. Увеличенные и уменьшенные интервалы	47
10. Тритоны	48
11. Характерные интервалы	48
12. Энгармонизм интервалов	49
13. Определение тональностей, в которых встречается интервал	50
VI. Аккорды	50
1. Виды аккордов по количеству звуков	50
2. Трезвучия. Типы трезвучий	51
3. Обращения трезвучий	51
4. Трезвучия в тональности. Главные и побочные трезвучия лада	52
5. Обращения главных трезвучий. Разрешение	53
6. Уменьшенные и увеличенные трезвучия	54
а. В тональности	54
б. От звука. Определение тональностей. Разрешение	54
7. Четырехзвучные аккорды	55
а. Септаккорд, его обращения	55
б. Типы септаккордов	55
8. Доминантсептаккорд с обращениями в тональности	56
9. Доминантсептаккорд с обращениями от звука. Определение тональностей. Разрешение	57
10. Вводные септаккорды с обращениями в тональности	57
11. Септаккорд II ступени с обращениями в тональности	58
12. Соединение аккордов в цепочки	60
13. Гармонические тональные функции	61
14. Гармонические обороты	61
15. Аккорды, изучаемые в курсе ДМШ	63
16. Построение аккордов от звука	64
17. Альтерация аккордов	65
18. Энгармонизм аккордов	66
VII. Музыкальная форма	67
1. Строение музыкального произведения. Музыкальный синтаксис	67
2. Период	72
3. Куплетная форма	74
4. Простая двухчастная форма	74
5. Трехчастная форма	76
6. Вариации	78
7. Рондо	80
8. Сонатная форма	81
9. Циклические формы	82
10. Полифонические формы	84
Приложение	88
1. Обозначение аккордов в джазовой и легкой музыке	88
2. Диззные тональности мажора и минора	90
3. Бемольные тональности мажора и минора	90
4. Тритоны во всех тональностях	92
5. Характерные интервалы во всех тональностях	93
6. Главные трезвучия лада с обращениями во всех тональностях	94
7. Доминантсептаккорд с обращениями, вводный септаккорд, септаккорд II ступени, уменьшенное и увеличенное трезвучие во всех тональностях	96
8. Примеры анализа произведений	98
Библиография	102

VII. Музыкальная форма

1. Строение музыкального произведения. Музыкальный синтаксис

Всякое музыкальное произведение состоит из отдельных частей, которые вместе создают его форму. *Музыкальная форма* — это строение музыкального произведения, соотношение его частей. *Музыкальный синтаксис* — это взаимодействие мелких осмысленных частей музыкального произведения (мотивов, фраз, предложений и т. п.). Знаками препинания в музыке являются *цезуры* (V) — моменты разделения частей. Признаками цезуры являются:

а. остановка на более долгом звуке:



б. пауза в конце построения:



в. любая повторность (ритмическая, мелодическая; точная, вариантная), которая создает ощущение начала нового построения:



Главные выразительные средства музыки — это *мелодия*, *ритм*, *гармония*.

Мелодия — это музыкальная мысль, выраженная одnogлосно, или осмысленная одnogлосная последовательность звуков, объединенных с помощью ритма и лада. Мелодия — "душа музыки" (М.И. Глинка), "главная прелесть, главное очарование искусства звуков, без

нее все бледно, мертво, несмотря на самые принужденные гармонические сочетания, на чудеса контрапункта и оркестровки" (А. Н. Серов). "Прелесть музыки в мелодии", — утверждал Гайдн.

Движение мелодии создает определенную линию, или мелодический рисунок.

Бывают разные виды мелодического движения.

1. Восходящее мелодическое движение — это постепенный переход от более низких к более высоким звукам. Так как высокие звуки в разговоре и пении требуют большего напряжения голоса, восходящее движение производит впечатление нарастания напряженности.



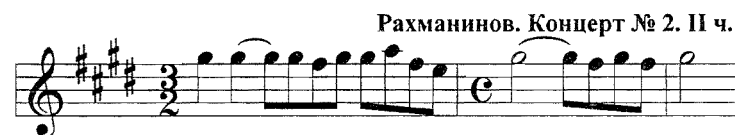
2. Нисходящее мелодическое движение — переход от более высоких к более низким звукам. Такое движение производит впечатление спада напряжения, успокоение, ослабление.



3. Волнообразное движение мелодии — это сочетание восходящего и нисходящего видов мелодического движения.

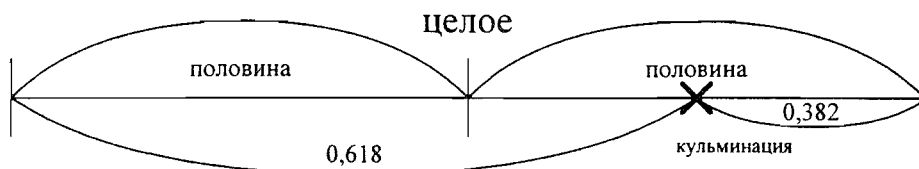


4. Речитативная мелодия — вид мелодии, подражающий речи.



Кульминация — вершина, высшая точка мелодического подъема. В каждой мелодии есть кульминация. Из ряда кульминаций, образуемых несколькими мелодиями, выделяется одна — это **главная** вершина произведения или его части. Главная кульминация бывает ближе к

концу, после середины произведения (в так называемой точке "золотого сечения", выражаемой числом 0,618...).



Детская песенка

Шопен. Прелюдия № 7

1 ч.

II ч.

V

Ритм — последовательность звуков различной длительности (см. с.11). Ритм организует мелодию, придает ей осмысленность. Нередко ритм приобретает главенствующее значение:

Бетховен. Симфония № 5.

П. Чайковский. Симфония № 4. I ч.

"Тема судьбы"

3

3

3

Гармония — последовательность созвучий, аккорды, которые сопровождают мелодию, дополняют и украшают ее. Гармония имеет два важных свойства:

1. функциональность — противопоставление устойчивых и неустойчивых созвучий, логика движений аккордов в ладу;
2. колорит, красочность — яркость звучания аккордов.

