

**Музыкальные формы**, являющиеся результатом организации звукового материала в единое целое, могут классифицироваться разными способами. Самая общая классификация основана на преобладании той или иной техники музыкального письма: формы монодические (мелодия без аккомпанемента), полифонические (многоголосные контрапунктические) и гомофонные (гармонические). Многие монодические формы естественно развились из распевания поэтических и церковных текстов, разного рода песен и т.д.; такие формы основаны на повторениях и рефренах, обусловленных текстами. Одни полифонические формы развились из монодических, другие – например, канон, fuga и мотет – появились в процессе развития техники контрапунктического письма. Гомофонные формы родились в результате развития инструментальной музыки (в частности, для клавишных инструментов), где гармонический импульс преобладал над полифоническим, хотя и монодия, и контрапункт сильно влияли на гомофонные формы, поскольку имели хорошо разработанные традиции, технику, предназначение и т.д. Показательно, что гомофонные формы часто носят названия, идущие от более ранних форм, или названия, определяющие способ организации звукового материала (рондо, соната, симфония и т.д.).

Форма музыкального целого подразделяется на более мелкие единицы – мотивы, фразы, периоды (элементы темы или основной идеи сочинения), которые объединяются в разделы формы в соответствии с распределением тематического материала. Разделы могут повторяться, контрастировать между собой, а также выполнять определенные функции в рамках целого (например, экспозиция темы, разработка, реприза и т.д.). Большинство теоретиков считают, что в основе всех форм лежат две фундаментальные схемы: двухчастная (бинарная), где имеются две контрастные части примерно равного значения (АВ), и трехчастная, в которой контрастный раздел находится между первым разделом и его точным или варьированным повторением (АВА). Все другие формы (за исключением темы с вариациями) могут быть сведены к разным комбинациям или модификациям этих схем.

Многие формы, как полифонические, так и гомофонные, классифицируются по назначению музыки; например, прелюдия (начало, вступление), интермеццо (интерлюдия), этюд (урок) или многочисленные танцевальные формы – вальс, менуэт, мазурка и т.д.

Формы могут классифицироваться по исполнительским составам: опера, оратория, хоровая пьеса; камерная музыка для разнообразных небольших инструментальных или инструментально-вокальных составов; симфония, симфоническая поэма и т.д. Однако в любом случае форма может подлежать разным классификациям.

Существуют классификации в соответствии с разделами, входящими в форму, и способами сочетания этих разделов (независимо от других факторов) – например, «сквозная» форма (без повторения разделов), репризная форма, контрастно-составная форма (из двух и более разделов), сонатное аллегро (форма с развивающей частью), тема с вариациями; возможны любые комбинации и модификации каждой из этих форм.

Для теоретика и композитора понятие формы подразумевает тональное мышление, способы разработки тематического материала, элементы равновесия и контраста – т.е. свойства мелодии, гармонии и контрапункта, поднятые на более высокий уровень. Музыкальная форма вытекает из содержания произведения, а следовательно, включает в себя не только технические, но и эстетические характеристики. Поэтому иногда различают «форму музыки» и «форму в музыке» (т.е. факторы, создающие эту форму).  
См. также МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА.

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА.** Под «формой» в музыке подразумеваются организация музыкального целого, способы развития музыкального материала, а также жанровые обозначения, которые авторы дают своим произведениям. Композитор в процессе творчества неизбежно приходит к некоей формальной структуре, своего рода плану, схеме, которая служит ему основой для проявлений творческой фантазии и мастерства.

Понятие формы в музыке многозначно. Одни предпочитают употреблять этот термин только по отношению к структуре произведения. Другие относят его к разным жанровым обозначениям, которые могут а) указывать на общий характер музыки (например, ноктюрн); б) предполагать особую технику композиции (например, мотет или fuga); в) основываться на ритмической модели или темпе (менуэт); г) включать в себя внемusical значения или термины (например, симфоническая поэма); д) указывать на манеру исполнения (концерт) или число исполнителей (квартет); е) быть связаны с конкретной исторической эпохой и ее вкусами (вальс), а также с национальным колоритом (полонез). В действительности, несмотря на обилие таких определений, существует всего несколько основополагающих формальных структур, и если композитор останавливается на том или ином жанровом обозначении, это еще не означает, что он привязан к какому-то определенному структурному типу.

