



МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА

Авторы: Е. В. Щербаков

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА, музыкальное произведение, осмысленное как музыкально-звуковой феномен (форма-феномен). См. в ст. [Музыка](#). В узком (техническом) значении – строение музыкального произведения, логически взаимосвязанное расположение и взаимодействие частей целого, а также их структура (схема).

Изначально музыка входила в синкретическое единство с поэзией и танцем (см., например, в ст. [Греция Древняя](#) раздел Музыка). Оно сохранялось в Европе в Средневековье, поныне существует в [традиционной музыке](#) многих народов мира. В европейской культуре постепенно обособилась музыка с текстом и появилась [текстомузыкальная форма](#) (образцы – все жанры [григорианского хора](#) и [знаменного распева](#), форма [бар](#), [виреле](#), [рондо](#), [мотет](#), [мадригал](#), [былина](#), [дума](#) и др.). В эпоху [Возрождения](#) наметилась тенденция к освобождению М. ф. от связи с текстом. Одним из путей размежевания текста и музыки послужила практика [интабуляции](#).

Понятие текстомузыкальной и собственно музыкальной формы долгое время было неотделимо от понятия [жанр](#). Например, в 15–17 вв. под названием [месса](#) подразумевались не только назначение, смысл и характер музыки, но и принцип её строения и набор используемых средств. В немецких учебниках 19 в. М. ф. ещё определялась через жанр. Так, в учебнике Л. Бусслера описаны: «танцевальные формы» ([полька](#), [галоп](#), полька-мазурка, [вальс](#) и др.), «форма марша» (торжественный, военный, похоронный [марши](#), а также [полонез](#) и [кадриль](#)), «форма части в медленном темпе» [такое определение было в ходу вплоть до А. [Шёнберга](#) – в виде термина «форма Andante (Adagio)»]. Сохранившийся до нашего времени термин «форма скерцо» представляется архаичным.

В классико-романтической традиции понятия формы и жанра со временем окончательно разошлись: музыка постепенно освобождалась от своей исключительно прикладной функции. [Прикладная музыка](#) в определённом смысле консервативна, поскольку не самостоятельна (церковная, танцевальная и др.). Наоборот, от [автономной музыки](#) («чистой») ждут «чисто» музыкальной фантазии. В связи с этим композиторы стали применять определённые формы к тем жанрам, в которых они раньше не встречались. Например, сонатная форма может встретиться не только в «первом Allegro», но и в скерцо [Ф. Шуберт. Скерцо из Сонаты для фортепиано E-dur («Пять пьес для фортепиано») D459/459A], в качестве I (и III) части сложной 3-частной формы (Л. ван Бетховен. Скерцо из 9-й симфонии) и даже как форма оперной [арии](#) (М. И. Глинка. Ария Руслана из 2-го действия оперы «Руслан и Людмила»). И наоборот, медленные части сонатно-симфонических циклов могут быть написаны в самых разных формах: сложной 3-частной с эпизодом (Бетховен. Сонаты для фортепиано № 4 и № 16), сложной 3-частной с трио (Бетховен. Соната для фортепиано № 15), сонатной форме с двойной экспозицией (В. А. Моцарт. Концерт для клавира с оркестром № 21 C-dur KV 467).

Вслед за композиторской практикой расхождение понятий формы и жанра стало оформляться и теоретически. Вначале теоретики заметили, что старые названия форм, данные через жанр, стали противоречить реальности [например, в 11-й фортепианной сонате Л. ван Бетховена II часть (Adagio con molto espressione) оказалась

написанной в «форме первого Allegro»]. По-видимому, на этой стадии и началась кристаллизация понятия «форма-тип», которое ранее не формулировалось, а было растворено в понятии «жанр». Процесс начался на заре учения о М. ф. – наиболее активно у А. Б. [Маркса](#) и Л. Бусслера, затем продолжился у Х. [Римана](#) [«прежде чем быть менуэтом или фугой, музыка должна быть разумной сама по себе» (Riemann H. Grundriss der Kompositionslehre. Lpz., 1910. S. 1)]. К середине 20 в. в отечественной теории понятие «форма-тип» сложилось и полностью эмансипировалось; оно было ретроспективно распространено на европейскую музыку прошлых эпох (учебники И. В. [Способина](#), В. П. Фраёнова, работы Ю. Н. [Холопова](#) и др.).