Чайковский. "Октябрь"

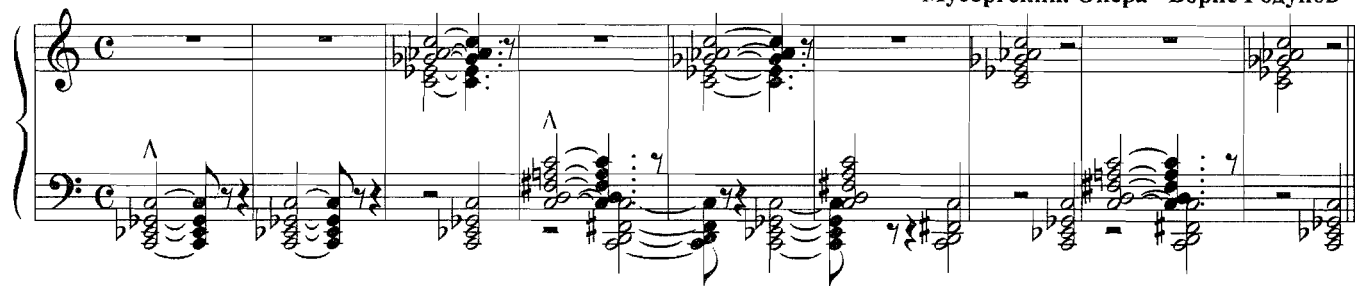
3

3

3

М. Глинка. Опера "Руслан и Людмила"

Вол - шеб - ни - ца На - и - на я!



Интонация

Основным строительным материалом музыкального образа является *музыкальная интонация* — частичка мелодии, мелодический оборот из двух звуков. В отличие от мелодического интервала она обладает смысловой и эмоциональной выразительностью и является наименьшей ячейкой музыкальной формы.

Чайковский. "То было раннею весной"

Таривердиев. "Песня о далекой Родине"



О, жизнь, о, лес! О, солн-ца свет, о, юность! О, на-деж-ды!

Интонирование — одно из главных свойств человеческой речи и музыки. Выразительное исполнение каждой интонации — важная задача музыканта.

Интонации складываются в *мотивы** — однотакты с одним акцентом. Это более развитые, чем интонация, но не законченные звенья мелодии. Мотивы объединяются во *фразы* — двутакты с законченной музыкальной мыслью. Обычно фраза состоит из двух мотивов, а две фразы составляют *предложение*.



Бетховен. Соната № 20

Предложение — музыкальная мысль, завершенная каденцией (см. с. 62).

Каденция — последовательность звуков или аккордов, завершающих построение. Существуют следующие виды каденций:

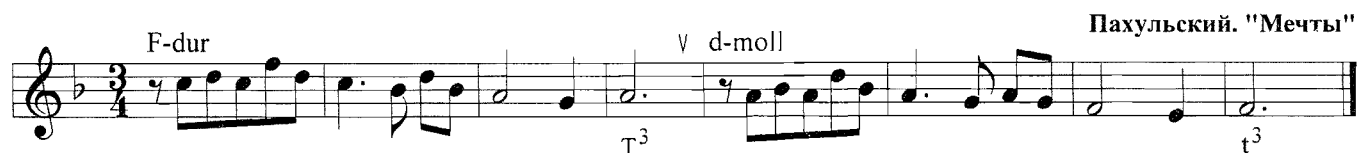
1. *Полная совершенная* — окончание на сильной доле такта, на тонической приме в мелодии, в гармонии — тоническое трезвучие; производит впечатление наибольшей законченности (см. также предыдущий пример, 2-е предложение).



Ф. Шуберт. Музыкальный момент

2. *Полная несовершенная* — окончание на тоническом аккорде. Но он может звучать на слабой доле, а в верхнем голосе возможен любой его тон. Такая каденция производит впечатление неполного завершения.

* Мотивы, как и стихотворные стопы, называют *ямб* и *хорей*. Ямб — мотив со слабым затактовым началом: ♩. Хорей — мотив, начинающийся с сильной доли такта: ♩.



3. *Половинная каденция* — окончание на неустойчивых ступенях, в гармонии — не тонический аккорд (чаще доминантовый), выражает незавершенность мысли, применяется внутри построения.



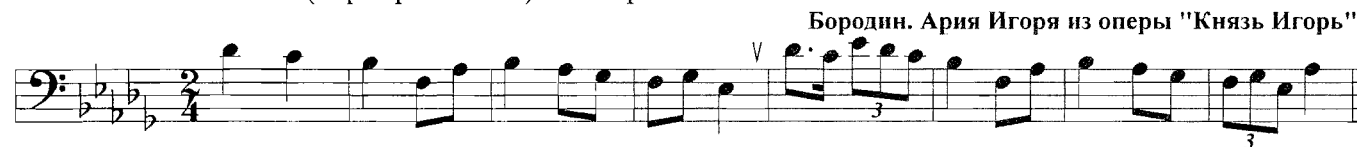
ПРИЕМЫ МЕЛОДИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

В музыкальном произведении различают **изложение** темы и ее **развитие**. Для развития мелодии существуют определенные методы, приемы.

1. Простое (или точное) повторение.



2. Измененное (варьированное) повторение.



3. Секвенция — повторение мелодии на другой высоте.



4. Ритмическое растяжение или сжатие — повторение темы в ритмическом увеличении или уменьшении каждого звука в одно и то же число раз.



5. Растяжение или сжатие мелодических интервалов темы, т. е. замена их на более широкие или узкие.



Гайдн. "Прощальная симфония", I ч.



В. Соловьев-Седой. "Вечер на рейде"



6. Обращение — движение мелодического интервала в противоположном направлении.

Рубинштейн. "Клубится волною..."



7. Разработочное развитие — дробление темы на элементы, вычленение из нее отдельных мотивов, интонаций (см. также развитие темы мазурки в опере Глинки "Иван Сусанин").

Бетховен. Соната для фортепьяно № 1. I ч.



8. Полифоническое развитие* — поочередное проведение темы (мотива, оборота) в разных голосах (см.: Бах, "Инвенции", "Маленькие прелюдии и фуги").

2. Период

Период — наименьшая законченная музыкальная форма. В периоде дается изложение *одной* музыкальной мысли. Обычно период состоит из двух, иногда из трех предложений. *Предложение* — часть периода, завершенная каденцией.

Сложный период — это период из 4 предложений, одинаковых по началу, но с разными каденциями. В европейской бытовой и профессиональной музыке большое значение имеет *квадратность* — такое построение, при котором число тактов равно степени числа 2 (4, 8, 16, 32). Протяженность периода — не менее 8 тактов, часто его так и называют "восьмитакт".

Период может быть частью более крупной формы, а также и самостоятельным произведением.

ВИДЫ ПЕРИОДОВ

1. *Квадратный повторного строения* — это период из двух предложений с четным числом тактов, сходных по началу, но с разными каденциями (окончаниями).

Схема: **a a1**

Бетховен. Симфония № 9. Финал



1-е предложение - 4 такта (a)

2-е предложение - 4 такта (a1)

Бетховен. "К Элизе"



* Полифония — см. стр. 84.