Главные композиционные схемы или планы в музыке основаны на трех принципах: повторения, варьирования и контраста, и проявляются в ней через взаимодействие ритма, мелодии, гармонии, тембра и фактуры.

Формы, основанные на повторении, варьировании и контрасте, свойственны как вокальным, так и инструментальным жанрам. Для вокальных произведений часто характерна строфическая форма, в рамках которой одной и той же мелодии соответствуют разные стихотворные строфы и элемент контраста вносится лишь поэтическим текстом: именно поэтому строфическая форма в чистом виде не встречается в инструментальных жанрах. И для вокальных, и для инструментальных композиций характерна форма с повторяющимся разделом – рефреном. Иногда строфическая форма модифицируется введением одной или нескольких контрастных строф, в этом случае она приближается к т.н. составной композиции.

Основные строфические структуры выглядят следующим образом:

Куплетная форма А–А–А–А и т.д.

Двухчастная форма А–В

Трехчастная форма А–В–А

Форма с рефреном (рондо) А–В–А–С–А

Вариационная форма А–А<sub>1</sub>–А<sub>2</sub>–А<sub>3</sub>–А<sub>4</sub>–А<sub>5</sub> и т.д.

Более сложные формы возникают в результате изменения или расширения основных структур (например, рондо часто пишется по модели: А–В–А–С–А–В–А). Встречаются произведения, в основе которых лежит принцип непрерывного продолжения: такова «бесконечная мелодия» в музыкальных драмах Вагнера – здесь нельзя провести четкую границу между разделами. К подобным формам прилагается немецкий термин *durchkomponiert* («основанный на сквозном развитии»). Этот тип организации

характерен для произведений, связанных со словом или ориентированных на литературную программу, часто – на конкретное литературное произведение.

Принцип развития, зародившийся в музыке гораздо позже, чем принцип повторения, особенно типичен для чисто инструментальных композиций. Он отличается от описанных выше строфических структур тем, что тематический материал трактуется не только как структурная единица, пригодная для повторения и варьирования: в нем выделяются элементы, которые изменяются и взаимодействуют между собой и с другими темами (особенно ясно этот принцип демонстрирует сонатная форма).

При объединении музыкальных фрагментов, каждый из которых написан по своей структурной модели, в более крупное целое возникает т.н. циклическая форма (опера, оратория, соната, квартет, симфония, сюита, концерт и т.д.). В этом случае каждый фрагмент называется «частью» и имеет свое обозначение темпа и характера исполнения.

Форма в музыке – развивающееся, динамичное явление. В прошлом новые формы возникали как ответы на литургические потребности, или на изменения в жизни общества, или на изобретения новых инструментов и новых способов игры на них и т.д. Можно смело утверждать, что новые функции музыки, новые условия общественной жизни, новые композиторские и исполнительские приемы, новые изобретения (например, электронные инструменты) приведут к возникновению новых форм (в смысле жанровых обозначений) и новых методов композиции. См. также ОПЕРА; БАЛЛАДНАЯ ОПЕРА; ОПЕРЕТТА; ИНВЕНЦИЯ; ФУГА; ОРАТОРИЯ; КОНЦЕРТ; МАРШ.

#### СЛОВАРЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ

Упомянуты основные формы западноевропейской музыки; формы танцевального происхождения подробнее рассматриваются в статье ТАНЕЦ.

**Антракт** (франц. entracte, от entre, «между» и acte, «действие»), инструментальная музыка, звучащая между актами драматической пьесы, оперы, балета и т.д.

**Ариозо** (итал. agioso). Буквально – «маленькая ария»; термин относится к вокальному лирическому произведению с более свободной формой, нежели ария, включающему в себя речитативные элементы.