Форма-тип – абстрагированная от частных, устоявшаяся, обобщённая структурная норма (композиционный план), регулярно воспроизводящаяся в рамках целого класса (рода, вида) произведений. Его трактовка не зависит от принадлежности музыкального произведения к прикладной или автономной музыке, к танцевальной, вокальной или инструментальной; она не связана и с принадлежностью произведения к конкретному жанру. В таком контексте форма-феномен – частный случай формы-типа, строение конкретного произведения с его уникальными особенностями.

Поскольку форма-тип является универсальной и фиксирует общие свойства наибольшего количества образцов, была предпринята унификация терминов. Так, у В. М. [Беляева](#) единым термином «сложная 3-частная форма» обозначены «большая песня» и «малое рондо» (в терминологии Маркса). В настоящее время они называются, соответственно, «сложная 3-частная форма с устойчивой средней частью» (с трио) и «сложная 3-частная форма с неустойчивой средней частью» (с эпизодом).

Классификация форм-типов может осуществляться по разным принципам. По принадлежности к тому или иному складу различаются формы: принципиально одноголосные – монодические ([Григорианский хорал](#), [Знаменное пение](#) и др.; см. [Монодия](#)); многоголосные – полифонические [формы на [кантус фирмус](#), [имитация](#), [канон](#) (включая каноническую секвенцию), [фуга](#), [ричеркар](#), [полифонические вариации](#); см. [Полифония](#)] и гомофонные (барочные формы – однотемные малые формы типа развёртывания, многотемные составные, [концертная форма](#), барочная сонатная форма, [сюита](#); классико-романтические – [предложение](#), [период](#), [простые формы](#), [сложные формы](#), [вариационная форма](#), [рондо](#), [сонатная форма](#), [циклические формы](#); см. [Гомофония](#)). Встречаются смешанные гомофонно-полифонические формы (см. [Свободные и смешанные формы](#)). Некоторые из форм-типов остались в границах своей эпохи и постепенно вышли из употребления, например барочные «формы типа развёртывания», сонатная форма с двумя экспозициями (форма классического концерта). Некоторые старинные формы, достигнув расцвета в эпоху барокко, отойдя на 2-й план у классиков и романтиков, пережили новый расцвет в 20 в.: например, вариации на [Бассо остинато](#).

При описании гомофонных форм в дидактических целях за условную норму принимаются структурные и тонально-гармонические принципы [венской классической школы](#). (Так, барочные гомофонные формы делятся на «похожие на классические» и специфически барочные.) Исторически это некорректно, но не случайно. С одной стороны, классико-романтическая традиция (и музыка венских классиков как составная, теоретически базовая её часть) – ближайший к нам, относительно завершённый музыкально-исторический феномен, актуальный и поныне (произведения композиторов упомянутой традиции составляют основу концертного репертуара, а также хрестоматийного репертуара для обучения музыкантов всех специальностей). С другой стороны, собственно теория формы (в современном её понимании) окончательно сформировалась как рефлексия на творчество венских классиков, а затем развивалась одновременно с классико-романтической традицией; при этом они

испытали определённое взаимное влияние.

Терминология М. ф. восходит к [риторике](#). И. [Маммезон](#) (трактат «Der vollkommene Capellmeister», 1739) и И. Н. [Форкель](#) говорят о риторических основаниях М. ф. («И поскольку произведения определённого объёма являются ничем иным, как речами..., то они имеют те же правила распорядка и расположение мыслей, что и обычная речь» // *Forkel I. N. Allgemeine Geschichte der Musik. 1788–1801*). Использованные ими риторические термины «Hauptsatz» (главная тема), «Nebensätze» (побочные темы) в дальнейшем вошли в терминологию Маркса–Бусслера. Из риторики пришли также термины «экспозиция» и «вступление». Аристотель понимал под периодом «изречение [λόγισ], имеющее в себе начало и конец и известную величину, без труда обнимаемую». Риторические термины используются в значении разделов текстомузыкальной формы уже у [Гвидо Аретинского](#) («Послание о незнакомом распеве», ок. 1030), однако эта терминология определённо использовалась и ранее.