2. *Квадратный период неповторного строения* (или *единого строения*) — период из разных предложений с четным числом тактов. Схема: а b, а b с.

1-е предложение - 4 такта (a) 2-е предложение - 4 такта (b) Шостакович. Романс

1-е предложение - 4 такта (a) 2-е предложение - 4 такта (b) Григ. "Норвежский танец"

3-е предложение - 4 такта (c)

3. В музыке русских композиторов, развивавшейся на почве народно-песенного творчества, наряду с квадратными периодами встречаются *неквадратные* — построения из нечетного количества тактов.

1-е предложение - 7 тактов (3+4) 2-е предложение - 7 тактов (3+4) Глинка. Песня Вани из оперы "Иван Сусанин"

1-е предложение - 6 тактов (3+3) 2-е предложение - 6 тактов Глинка. "Вальс-фантазия"

Если период начинается и заканчивается в одной тональности, он называется *однотональным* (см. также предыдущие примеры: Бетховен, Симфония № 9, финал; "К Элизе"; Шостакович, романс из к/ф "Овод"; Григ, "Норвежский танец").

Шуберт. Вальс

Период, который заканчивается в новой тональности, называется *модулирующим*.

C-dur G-dur Гайдн. Симфония № 94, II ч.

d-moll F-dur Шуберт. Серенада

Период может быть расширен двумя способами:

а) внутреннее расширение — **мелодическим** путем, за счет повторения какого-либо мотива (точного, варьированного, с использованием секвенции, имитаций), **гармоническим** путем (прерванный оборот, расширение каденций, повторение последней фразы с другой гармонией и т. п.);

б) внешнее расширение, *кода* (лат. — хвост) — дополнительный мелодический или гармонический оборот, звучащий после заключительной каденции.

ПЕРИОД КАК САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Произведение может иметь форму периода. В такой форме бывают вокальные или инструментальные миниатюры: песни, танцы, прелюдии. Примеры: Шопен, прелюдии № 4 и 7; Григ, Ариетта; Даргомыжский, "Я Вас любил"; Глинка, "Признание"; Рахманинов, "Здесь тишина"; Чайковский, "Мой Лизочек", "Птичка". В вокальной музыке куплет часто представляет собой период.

3. Куплетная форма

Куплетная форма — это такая форма, в которой один напев многократно повторяется, каждый раз с новыми словами. Наиболее древние напевы имеют короткую мелодию из 2-3 попевок, которые по своей длине равны одной строчке текста и называются *однострочными*. Однострочный напев на более мелкие фразы не разделяется.

Рус. нар. песня "Просо"



А мы про-со се - я - ли, се - я - ли.
Ой, дид ла - до, се - я - ли, се - я - ли.

Рус. нар. песня "Коляда"



Ко - ля - да Ма - ле - да, по - што при - шла?

В песнях более поздних времен куплет увеличивается и состоит из нескольких строчек текста. Часто куплет делится на две части: запев и припев. Слова припева неизменно повторяются. Запев обычно поет солист, припев — хор.

Запев
Фраза



Во по-ле бе - ре-за сто - я - ла. Во по-ле куд - ря-ва-я сто - я - ла.

Припев
Фраза



Лю - ли, лю - ли, сто - я - ла.

В куплетной форме звучит большинство песен, многие романсы и даже оперные арии (см.: Глинка, романс Антонины и песня Вани из оперы "Иван Сусанин"; Чайковский, куплеты Трике из оперы "Евгений Онегин").

4. Простая двухчастная форма

Простая двухчастная форма — это такая форма, которая состоит из двух частей: первая часть — период, а вторая — не сложнее периода. Форма близка к куплетной (запев, припев) и наряду с периодом, куплетной и простой трехчастной является песенной формой, так как используется в песнях. Возникла в народно-песенном творчестве, затем перешла в инструментальную музыку. Характерна для бытовой и вокальной музыки, для небольших миниатюр песенного склада.

Белорус. нар. песня "Бульба"

І период (запев) 1-е предложение 2-е предложение

II период (припев) 2-е предложение 2-е предложение

РАЗНОВИДНОСТИ ПРОСТОЙ ДВУХЧАСТНОЙ ФОРМЫ

а) *Безрепризная* простая двухчастная форма состоит из двух **разных** периодов.

Бетховен. "Сурок"

І период 1-е предложение (а) 2-е предложение (а1)

По раз-ным стра-нам я бро-дил и мой су-рок со мно-ю. И сыт всег-да вез-де я был и мой су-рок со мно-ю. И

II период 3-е предложение (в) 4-е предложение (в1)

мой всег-да и мой вез-де и мой су-рок со мно-ю, и мой всег-да и мой вез-де и мой су-рок со мно-ю.

Брамс. "Колыбельная"

І период 1-е предложение (а) 2-е предложение (а1)

Спи, ди - тя, слад-ким сном. Все ус - ну-ло кру-гом. Ти-ши - на и по - кой. Креп-ко глаз-ки за-крой. Ночь при-

II период 3-е предложение (в) 4-е предложение (в1)

шла, спать по - ра. Спи, ус - ни до ут - ра. Ночь при-шла, спать по - ра. Спи, ус - ни до ут-ра.

б) *Репризная* двухчастная — такая форма, в которой во втором периоде повторяется одно из предложений первого периода.

Таблица № 24

I период		II период	
1-е предложение	2-е предложение	3-е предложение	4-е предложение
а	а1	в	а
а	а1	в	а1
а	в	с	в
а	в	с	в1
4 ТАКТА	4 ТАКТА	4 ТАКТА	4 ТАКТА

Словацкая нар. песня "Ночь сизокрылая"

1-е предложение (а) 2-е предложение (а)

Ночь си-зо - кры-ла-я за ок - ном. Спи, мо-я ми-ла-я, слад-ким сном.

3-е предложение (b) 4-е предложение (а)

Ти - хий сад сном объ - ят. Тра-вы, цве - ты и де - ре - вья спят.

Бетховен. 9-я симфония. Финал

1-е предложение (а) 2-е предложение (а1)

3-е предложение (в) 4-е предложение (а1)

Швейцарская нар. песня "Кукушка"

1-е предложение (а) 2-е предложение (в)

Ку - ку - шкой о-ди - но-ко бес-печ-но я жи-ву и слыш-но из-да - ле - ка мо - е "ку-ку, ку - ку." "Ку-

3-е предложение (с) 4-е предложение (в)

ку, ку - ку," бес - печ-но я жи - ву. И слыш-но из-да - ле - ка мо - е "ку-ку, ку - ку."