**Ария** (англ. и франц. air, итал. aria). В самом общем смысле – мелодия, а также: 1) песня для голоса с аккомпанементом (например, в английской музыке елизаветинской эпохи – песня с аккомпанементом лютни); 2) ария во французской или английской опере 17–18 вв. Термин прилагается также к инструментальной пьесе лирического характера, написанной в манере арии (например, в Третьей оркестровой сюите И.С.Баха). 3) В ранней опере (17 в.) – короткая строфическая песня с аккомпанементом. В опере и оратории последующих столетий (вплоть до Вагнера) – сольные вокальные фрагменты. Основная форма ранней оперной арии – арии da saro, использующая симметричную структурную модель А–В–А. См. также ОПЕРА.

**Багатель** (франц. bagatelle «безделушка»). Небольшое инструментальное произведение (обычно для клавишных инструментов). Первым употребил это название Ф.Куперен, композитор позднего барокко; однако жанр получил достаточно широкое распространение в музыке 19 в. лишь после того, как Бетховен создал свои багатели ор. 33, 119, 126.

**Баллада** (англ. ballad, нем. Ballade, франц. ballade). По происхождению – плясовая песня. Уже в 13 в. английская баллада стала особой сольной песенной формой, и в последующие периоды этот жанр не претерпел существенных изменений. Ныне балладой именуется романтически-повествовательная, часто сентиментальная песня популярного типа.

Во французской традиции этим термином обозначается средневековая форма, культивировавшаяся труверами – музыкантами рыцарской эпохи на севере Франции. Французская баллада аналогична жанру канцоны в искусстве трубадуров Прованса и форме т.н. бара у немецких миннезингеров. В основе это – строфическая сольная песня без аккомпанемента, обычно состоящая из трех строф, причем каждой строфе соответствует музыкальная структура А–А–В и в каждой строфе последние две строки составляют рефрен – неизменный для всех строф. Мастер французской школы 14 в. Гийом де Машо был одним из первых, кто ввел эту структуру в полифонические произведения. В 15 в. другие знаменитые мастера – например, Гийом Дюфаи и Жоскен де Пре сочиняли полифонические баллады, и эта форма сохраняла свое значение на протяжении всего 16 в.

В немецкой традиции термин «баллада» относится к вокальным и инструментальным произведениям 19 в., основанным на романтических сюжетах, часто с вмешательством потусторонних сил: например, известная баллада Шуберта *Лесной царь* по Гёте. Фортепианные баллады лирико-драматического содержания – не обязательно имеющие литературную программу, но подразумевающие некую романтическую коллизию, – сочинялись Шопеном, Брамсом, Форе.

**Баллетто** (итал. balletto). Разновидность мадригала, вокальное сочинение танцевального характера, скорее аккордового, нежели полифонического склада; особенность жанра – введение в текст дополнительных «бессмысленных» слогов, типа «фа-ля-ля»: отсюда еще одно наименование жанра – «фа-ля», впервые отмеченное английским композитором и теоретиком Томасом Морли (1597). Подобное употребление слогов, приобретшее широкое распространение в Англии, превращало некоторые разделы баллетто в чисто ритмические пассажи, напоминающие об инструментальных танцах. Тот же термин прилагается к чисто инструментальным разделам в оркестровых сюитах и клавирных циклах у авторов 17 и 18 вв. (например, *Balletti* Джироламо Фрескобальди) – как бы в напоминание о вокальном происхождении жанра.

**Баллата** (итал. ballata). Итальянская баллата происходит не от французской баллады, а от французского виреле (virelai, chanson balladée) – плясовой песни, исполнявшейся солистом или несколькими певцами. В 13 в. баллата была одногласной, а в 14 в., в эпоху итальянского ars nova, она становится полифонической. Обычно баллата состоит из трех строф, по шести строк в каждой, с одногласным рефреном, повторяющимся в начале и в конце строфы. Известные баллаты принадлежат итальянскому композитору Франческо Ландино.

**Баркарола** (итал. barcaola). Инструментальная или вокальная пьеса, имеющая прототипом песни венецианских гондольеров (от итал. barca «лодка»). Баркарола обычно имеет спокойный темп и сочиняется в размере 6/8 или 12/8, с аккомпанементом, изображающим плеск волн за бортом гондолы. Известностью пользуются баркаролы Шопена, Мендельсона, Форе (фортепианные), Шуберта (для голоса с фортепиано) и Оффенбаха (для солистов, хора и оркестра в опере *Сказки Гофмана*).