Адаптировавшись к музыке, заимствованные термины потеряли прямую связь с первоисточником и в теории музыкальной формы применяются специфически. Они прошли большой исторический путь, подчас меняя своё значение. Например, в «домарксовой» теории М. ф. периоды рассматривались как «стиховые» (регулируемые музыкальным метром, членившиеся на двутакты и четырёхтакты) и «прозаические» (не регулируемые метром; позднее их стали называть «период типа развёртывания»). В. А. Моцарт и Л. ван Бетховен мыслили сонатную форму как состоящую из «первого большого периода» (экспозиция) и «второго большого периода» (разработка + реприза, если между ними не было полного совершенного каданса; в противном случае «больших периодов» становилось три). В советском музыковедении термином «период» обозначали и собственно периоды, и большие предложения. В разные времена сложную 3-частную форму с неустойчивой средней частью называли: рондо 2-й формы, малое рондо, сложная 3-частная форма с переходами (ходами), сложная 3-частная форма с эпизодом, форма медленной части сонатно-симфонического цикла, форма Andante (Adagio); некоторые из этих названий используются поныне. Современная терминология также не во всём унифицирована; например, термином «эпизод» могут называться: неустойчивая средняя часть в сложной 3-частной форме, эпизод в рондо, эпизодическая тема в разработке сонатной формы. Также применяются нейтральные термины: «первый двутакт», «второй четырёхтакт», «последний восьмитакт» и т.п., близкие между собой по смыслу обозначения «раздел», «построение», «часть» и др.

М. ф. новейшего времени отчасти сохраняют традиционные композиционные типы. Создаются формы, ориентированные на классико-романтическую традицию (сонатные формы у С. С. [Прокофьева](#), Д. Д. [Шостаковича](#)), на принципы форм более ранних времён (А. Шёнберг в фортепианной Сюите ор. 25 подражает форме барочной сюиты, Ю. М. [Буцко](#) в Полифоническом концерте на древнерусские темы ориентируется на знаменный распев, О. [Мессиа](#)н в «4 изоритмических этюдах» для фортепиано использует принцип [изоритмии](#), а в трактате «Техника моего музыкального языка» указывает в качестве образца жанры григорианского хора), на неевропейские традиции (Мессиан ссылается на индийские [раги](#)). Создаются формы на основе новых принципов, согласуясь с новыми способами организации звуков – многообразными техниками композиции 20–21 вв. ([дodeкафония](#), [серийная техника](#), [сериализм](#), [алеаторика](#), [сонорика](#), [коллаж](#), [конкретная музыка](#), [электронная музыка](#), [полистилистика](#), [минимализм](#), спектральная музыка и др.). В условиях алеаторики встречаются мобильные формы – меняющиеся от исполнения к исполнению (3-я соната П. [Булеза](#)). Своего рода манифест радикального отхода от традиции – высказывание К. Штокхаузена: «Наш собственный мир – наш

собственный язык – наша собственная грамматика» (см.: [Кюрегян Т. С.](#) Форма в музыке 17 – 20 веков. М., 1998).

На рубеже 20–21 вв. наметилась тенденция к синкретизму разных видов искусства, в котором М. ф. можно рассматривать лишь условно ([перформанс](#), [хеппенинг](#), т. н. инструментальный театр и др.). Музыковеды предпринимают небесспорные попытки адаптировать терминологию классико-романтической М. ф. к разного рода «изобретениям», выходящим за её рамки. Например, сонатная форма рассматривается в условиях неомодальности, серийности, сериальности, сонорики. В условиях этих техник вследствие утраты базовых характеристик формы воспроизводится лишь её схема; форма не воспринимается как таковая, а является симулякром (например, сонатная форма в сонористической композиции К. [Пендерецкого](#) «Плач по жертвам Хиросимы»). Вместе с тем вводятся новые термины, например «индивидуальный проект» (то же – «индивидуально творимые формы», «инопараметровые формы»). Коренное свойство таких форм – неповторяемость, невозпроизводимость в другом произведении, принципиальная «одноразовость» – то, что порывает с традицией форм-типов. По С. А. [Губайдулиной](#), «форма должна быть единичной, соответствующей принципу “здесь и сейчас”» (см.: [Кюрегян Т. С.](#) Музыкальная форма // Теория современной композиции. 2005). См. также ст. [Открытая форма](#).

М. ф., или анализ форм, – раздел [музыковедения](#) и учебная дисциплина. Считается, что понятие «анализ» первым использовал в 1606 Иоахим Бурмейстер применительно к мотету «In me transierunt» Орландо ди Лассо. Первоначально М. ф. входила составной частью (вместе с гармонией и контрапунктом) в понятие композиции. Понятие М. ф. одним из первых систематически использовал Г. К. Кох в учебнике «Versuch einer Anleitung zur Composition» («Опыт введения в композицию», 1782, 1787, 1793) и в словарях «Musikalisches Lexikon» (1802) и «Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik» (1807). Как самостоятельная дисциплина М. ф. сложилась к 19 в. По мнению Л. Бусслера, первый полный трактат о формах принадлежит А. [Рейхе](#) («Cours de composition musicale», ок. 1816–1818). Переведённый и изданный К. [Черни](#), с дополнением примеров из музыки Л. ван Бетховена (1832), трактат лёг в основу учения о М. ф. Маркса – Бусслера (*Marx A. B. Die Lehre von der musikalischen Komposition. 1837–47; Bußler L. Musikalische Formenlehre. 1878*). Это учение имело учебно-прикладной характер. М. ф., наряду с гармонией, контрапунктом и инструментовкой, рассматривалась как часть практического обучения сочинению: формы осваивались не абстрактно, а в виде письменных работ и импровизаций за инструментом. Исторический интерес представляет первый русский учебник «Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки» А. С. [Аренского](#) (1893–94). В 20 в. традиция практического овладения формой композиторами поддерживалась в педагогических трудах П. [Хиндемита](#), А. Шёнберга, О. [Мессиана](#), М. Ф. [Гнесина](#) и других.