5. Трехчастная форма

Трехчастная форма — это такая форма, которая состоит из трех частей. Обычно крайние части (первая и третья) — одинаковые или похожие, а средняя (вторая) отличается от них, а иногда контрастирует им. Третья часть называется репризой (повторение).

Схема: А В А или: а в а.

РАЗНОВИДНОСТИ ТРЕХЧАСТНОЙ ФОРМЫ

а) *Простая трехчастная форма* — это такая форма, каждая часть которой не сложнее периода.

Таблица № 25

I часть (а)	II часть (в), середина	III часть (а)
Период	Период или построение развивающего характера	Период, чаще повторение I части (реприза)

Первоначально — это песенная форма, затем она перешла в инструментальную музыку. Если третья часть точно повторяет первую, то ее не выписывают. В конце второй части пишут "Da saro al fine" (D. с.), что обозначает повторение с начала до слова "конец", а над концом первой части пишут "Fine".

Чайковский. "Колыбельная песня в бурю"



Примеры: Чайковский "Детский альбом": № 2, 3, 5, 7, 9, 10, 14, 19, 21, 22, "Весна", "Мой садик", "Времена года": № 3, 4, 7, 10, хор "Девушки-красавицы", ариозо Ленского и ария Греммина из оперы "Евгений Онегин"; Бородин, ария Кончака, хор "Улетай на крыльях ветра" из оперы "Князь Игорь"; Римский-Корсаков, ария Снегурочки в прологе оперы "Снегурочка"; Скрябин, прелюдии оп. 11 № 16, 19; Бах, "Вольтерра"; Гречанинов, "Мазурка"; Григ, "Детская песенка", "Лирические пьесы": вальсы № 2, 15, "Колыбельная", "Птичка", "Весной"; Шопен, ноктюрн № 4.

б) *Сложная трехчастная форма* — это форма из трех частей, хотя бы одна из которых сложней периода.

Таблица № 26

I часть А	II часть В (эпизод или трио)	III часть А
Простая двух- или трехчастная форма	Период, простая двух- или трехчастная форма	Реприза — повторение первой части

Середина сложной трехчастной формы (В) называется *трио*, если она излагается в какой-либо завершенной форме. Если же она состоит из ряда неустойчивых построений, она называется *эпизод*. Трехчастная репризная форма очень популярна и используется в романсах, оперных ариях, ансамблях, инструментальных миниатюрах и как часть в более крупной форме, например, менуэты и скерцо в классических симфониях.

Примеры: Григ, Ноктюрн, "Песня сторожа", "Шествие гномов", Менуэт. оп. 57 № 1; Шопен, полонез A-dur, вальс № 7 cis-moll, ноктюрны № 3, 10, 11, 13, 15; Глинка, "Я помню чудное мгновенье"; Чайковский, Вальс из "Детского альбома", "Времена года": № 1, 2, 5, 6, 8, 11, 12, полонез и экосез из оперы "Евгений Онегин", Andante cantabile из Первого струнного квартета; Шуберт, "Куда", "Мельник и ручей".

в) *Трехчастная безрепризная (контрастная)* — форма, состоящая из трех разных частей. Она может быть простой и сложной. Схема: А В С или: а в с.

Схема строения "Неаполитанской песенки" П. Чайковского из "Детского альбома".

Таблица № 27

I часть (а)		II часть (в)		III часть (с)	
а	а1	в	в1	с	с1
8 т. + 2	8 т.	8 т.	8 т.	8 т.	8 т. + 2

Примеры: Бизе, увертюра к опере "Кармен"; Шуберт, "Весенний сон"; Чайковский, интродукция к опере "Пиковая дама".

г) *Трехпятичастная форма* — это трехчастная форма с повтором второй и третьей частей. Схема: А В А В А

Примеры: Глинка, марш Черномора из оперы "Руслан и Людмила", "Сомнение"; Григ, "Лирические пьесы": № 4 "Народный танец", № 7 "Листок из альбома", "Бабочка".

6. Вариации

Вариации, или *вариационный цикл** — это форма, состоящая из *темы* и нескольких ее повторений с изменениями (*вариациями*). Схема: A A1 A2 A3.....An

Принцип варьирования возник в народно-песенном творчестве, когда певец при повторении основной мелодии каждый раз видоизменял ее.

Былина "Соловей Будимирович"

Рус. нар. песня "А мы масленицу дождем"

Рус. нар. величальная песня "Как за речкою"

Для народных мастеров-инструменталистов (балалаечников, гармонистов, жалейщиков, гудошников и других) интерес и стремление к варьированию мелодии характерен так же, как и для певцов.

Тема вариаций — это законченная музыкальная мысль, отличающаяся яркостью и узнаваемостью. Благодаря различным изменениям (мелодическим, ритмическим, фактурным*, ладовым, гармоническим и т. д.) она появляется все время в новом виде, все более отдалается от первоначального образа, но остается узнаваемой во всех вариациях. Каждая вариация вносит новый характер, новый взгляд на тему. Чем дальше от темы, тем меньше с ней явных связей. Иногда композитор в конце вариационного цикла вновь повторяет тему, звучащую как напоминание. Различают *строгие* и *свободные* вариации.

1. Строгие вариации

Строгие вариации — это вариации, в которых тема сохраняет свою форму (строение, протяженность), метр, тональность, темп. К строгим вариациям относятся:

а) Вариации на неизменный бас (*бассо остинато*) — это форма, в которой тема неизменно проходит в басу, а варьирование идет в верхних голосах. Такую форму использовали композиторы — полифонисты XVI — XVII веков в старинных танцах (пассакалия, чакона) и других жанрах. Примеры: Гендель, Пассакалия из оркестровой сюиты соль минор; Бах, *Crucifixus* из мессы h-moll, чакона из кантаты № 150.

б) *Строгие классические*, или *орнаментальные* ("орнамент" — украшение) *вариации* — это форма, в которой тема в вариациях украшается мелодическими фигурациями. Варьирование основывается на постепенном усложнении фактуры** и на непрерывном ускорении движения за счет введения все более мелких длительностей. **Форма темы** классических вариаций обыч-

* Цикл — крупное произведение, состоящее из нескольких самостоятельных частей, объединенных единым замыслом.

** Фактура — способ изложения музыкального материала (полифонический, гармонический, аккордовый, арпеджио и т. д.)

но простая двухчастная репризная (см. с. 74). Тональность всего цикла сохраняется, но одна из вариаций может быть проведена в одноименном ладу: в мажорном цикле одна вариация минорная и наоборот. Такие вариации встречаются в творчестве композиторов-классиков XVIII века: Гайдна, Моцарта, Бетховена и других.