**Вариации** (лат. *variatio*, «изменение»). Вариационность – один из основополагающих принципов музыкальной композиции (см. вступительный раздел настоящей статьи); вариации могут быть и самостоятельной инструментальной формой, которую легко представить в виде следующей схемы: А (тема)–А<sub>1</sub>–А<sub>2</sub>–А<sub>3</sub>–А<sub>4</sub>–А<sub>5</sub> и т.д.

**Дивертисмент** (итал. *divertimento*, франц. *divertissement*, «развлечение»). Форма легкой, развлекательной инструментальной музыки, особенно популярная в Вене в конце 18 в. Дивертисмент сочинялся для небольшого ансамбля духовых или струнных и по форме напоминал старинную сюиту, состоявшую из разных танцев. С другой стороны, дивертисмент содержал в себе некоторые черты будущей симфонии. Немало дивертисментов можно найти в наследии Гайдна и Моцарта.

**Дуэт** (*итал. duetto* от *лат. duo*, «два»). Вокальная или инструментальная пьеса для двух исполнителей с аккомпанементом или без него; партии при этом равноправны.

**Инвенция** (лат. *inventio*, «изобретение»). Этот термин впервые был использован композитором 16 в. Клеманом Жанекеном для обозначения шансон сложной формы. Позже термин применялся (как и термин «фантазия») к пьесам полифонического типа. В сочинениях Франческо Бонпорти он относится к сочинениям для скрипки и basso continuo (1712); в творчестве И.С.Баха название *Инвенции* носит известный клавирный цикл, состоящий из 15 двухголосных полифонических пьес. Вторая часть цикла, включающая 15 трехголосных пьес, носит авторское название *Симфонии*, но сегодня их чаще называют «инвенциями». См. также ИНВЕНЦИЯ.

**Интермеццо** (итал. *intermezzo*, «между»). Исполняется между разделами произведения (например, между сценами в опере), обычно для того, чтобы обозначить разрыв во времени действия предшествующей и последующей сцены либо заполнить паузу, необходимую для перемены декораций (например, в *Сельской чести* Масканы). В другом значении термин «интермеццо» появляется в итальянской опере конца 17 и начала 18 вв.: так называли небольшое представление развлекательного характера с персонажами народного типа, чьи происхождения сильно отличаются от «высоких» чувств героев «серьезной» оперы. Эти интермеццо, исполнявшиеся между актами оперы, пользовались большим успехом; яркий пример – *Служанка-госпожа* Дж.Перголези. Они исполнялись и отдельно, послужив таким образом основой жанра комической оперы. В музыке романтической эпохи термин «интермеццо» относится к небольшим пьесам медитативного характера, пример – фортепианные интермеццо Шумана (ор. 4) и Брамса (ор. 76, 117).

**Канон** (греч. *kanon*, «правило», «образец», «мерило»). Полифоническая пьеса, основанная на точной имитации: голоса вступают поочередно с той же темой. В ранних образцах жанра словом *сапон* обозначалась ремарка в нотах, указывавшая на способ исполнения канона. Канонические приемы впервые получили развитие в формах 14 в. – рота (итал. *gota*, «колесо») и качча (итал. *сассиа*, «охота»). Если мелодическая линия может вернуться к началу и снова повторяться, образуется т.н. бесконечный, круговой канон (рота, рондола, раунд). Каноны весьма типичны для музыки *агс пова* в 14 в. и для искусства эпохи Возрождения: например, т.н. *ракоход* – канон в противодвижении, где мелодия сочетается с ее имитацией, исполняемой от конца к началу. Известный пример такого канона – шансон Гийома де Машо *Мой конец есть мое начало, и мое начало есть мой конец*. Замечательные инструментальные каноны имеются в циклах И.С.Баха *Гольдберг-вариации* и *Музыкальное приношение*, в квартете ор.76 (№ 2) Гайдна, в скрипичной сонате ля мажор С.Франка. См. также ФУГА.