На рубеже 19–20 вв. в работах Х. Римана и Э. Праута наметился аналитический подход, продолженный в трудах Х. Ляйтхентритта, лекциях А. фон [Веберна](#), на русском языке – в работах и лекциях Г. Л. [Камуара](#), Л. А. Мазеля, В. А. [Цуккермана](#), В. В. [Протопопова](#), И. В. [Способина](#), В. П. Фраёнова, Ю. Н. [Холопова](#), Т. С. Кюрегян, коллектива ленинградских авторов под редакцией Ю. Н. [Тюлина](#) и др. Изучению логики композиции, вопросам музыкального языка и стиля, проблемам эстетики посвящены труды Б. В. [Асафьева](#), В. П. Бобровского, Е. В. [Назайкинского](#). Философское осмысление предпринято в работе А. Ф. [Лосева](#) «Музыкальная форма как предмет логики» (1927).

Поначалу в отечественной традиции (как и в других европейских) музыкально-теоретическая дисциплина называлась «музыкальная форма» (или просто «форма» – аналогично названиям других дисциплин: «гармония», «полифония»). После постановления Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере "Великая дружба"» В. Мурадели от 10

февраля 1948 (опубликовано в газете «Правда» 11 февраля 1948), осуждавшего «формализм» в музыке, по идеологическим причинам название предмета было изменено на «анализ музыкальных произведений». В наши дни историческое название предмета постепенно возвращается, однако в разных вузах, на разных факультетах и даже на кафедрах одного и того же факультета официальные названия дисциплины разнятся. Например, в 2015–16 в Московской консерватории на разных факультетах используются разные названия предмета: «музыкальная форма», «музыкальные формы», «анализ музыкальных форм», «анализ музыкальных произведений» (последнее официально сохраняется в программах учебных заведений среднего звена).

Литература

Лит.: Bußler L. Musikalische Formenlehre. В., 1878 (в рус. пер. Н. Д. Кашкина и С. И. Танеева: Учебник форм инструментальной музыки... М., 1884); Маркс А. Б. Всеобщий учебник музыки / рус. пер. под ред. А. С. Фаминцина. СПб., 1872; Marx A. B. Die Lehre von der musikalischen Komposition. Lpz., 1887–1890. Bd 1–4; *Riemann H. Grundriß der Kompositionslehre...* Lpz., 1897; Риман Г. Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах. М.; Лейпциг, 1898; Беляев В. М. Краткое изложение учения о контрапункте и учения о музыкальных формах. М., 1915; Аренский А. С. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. М., 1930; Hindemith P. Unterweisung im Tonsatz. 3 Bde. Mainz, 1937, 1939, 1970; Способин И. В. Музыкальная форма. М., 1947; Тюлин Ю. Н., Бершадская Т. С., Пустыльник И., Пэн А., Тер-Мартirosян Т., Шнитке А. Г. Музыкальная форма. М., 1965; Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967. [Ч. 1]; Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. Кн. 1–2; Цуккерман В. А. Вариационная форма. М., 1974; он же. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. М., 1980; он же. Сложные формы. М., 1983; он же. Рондо в его историческом развитии. Ч. 1–2. М., 1988–1990; Арзаманов Ф. С. И. Танеев – преподаватель курса музыкальных форм. М., 1963; Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975; Протопопов В. В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX в. М., 1979; Мессиян О. Техника моего музыкального языка. М., 1994; Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – нач. XIX вв.: самосознание эпохи и музыкальная практика. М., 1996; Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX вв. М., 1998; Шенберг А. Основы музыкальной композиции. М., 2000; Фраенков В. П. Учебник полифонии. М., 2-е изд. М., 2000; он же. Музыкальная форма. Курс лекций. М., 2003; Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы. М., 2006; Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. М., 2006; он же. Музыкальные формы классической традиции. М., 2012;