Тема Моцарт. Соната № 11. Iч.

Вариация 1

Вариация 2 *tr*

Вариация 3 (минорная)

Вариация 5

Вариация 6

в) *Вариации на неизменную мелодию (сопрано остинато)*. Этот тип вариаций получил название "глинкинские вариации", так как их в классическую музыку ввел Глинка. Принцип сложился в народной куплетной песне, в которой мелодия в последующих куплетах проходит неизменной (или почти неизменной), а аккомпанемент или другие голоса хора свободно и разнообразно варьируются. Поэтому форму также называют *куплетно-вариационная*.

Примеры: Глинка, хор "Лель таинственный", "Персидский хор", рассказ Головы из оперы "Руслан и Людмила", хор гребцов из оперы "Иван Сусанин"; Мусоргский, песня Марфы из оперы "Хованщина", песня Варлаама из оперы "Борис Годунов"; Римский-Корсаков, колыбельная Волховы, песня Садко с хором из оперы "Садко", третья песня Леля из оперы "Снегурочка".

2. Свободные вариации

С XIX века в творчестве романтиков появляется новый тип вариаций, более свободный по сравнению с классическим. В вариациях могут меняться форма, размер, тональности, характер, жанр и т. д. Вариации становятся самостоятельными пьесами, цикл приближается к сюите*.

Пример: Р. Шуман, "Симфонические этюды".

* Сюита — циклическое произведение, состоящее из нескольких самостоятельных частей, каждую из которых можно исполнять отдельно (см. с. 82).

3. Двойные вариации

Двойные вариации — это вариации на две темы. Обычно темы контрастны и варьируются поочередно. В процессе варьирования они становятся похожими, сближаются и перенимают гармонические, фактурные, мелодические, жанровые и прочие особенности друг друга. Такая форма встречается в медленных частях симфоний и в самостоятельных произведениях.

Схема: A B A1 B1 A2 B2...

Гайдн. Симфония № 103. II ч.

I тема (A) - песня



II тема (B) - марш



Бетховен. Симфония № 5. II ч.

I тема (A) - песня



II тема (B) - марш



Глинка. "Камаринская"

I тема (A) свадебная "Из-за гор, гор крутых"



II тема (B) плясовая "Камаринская"



7. Рондо

Рондо — это такая форма, в которой несколько раз (не менее трех) повторяется одна тема — *рефрен*, а между ее повторениями звучат другие различные темы — *эпизоды*. Схема: A B A C A ..., где A — рефрен, B и C — эпизоды. Слово "рондо" в переводе с французского означает "круг". Форма рондо возникла в народной музыке, а именно в старинных французских хороводных песнях, где солисты пели разные куплеты, а хор исполнял неизменный припев. Куплетов могло быть много.

Форма рондо в классической музыке используется очень широко как в вокальных, так и в инструментальных произведениях, как самостоятельное произведение и как часть более крупной формы. Примеры рондо: Бородин, "Спящая княжна"; Глинка, романс "Ночной зефир", "Попутная песня", рондо Фарлафа из оперы "Руслан и Людмила", рондо Антонида из

оперы "Иван Сусанин"; Глюк, ария Орфея из оперы "Орфей"; Моцарт, ария Фигаро из оперы "Свадьба Фигаро".

Принцип рондо, то есть периодическое возвращение одной темы-рефрена, применяется в крупных оперных сценах и симфонических произведениях для скрепления формы: Римский-Корсаков, 4-я и 6-я картины оперы "Садко", проводы масленицы в опере "Снегурочка", финал сюиты "Шехеразада"; Глинка, "Вальс-фантазия", вальс и краковяк из оперы "Иван Сусанин".

8. Сонатная форма

Сонатная форма — это форма, в которой пишется одна из частей сонаты, концерта, симфонии, квартета. Чаще — это первая часть, которая звучит в темпе *allegro* (быстро), поэтому форму иногда называют — *форма сонатного аллегро*.

Сонатная форма состоит из трех разделов: *экспозиции, разработки и репризы*. Каждый из этих разделов использует один и тот же тематический материал. В конце возможна *кода**. Перед сонатным аллегро иногда бывает медленное *вступление* (Бетховен, увертюра "Эгмонт"; Гайдн, Симфония № 103, I часть; Глинка "Арагонская хота", Чайковский, увертюры "1812 год", "Ромео и Джульетта", Шуберт "Неоконченная симфония", I часть).

Таблица № 28

Вступление	Экспозиция		Разработка	Реприза		Кода
Медленный темп Одна из главных тем или новая	Гп Сп	Пп Зп	Темы экспозиции и вступления разрабатываются	Гп Сп	Пп Зп	Одна из основных тем или новая
Основная тональность Т	Основная тональ-ность	Тональ-ность до-минанты (иногда другая) D	Разные тональности S D→	Обе темы в основной тональности Т Т	Основная тональность (бывает и другая) Т	

Сонатная форма основана на контрастном сопоставлении двух тем-образов, которые принято называть "главная партия" — Гп и "побочная партия" — Пп.

Экспозиция — первый раздел сонатной формы — это показ тем, знакомство с ними. Между Гп и Пп может быть связка — "связующая партия", Сп, задача которой — переход из основной тональности в тональность Пп. После Пп следует заключительный раздел — "заключительная партия" — Зп, суть которой — в завершении экспозиции. В сочинениях композиторов XVII — первой половины XVIII века контраст между Гп и Пп был очень незначительным или даже вовсе отсутствовал (сонаты К. Ф. Э. Баха, Д. Скарлатти, Гайдна). К концу XVIII века контраст тем возрастает (Глюк, Моцарт, Бетховен), а в произведениях романтиков предельно обостряется и драматизируется (Шуберт, Чайковский, Григ, Рахманинов).

В *разработке* происходит развитие основных образов экспозиции. Темы сопоставляются, сталкиваются, дробятся на отдельные мотивы. Часто развитие основано на вычленении какого-либо элемента из темы, который проводится в разных регистрах, у разных инструментов и в разных тональностях. Мотивы могут менять характер: лирические становятся грозными,

* Кода (лат. coda — хвост) — музыкальное дополнение, звучащее после заключительной каденции.

песенные — маршевыми, весёлые — жалобными и т. д. Разработка — самый яркий и динамичный раздел сонатной формы.

Реприза — возвращение основных образов в их первоначальном виде, причем они даже сближаются, так как проходят в одной тональности — главной. Это вывод и итог всего развития и новое качество тем. У романтиков (Чайковский, Рахманинов) часто используется "динамическая" реприза, то есть реприза, в которой темы звучат более насыщенно, чем в экспозиции. Реприза в этом случае является кульминацией формы (например: Рахманинов, Концерт № 2 для фортепиано с оркестром).