**Кантата** (итал. *cantata*). Впервые название встречается в 17 в., когда быстрое развитие инструментализма выдвинуло необходимость четкого различения жанров, с одной стороны, включающих голоса (от итал. *cantare*, «петь»), а с другой – написанных только для инструментов (например соната, от итал. *sonare*, «звучать»). Название «кантата» могло относиться как к духовному, так и к светскому произведению; в последнем случае имела в виду форму, напоминающая раннюю оперу, только меньшего размера: она состояла из ряда арий и речитативов для одного или нескольких певцов с аккомпанементом. Жанр кантаты достиг высшей точки своего развития в творчестве Баха, который обычно писал кантаты, основанные на лютеранских гимнах (хоралах), для солистов, хора и оркестра. См. также ОРАТОРИЯ.

**Канцона** (итал. *canzone*, «песня»). В 16 в. так называли светские многоголосные песни более простой структуры, чем мадригал. «Канцона» могла обозначать также инструментальную пьесу (*canzone de sonar*, «песня для игры»). Инструментальная канцона аналогична по форме ричеркару или фантазии, отличаясь лишь более подвижным темпом. В опере 18–19 вв. канцона называлась небольшая, простая по форме ария – в отличие от обычной, более развернутой арии: такова, например, канцона «*Voi che sarete*» в моцартовской *Свадьбе Фигаро*. В эпоху романтизма канцона могла именоваться инструментальной формой, основанная на темах песенного характера: например, вторая часть Четвертой симфонии Чайковского.

**Канцонетта** (итал. *canzonetta*). Маленькая канцона.

**Каприччио, каприччо, каприс** (итал. *capriccio*, франц. *caprice*). Инструментальная пьеса совершенно свободной формы. В 16–18 вв. каприччио представляло собой полифоническое, фугированное произведение, подобное фантазии, ричеркару или канцоне («*Capriccio sopra il cisu*» Дж.Фрескобальди или каприччио из Второй клавирной партиты Баха). В 19 в. термин стали относить к ярко виртуозному произведению (24 каприса для скрипки соло Паганини), либо к небольшой пьесе импровизационного характера (фортепианные каприсы ор. 116 Брамса), либо к оркестровому сочинению типа попури на народные или широко известные темы (*Итальянское каприччио* Чайковского).

**Квартет** (итал. *quartetto*; от лат. *quartus*, «четвертый»). Сочинение для четырех инструменталистов, как правило, в форме сонатного цикла. Наиболее распространен струнный квартет: две скрипки, альт, виолончель. Литература для этого ансамбля исключительно богата (Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Брамс, целый ряд авторов 20 в. – например, М.Равель, Б.Барток, П.Хиндемит, Д.Д.Шостакович). Струнный квартет приобрел большое значение уже к середине 18 в. Название «квартет» может относиться также к ансамблю четырех певцов с аккомпанементом или без него (например, квартет из оперы Верди *Риголетто*). Встречаются и другие составы инструментальных квартетов.

**Квинтет** (итал. *quintetto*; от лат. *quintus*, «пятый»). Сочинение для пяти инструменталистов, как правило, в форме сонатного цикла. Обычно к струнному квартету добавляется еще один инструмент – например, кларнет (квинтет ля мажор Моцарта, К. 581) или фортепиано (квинтет фа минор Брамса, ор. 88). Как и термин «квартет», «квинтет» может относиться к ансамблю певцов (Вагнер, *Нюрнбергские мастера пения*). Довольно распространен квинтет духовых инструментов.

**Кондукт** (лат. *conductus*, от *conduco*, «веду», «сопровождаю»). В 12–13 вв. хоровое произведение на латинский текст, светское или духовное. Кондукты были сначала одноголосными, а потом полифоническими – для двух, трех или даже четырех голосов.

В отличие от других форм ранней полифонии, кондукт – свободная композиция, в нем не использовалась та или иная ранее существовавшая мелодия (т.н. *cantus firmus*). Другая характерная черта кондукта – использование во всех голосах единого текста и единого ритмического рисунка.

**Концерт** (итал. *concerto*, от лат. *concertare*, «согласоваться»). Обычно – сочинение циклической формы для одного или нескольких солистов и оркестра. После 1750 концерт и симфония создаются примерно по одной модели, но, в отличие от симфонии, концерт обычно состоит из трех частей. *См. также КОНЦЕРТ.*

**Концерто гротто** (итал. *concerto grosso*, «большой концерт»). Жанр, типичный для эпохи высокого барокко (начало 18 в.), обычно трехчастный (быстро – медленно – быстро) или четырехчастный (медленно – быстро – медленно – быстро) цикл, в котором два или более концертирующих солистов (*concertino*) «согласовываются» с остальным оркестром или ансамблем (*tutti* или *gruppo*).