Иногда сонатная форма завершается *кодой* — дополнительным разделом, необходимым для закрепления сказанного. Особенно часто кода встречается в тех случаях, когда разработка была слишком интенсивной и драматичной, и реприза не дала успокоения движению (Чайковский, симфония № 1; Бетховен, симфония № 5, финал). Обычно в коде используется предыдущий музыкальный материал. Но бывает появление нового, что связано с развитием сюжета (Бетховен, увертюра "Эгмонт").

Не следует путать понятия "соната" и "сонатная форма". *Соната* — это одночастное или циклическое произведение для одного, двух или трех инструментов. *Сонатная форма* — форма одной из частей сонатно-симфонического цикла (см. с. 83). *Сонатная форма* — ведущая в творчестве венских классиков XVIII века, стала любимой у зарубежных и русских композиторов последующих времен. Она используется не только в частях сонатно-симфонического цикла, но и в одночастных самостоятельных произведениях — увертюрах, симфонических поэмах (Бетховен, увертюра "Эгмонт"; Чайковский, увертюры "1812год", "Ромео и Джульетта"). Иногда сонатная форма встречается в операх (Глинка, ария Руслана "О, поле, поле" из оперы "Руслан и Людмила"; Римский-Корсаков, пляска скоморохов из оперы "Снегурочка").

9. Циклические формы

Циклическая форма — это музыкальная форма, состоящая из нескольких контрастных самостоятельных (то есть идущих с перерывом) частей, объединенных общим замыслом. Контраст может быть темповой, мелодический, фактурный, жанровый, ритмический и т. д.

1. Сюита

Сюита — это циклическое произведение из нескольких самостоятельных пьес, каждую из которых можно исполнять отдельно. Особенность сюиты — чередование контрастирующих частей. Музыка сюиты имеет жанрово-бытовую основу или программный замысел.

Старинная сюита

Старинная сюита — это цикл из нескольких танцев, объединенных общей тональностью. Эта форма получила распространение в музыке композиторов XVII — XVIII веков: Баха, Генделя, Куперена, Люлли, Рамо, Перселла, Корелли, Букстехуде и других (см.: И. С. Бах, "Французские сюиты", "Английские сюиты", "Партиты").

СХЕМА СЮИТЫ

Таблица № 29

Аллеманда		Куранта			Сарабанда			Жига				
4	умеренно	3	3	соро	3	3	медленно	6	12	9	3	быстро
4	умеренно скоро	4	2		4	2		8	8	8	8	

Кроме этих танцев, в сюиту вводились и другие: павана, бурре, менуэт, гавот, гальярда, паспье, ригодон, сицилиана, полонез и т. д., а также пьесы не танцевального характера: ария, рондо, каприччио, скерцо. В начале сюиты могло быть вступление: прелюдия, увертюра, фантазия и т. д.

Со второй половины XVIII века появились *дивертисмент*, *серенада*, *ноктюрн* — сюиты из 8—9 пьес жанрового характера (музыка для быта). В них входили марши, "романсы", экосезы, контрадансы, менуэты и т. д.

Свободная сюита

В 19—20 веках появился новый тип сюиты, включающий не танцевальные пьесы. Часто в их основе лежал программный замысел. Это фортепианные циклы (Шуман "Альбом для юношества", "Карнавал", "Детские сцены", Мусоргский "Картинки с выставки", Бородин "Маленькая сюита", Чайковский "Детский альбом" и "Времена года", Прокофьев "Детская музыка", Сен-Санс "Карнавал животных", Дебюсси "Детский уголок") и оркестровые сюиты (Бизе "Детские игры", Римский-Корсаков "Шехеразада", Лядов "Восемь русских народных песен", Чайковский "Серенада"). Большое распространение получили сюиты из музыки к драматическим спектаклям (Григ "Пер Гюнт"), операм и балетам (сюиты из балетов Чайковского "Лебединое озеро", "Спящая красавица", "Щелкунчик").

2. Сонатно-симфонический цикл

Сонатно-симфонический цикл — это крупное произведение, состоящее из 3 — 4 частей, хотя бы одна из которых, чаще первая, написана в сонатной форме. Все части контрастны, самостоятельны, но, по сравнению с *сюитой*, более тесно связаны общим замыслом. Каждая часть такого цикла раскрывает одну из сторон становления и развития **единого** образа. Эта форма возникла и достигла своего расцвета в творчестве композиторов-классиков XVIII века (Гайдн, Моцарт, Бетховен), продолжает развиваться и изменяться.

Таблица № 30

Характеристика частей	Части цикла			
	I часть	II часть	III часть	IV часть — финал
Темп	Быстрый: allegro, allegro moderato, vivace, presto	Медленный и умеренный: adagio, largo, andante, moderato	От умеренного до быстрого: moderato, allegro, allegretto	Очень быстрый: allegro molto, vivo, vivace, presto
Характер музыки	Активный, действенный, жизнерадостный или драматический	Лирический, созерцательный, песенный	Жанровый, танцевальный: менуэт (Гайдн, Моцарт, Шуберт), скерцо (Бетховен, Чайковский, Шостакович), вальс (Чайковский)	Активный, решительный, жизнерадостный, триумфальный или драматичный
Форма	Сонатное аллегро	Сложная трехчастная, вариации, двойные вариации	Сложная трехчастная с трио в середине	Сонатная, рондосоната (Гайдн, Моцарт, Шуберт, Бетховен, Прокофьев), вариации (Чайковский)
Тональности	Главная тональность	Тональности, близкие главной	Главная тональность или близкие главной	Главная тональность или одноименная для минора (Бетховен, Симфония № 5)

Если в цикле три части, то отсутствует одна из средних. Иногда встречаются циклы с другим количеством частей: 2 части (Шуберт, Неоконченная симфония), 5 частей (Гайдн, Прощальная симфония; Берлиоз, Фантастическая симфония; Чайковский, Симфония № 3; Шостакович, Симфония № 13), 6 частей — (Скрябин, Симфония № 1; Малер, Симфония № 3), 11 частей (Шостакович, Симфония № 14).

Случается, что композитор меняет порядок частей внутри цикла: Моцарт, Соната № 11: I ч. — анданте, вариации; Бетховен, Соната № 14 "Лунная": I ч. — адажио.

Иногда в начале цикла звучит медленное *вступление* (Гайдн, Лондонские симфонии; Шуберт, Неоконченная симфония.)