**Кэч** (англ. *catch*, от итал. *caccia*, «охота»). Круговой, бесконечный канон (английский синоним – «фраунд») для трех и более голосов, распространенный в английской музыке 17–18 вв. Известно около полусотни кэчей, сочиненных Генри Пёрселлом.

**Мадригал** (итал. *madrigale*). Один из основных жанров многоголосной хоровой музыки. Ранний, средневековый мадригал (Якопо да Болонья, Франческо Ландино) представлял собой двух- или трехголосное произведение, в котором использовались приемы имитационной полифонии. Инструментальное сопровождение служило для поддержки голосов или представляло собой интермедии-«отыгрыши». Как правило, мадригал сочинялся в строфической форме, но обязательно содержал заключительный «ритурнель», в котором появлялся новый музыкальный материал.

Развитая форма мадригала эпохи Возрождения сначала испытала на себе влияние фроттолы. Одно из высших достижений музыки своего времени, ренессансный мадригал оставался формой полифонической (четырёх-, пяти- или шестиголосной), но в нем достаточно сильно проявлялось и гомофонное (вертикальное, аккордовое) начало. Эволюция жанра на итальянской почве шла от простых, суровых хоров Якоба Аркадельта или Орацио Векки к сложным по фактуре и эмоционально богатым сочинениям таких авторов, как Лука Маренцио, Карло Джезуальдо и Клаудио Монтеверди. Расцвет английского мадригала (Уильям Бёрд, Томас Морли, Орландо Гиббонс) относится к более позднему периоду. Французский аналог мадригала – шансон (Клеман Жанкен) отличался широким применением изобразительных, звукоподражательных приемов. В немецком искусстве многоголосная песня (*Lied*) как национальный вариант мадригала не получила широкого распространения, как в других странах, и самые яркие мастера этого жанра не были немцами (голландец Орландо Лассо, фламандец Якоб Реньяр).

**Марш** (франц. *marche*). Инструментальная музыка, обычно в двухдольном метре, изначально предназначавшаяся для сопровождения разного рода шествий, военных или гражданских. Марш существует в двух формах – прикладной и стилизованной; вторая форма может быть представлена как самостоятельными произведениями, так и частями циклов. Структура марша в принципе трехчастна; первый раздел – основная тема сменяется трио (их может быть одно или более), после чего следует реприза первого раздела. Марши сочинялись для военно-духовых оркестров (например, популярные в Америке пьесы Дж.Ф. Сузы), а также для симфонического оркестра (Бетховен, Вагнер,

Верди, Прокофьев), для фортепиано (например, Бетховен, ор. 26 и 35) и для иных составов. *См. также МАРШ.*

**Менуэт.** *См. ТАНЕЦ.*

**Месса** (лат. *missa*, нем. *Messe*, англ. *mass*). Месса, евхаристическое богослужение, представляет собой главную службу в Католической церкви (аналогична православной литургии). Месса содержит разделы неизменяемые, употребляющиеся в любой службе (ординарий), и разделы, приуроченные к определенным дням церковного года (проприй). Структура и тексты мессы окончательно сложились к 11 в. Служба состоит из пяти основных частей, названных по первым словам открывающих эти части песнопений: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*. За ними следует окончание мессы (*Ite, Missa est ecclesia*, «Идите, распушено собрание»; в православной литургии – отпуст). В музыкальных воплощениях мессы отразились стили разных эпох, при этом наиболее яркие в художественном отношении произведения нередко оказывались малопригодными для употребления на богослужении; случалось также, что мессы сочинялись композиторами, не исповедовавшими католичество. Среди самых известных образцов жанра – мессы Гийома де Машо, Гийома Дюфай, Жана Окегема, Жоскена де Пре, Джованни Палестрины, а также Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Берлиоза, Верди, Форе, Стравинского и др. *См. также МЕССА.*

**Мотет** (англ., франц. *motet*). Название появляется в 13 в. и относится к вокальным произведениям, в которых мелодия григорианского хорала (тенор) полифонически соединяется с двумя другими мелодическими линиями (дуллум и триплум). Произведения такого рода стали называться мотетами, когда словесный текст (обозначаемый словом *mot*) начали переносить в дуллум (называемый поэтому мотетом), т.е. в голос, который ранее просто вокализовался. В 13 в. мотеты были, как правило, многотекстовыми, т.е. в разных партиях звучали разные тексты, как церковные, так и светские, случалось даже – на разных языках.

В отличие от средневекового, ренессансный мотет писали только на церковный текст, единый для данного произведения. Однако и в этой форме сохранялась неодновременность произнесения слов в разных голосах – чаще всего это являлось результатом широкого применения имитаций, и подобная особенность стала характернейшим признаком жанра мотета вообще.

В эпоху барокко, когда большое распространение получают инструментальные жанры, роль мотета переходит к кантате, т.е. к вокально-инструментальной форме, но и чисто вокальный мотет продолжает свое существование: мотеты сочинялись к разного рода торжествам, и среди их авторов мы находим крупнейших мастеров эпохи. История мотета насчитывает около семи веков, и в области западной церковной музыки этот жанр уступает по значению только мессе. Великолепные образцы мотетов можно найти в сочинениях Перотина, Гийома де Машо, Джона Данстебла, Гийома Дюфай, Жана Окегема, Якоба Обрехта, Жоскена де Пре, Орландо Лассо, Палестрины, Томаса Луиса де Виктории, Уильяма Бёрда, Генриха Шютца, Баха, Моцарта, Мендельсона, Брамса и др.

**Музыкальная драма.** Термин используется главным образом в применении к операм Вагнера и его подражателей. *См. ОПЕРА; ВАГНЕР, РИХАРД.*

**Ноктюрн** (франц. *nocturne*, итал. *notturno*, «ночной»). В конце 18 в. итальянским словом *notturno* называли камерную музыку, предназначенную для вечерних увеселений. В эпоху романтизма ноктюрн – лирическая инструментальная пьеса, часто отличающаяся

развитой аккордовой фактурой. Первым назвал свои фортепианные пьесы «ноктюрнами» ирландский композитор и пианист Дж.Филд; его сочинения послужили моделью для ноктюрнов Шопена и прочей литературы данного жанра. В творчестве Мендельсона и Дебюсси можно встретить и оркестровые ноктюрны.

**Опера.** См. ОПЕРА.

**Оперетта.** См. ОПЕРЕТТА.

**Оратория.** См. ОРАТОРИЯ.

**Органум** (лат. organum от греч. organon, «инструмент», «орудие»). Одна из самых ранних полифонических форм, впервые описана в теоретическом трактате *Musica Enchiriadis* (ок. 900). Старейший вид органума, параллельный, состоял из двух голосов – основного, содержавшего мелодию григорианского песнопения (*vox principalis*) и дополнительного, в котором та же мелодия звучала на кварту или квинту выше или ниже (*vox organalis*). Позже к ним стали присоединять третий голос – свободный контрапункт. В раннем органуме все голоса имели одинаковый ритмический рисунок и записывались в свободном метре, без тактовых черт; позже *vox organalis* приобрел мелизматический характер, т.е. на один слог текста приходилось уже несколько ритмических единиц. Среди образцов органума, созданных французскими мастерами школы парижского собора Нотр-Дам (Леонин, Перотин), встречаются такие, в которых разделы, где на один звук основного текста приходится несколько звуков контрапункта, чередуются с разделами, в которых голоса движутся в одном метре, но содержат разный мелодический материал. Впоследствии приложении разных текстов к таким метрически однородным линиям дало толчок к возникновению новой полифонической формы – мотета.

**Партита** (итал. partita от лат. pars, «часть»). Буквально – многочастное сочинение; название употреблялось И.С.Бахом для ряда его инструментальных сюит.