Сонатно-симфонический цикл используется в следующих жанрах инструментальной музыки:

- а) в *сонате* — циклическом произведении для одного, двух или трех инструментов;
- б) в *симфонии* — циклическом произведении для симфонического оркестра;
- в) в *концерте* — циклическом произведении для солиста с оркестром;
- г) в *трио, квартете, квинтете, секстете* и т. д. — циклических произведениях для инструментального ансамбля.

3. Другие циклы

ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА

Прелюдия и fuga — цикл из двух контрастных частей. *Прелюдия* (или *токатта, фантазия*) — I часть цикла, вступление к фуге. Это свободно построенная пьеса, в которой чередуются эпизоды разного характера и разной фактуры.

Фуга — II часть, строгое полифоническое произведение, основанное на имитации голосов (см. с. 86).

Обе части обычно пишутся в одной тональности. Примеры: Бах, "Хорошо темперированный клавир"; Шостакович, "Прелюдии и фуги".

10. Полифонические формы

Способ изложения музыкального материала (фактура, музыкальная ткань, склад письма) может быть *гомофонно-гармонический* или *полифонический*.

Гомофония (греч. гомо — равный, фон — звук), или *гомофонно-гармоническое письмо* — это такой склад многоголосной музыки, в котором один голос — ведущий, а другие его сопровождают, играют роль гармонической поддержки, аккомпанемента. Например: Чайковский, Марш, Полька, Вальс, "Итальянская песенка" из "Детского альбома".

Полифония (греч. поли — много, фон — звук) — вид многоголосной музыки, который основан на одновременном звучании двух и более самостоятельных мелодий. Понятие "полифония" совпадает с понятием "*контрапункт*". Особенность полифонического склада — текучесть и непрерывность музыкального движения, которые достигаются за счет несовпадений каденций в голосах.

Различают три основных вида полифонии: *контрастная, имитационная* и *подголосочная*.

Контрастная (неимитационная) полифония — это одновременное сочетание разных мелодий. Например, у Баха встречается сочетание мелодий даже **разных жанров** (Бах, "Страсти по Матфею", Хор № 1, Кантата № 131, соло с хором)*.

Имитационная полифония основана на подражании основной теме. *Имитация* — прием повторения мелодии (или ее части), прозвучавшей в одном голосе, другими голосами.



* В доме Бахов часто устраивались семейные вечеринки, на которых пели шуточные *кводлибеты* (досл. "все что угодно") — жанр полифонической музыки, где одновременно звучали разные песни.

Канон (греч. — правило, образец) — непрерывная строгая имитация не только темы, но и ее продолжения. Иными словами, несколько голосов исполняют одну и ту же тему, но не одновременно, а последовательно друг за другом, как бы запаздывая.

Французская нар. песня



Канон может быть формой самостоятельного произведения (народные песни — немецкая "Братец Яков", белорусская "Перепелочка", русская "В сыром бору тропина", каноны Моцарта, Гайдна, Бетховена, Брамса, Шуберта и других). Часто каноны встречаются внутри крупной формы — фуги, сонаты, симфонии, оперного ансамбля и т. п. (Глинка, трио "Не томи, родимый" из оперы "Иван Сусанин", эпизод похищения Людмилы из оперы "Руслан и Людмила"; Чайковский, дуэт "Враги" из 5-й картины оперы "Евгений Онегин"). Каноны в операх используются для подчеркивания единства настроения героев.

Подголосочный вид полифонии основан на сочетании одного напева и *подголосков*, его вариантов. Подголосочная полифония характерна для русской народной хоровой песни. В этой манере обрабатывали народные мелодии и сочиняли произведения многие русские композиторы: Мусоргский, Кастальский, Калинин, Чесноков и другие (см.: Мусоргский, вступление к опере "Борис Годунов"; Бородин, хор поселян из оперы "Князь Игорь"). Насыщение музыкальной ткани "поющими" подголосками часто встречается в музыке Чайковского, Скрябина, Рахманинова.

Полифония возникла в средние века, в течение столетий интенсивно развивалась, особенно в жанрах хоровой музыки. *Строгий стиль* — это полифония VI — XVI веков. Она отличается спокойным, плавным движением голосов, благозвучием гармоний, в которых преобладают консонансы. Композиторы: Жоскен Дебре, Дюфай, Лассо, Палестрина. К *свободному стилю* относится полифония XVII — XX веков. Этот стиль характеризуется более свободным использованием выразительных средств. Высших форм полифония достигла в творчестве Баха и Генделя. С эпохи венских классиков (XVIII век) активно развивается гомофонно-гармонический склад. Но полифония продолжает занимать важное место в творчестве Гайдна, Моцарта, Бетховена и последующих композиторов (Шуберт, Шуман, Лист, Брамс, Берлиоз, Вагнер, Дворжак, Хиндемит, Онеггер, Бриттен).

В России многоголосное пение долгое время существовало лишь в народно-песенном творчестве. Профессиональная церковная музыка представляла собой одноголосное унисонное пение мужских голосов ("знаменный распев") а capella (а капелла) — без инструментального сопровождения. В XVI веке в церковном пении появляется многоголосие: *строчное пение* (плавное трехголосное) и *демественное пение* (торжественное четырехголосное, исполнялось на праздничных богослужениях). Звучание старинной русской многоголосной музыки своеобразно и отличается от полифонии Западной Европы. Распевы, их форма, развитие, движение голосов, приемы подголосочной полифонии предполагают иную логику, особое соотношение гармоний. С середины XVII века в Россию приходят трехголосные бытовые песни аккордово-гармонического склада ("кантички"). Зародившееся на Западе *партесное пение* (от *partes* — партии, — вид многоголосной музыки аккордового склада) быстро распространяется и в России. Развиваются жанры многоголосной бытовой лирики: *духовные песни* ("псалмы") и светские ("канти"). Возникает жанр *духовного хорового концерта* — торжественного многоголосного произведения для хора без сопровождения инструментов с эффектными приемами хорового письма. Количество голосов доходило до 48. Композиторы: Титов, Калашников, Бавыкин. Появляется пятилинейная нотация* и возможность записи многоголосных сочинений. В XVIII веке возникает классический тип русского духовного хорового концерта: он пред-

* До XVII века в России для записи духовных песнопений применяли *знаменную*, или *крюковую* нотацию (от слов знак и крюк). Мелодии записывались знаками-рисунками, напоминавшими крюки. Каждый знак мог обозначать один, два или несколько звуков, а иногда и целый напев.

ставляет собой циклическое произведение из 3 или 4 контрастных частей с полифоническим виртуозным финалом (фугетта, фуга). В сочинении используются приемы европейской полифонической техники (каноны, имитации, фугато). Но остается главная особенность русской духовной музыки — пение а capella — без инструментального сопровождения. Композиторы: Бортнянский, Березовский, Дегтярев, Ведель. К полифонии обращались все композиторы последующих времен: Глинка, Алябьев, Чайковский, Танеев, Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков, Скрябин, Рахманинов, Прокофьев, Шостакович, Шнитке.

Фуга

Фуга — (лат. fuga — бег, непрерывное движение) — полифоническое произведение, основанное на последовательном проведении и развитии основной мелодии (темы) в разных голосах. *Тема* — небольшая лаконичная мелодия, в которой есть яркая, выразительная интонация.

Примеры тем:

№ 1

№ 2

Бах. "Хорошо темперированный клавир", фуги

№ 8

№ 16

Глинка. Интродукция оперы "Иван Сусанин"

Кто на Русь хо - дил

Танеев. Кантата "Иоанн Дамаскин"

И - ду в не - ве - до-мый мне путь, и - ду без стра - ха и на -

деж-ды. Мой взор у - гас, о - сты - ла грудь, не внем - лет слух, со-мкну-ты веж-ды

Фуга может содержать от двух до пяти голосов.

По своему строению фуга явилась предшественницей сонатной формы. Она состоит из трех разделов: экспозиции, средней части и репризы. Иногда после репризы бывает кода.

СХЕМА ОДНОГО ИЗ ВАРИАНТОВ ТРЕХГОЛОСНОЙ ФУГИ

Таблица № 31

	Экспозиция			Разработка (средняя часть)			Реприза	Кода
Голоса	Т	П	Т	Т	П	Т	Т	Интонация темы
							Бывают стретты	
Тональ ность	Глав- ная I	Доми- нантовая V	Глав- ная I	Другие тональности: парал- лельная, субдоминантовая и др. II, III, IV, VI			Главная I	Главная или одноименная для минора I

В табл. № 31 буквой "Т" обозначена тема, а буквой "П" — противосложение.

1. *Экспозиция* — (лат. — показ) — проведение темы последовательно во всех голосах. Порядок вступления голосов с темой может быть любой. Тема излагается поочередно то в основной тональности, то в тональности доминанты. Проведение темы в тональности доминанты называется *ответом*. Мелодия, звучащая вместе с темой, называется *противосложением* (контрапунктом). *Интермедия* — связующий раздел между проведениями темы. Он тонально неустойчив, часто состоит из секвенций*.

2. *Разработка* — средний неустойчивый раздел фуги. Он состоит из нескольких интермедий и проведениях темы в других тональностях.

3. *Реприза* — заключительный раздел фуги, подытоживающий развитие. Обычно он короче экспозиции. Тема проводится в основной тональности, в одном голосе или, сокращенно, во всех голосах. *Стретта* — сжатая имитация, переключка первых мотивов темы или вступление имитирующего голоса раньше окончания темы в предыдущем.

4. *Кода* — короткое заключение. Оно может отсутствовать.

Фуга с двумя темами называется *двойной* (Бах, "Хорошо темперированный клавир", т. 2, фуга gis-moll; Моцарт, хор № 1 из Реквиема, Симфония № 41, финал), с тремя — *тройной* (Бах, "Хорошо темперированный клавир", т. 1, прелюдия A-dur, т. 2, фуга fis-moll, трехголосная инвенция f-moll; Танеев, кантата "По прочтении псалма").

Фугетта — небольшая фуга (итал. *fugetta* — маленькая фуга).

Фугато — это постепенное вступление голосов с темой; раздел, похожий на экспозицию фуги. Обычно это не самостоятельная форма, а часть произведения, где полифонический раздел сменяется другими. Фугато внутри части симфонии: Бетховен, Симфония № 5, III часть; Чайковский, Симфония № 1, финал. Фугато в опере: Глинка, III действие оперы "Иван Сусанин"; Римский-Корсаков, III действие оперы "Снегурочка", картина волшебных превращений Заповедного леса; Мусоргский, хор "Расходилась, разгулялась..." из оперы "Борис Годунов".

Инвенция (лат. — изобретение) — небольшая полифоническая пьеса, чаще 2-голосная, близкая к фуге или фугетте. И. С. Бах написал для своих учеников 2 и 3-голосные инвенции (3-голосные в оригинале назывались "синфонии").

Фуга — высшая форма полифонии, вобравшая в себя все богатства ее выразительных средств.

Предшественник фуги — *ричеркар*. Это инструментальное произведение из нескольких самостоятельных разделов, которые следовали один за другим без перерыва, и в каждом полифонически развивалась своя тема. Ричеркары сочинялись для лютни, органа, клавира, позже для инструментального ансамбля. В XVI веке появилась однотемная фуга (Дж. Габриэли), в XVII — XVIII в. фуга становится одним из ведущих жанров вокальной и инструментальной музыки (Дж. Фрескобальди, Д. Букстехуде, А. Скарлатти). Вершины своего развития фуга достигла в творчестве Баха и Генделя. По глубине и мастерству их фуги являются высшим достижением искусства полифонии.

Полифонические жанры и приемы часто встречаются в произведениях разных стилей и эпох. Д. Шостакович: "Возможности многоголосия практически безграничны. Полифония может передать все: и размах времени, и размах мысли, и размах мечты, творчества".

* Секвенция — повторение одного мотива от разных звуков.

БИБЛИОГРАФИЯ

Элементарная теория музыки

1. *Вахромеев В.А.* Элементарная теория музыки. - М., 1975.
2. *Красинская Л., Уткин В.* Элементарная теория музыки. — М., 1991.
3. *Способин И.В.* Элементарная теория музыки. - М., 1968.
4. *Фридкин Г.А.* Практическое руководство по музыкальной грамоте. - М., 1962.
5. *Энциклопедический словарь юного музыканта.* - М., 1985.

Музыкальные формы

6. *Мазель Л.А.* Строение музыкальных произведений. - М., 1979.
7. *Мазель Л.А., Цуккерман В.А.* Анализ музыкальных произведений. - М., 1967.
8. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. /Под ред. Ю.В. Келдыша. - М., 1973 - 1983.
9. Музыкальный энциклопедический словарь. /Под. ред. Г.В. Келдыша. - М., 1991
10. Музыкальная форма / Ю.Н. Тюлин и др. - М.; Л., 1974.
11. *Скребков С.С.* Анализ музыкальных произведений. - М., 1958.
12. *Способин И.В.* Музыкальная форма. - М.; Л., 1970

Приложение

13. *Чугунов Ю.Н.* Гармония в джазе: Учебное пособие. - М., 1980.