**Пассакалья** (итал. passacaglia; исп. pasacalle, «уличная песня»). Источник жанра – медленный танец в трехдольном размере, возможно, испанского происхождения. Позже пассакалей стали называться вариации на постоянно повторяющуюся тему, которая располагалась чаще всего в басу, но иногда и в других голосах. Таким образом, эта форма очень близка чаконе, а часто идентична ей. И пассакалья и чакона появляются в музыке для клавишных инструментов 17 в. Наиболее известные примеры жанра – пассакалья до минор для органа И.С.Баха, а в более позднее время – пассакалья в финале Четвертой симфонии И.Брамса, в Четвертом струнном квартете П.Хиндемита и в Первой симфонии С.Барбера.

**Пассионы** (буквально «страсти»; от лат. passio, «страдание»). Произведение ораториального характера, в котором излагается история последних дней жизни Спасителя и его смерти на кресте; текст – по одному из четырех евангелий.

**Пастораль** (франц. pastorale, «пастушья музыка»). Пьеса в размере 6/8 или 12/8 с изящной задумчивой мелодией, которую часто поддерживают тянущиеся звуки в басу, изображающие пастушью волюнку. Жанр пасторали нередко встречается в произведениях, связанных с темой Рождества Христова (например, концертто гроссо № 8 А.Корелли, написанное к празднику Рождества; Рождественская оратория Баха, *Мессия* Генделя).

**Песня (романс).** В русском языке существует принципиальное различие между терминами «песня» и «романс»: первый относится прежде всего к фольклорным жанрам, а также к разным типам их обработок и модификаций в композиторском творчестве; второй – к произведениям для голоса с аккомпанементом, преимущественно профессиональным и на профессиональные поэтические тексты, но иногда и к фольклорным (например, русский городской романс 19 в., являющийся популярной, фольклоризованной версией профессионального жанра). В немецком языке широкое распространение имеет термин Lied, соответствующий английскому song; оба они могут относиться к разным явлениям.

Термин Lied появляется в рыцарских песнях миннезингеров (Вальтер фон дер Фогельвейде); позднее им обозначали произведения майстерзингеров (например, самого известного среди них – Ганса Сакса); полифонические песни 16 в. (Людвиг Зенфль, Орландо Лассо); песни 17 в. с аккомпанементом типа basso continuo, который исполнялся на любом клавишном инструменте (или вообще на любом инструменте, где возможно извлечение аккордов), иногда вместе со струнными или духовыми (Адам Кригер); песни 18 в., в которых фольклорная простота сочетается с утонченным лиризмом; великолепные песни Гайдна, Моцарта и Бетховена; художественная песня Германии романтической эпохи – огромный корпус замечательной вокальной лирики. Наиболее крупными авторами романтической художественной песни были Шуберт (более 600 песен), Шуман, Г.Вольф, Р.Франц, Р.Штраус и Г.Малер. В русском языке по отношению к этим произведениям применяются и термин «песня», и термин «романс». Равным образом оба термина могут прилагаться к произведениям в данном жанре русских классиков, от Глинки до Прокофьева; сочинения современных авторов чаще называются «романсами», но иногда и «песнями» (например, песни Свиридова на стихи Бёрнса, Есенина, Блока).

Выражение «песенная форма» часто указывает на простую двухчастную (А–В) или трехчастную (А–В–А) инструментальную форму, имеющую источником песню, как правило фольклорную.

**Прелюдия** (франц. prelude; от лат. praeludere, «играть прежде»). Инструментальное произведение, служащее вступлением к последующей музыке. В 15 и 16 вв. прелюдиями иногда именовались небольшие пьесы для лютни (Франческо Спиначчино) или для клавира (Уильям Бёрд, Джон Булл) в аккордовой фактуре. Начиная с 17 в. прелюдия образует цикл с фугой, как, например, в *Хорошо темперированном клавире* Баха, либо открывает собой сюиту (*Английские сюиты* Баха), либо же служит вступлением к пению хора (хоральные прелюдии). В 19 в. прелюдией может называться и оперная увертюра, особенно написанная в свободной форме. Тогда же название «прелюдия» как обозначение самостоятельного жанра появляется в фортепианной литературе (Шопен, Рахманинов, Скрябин), а также и в оркестровой (симфоническая прелюдия Дебюсси *Послеполуденный отдых фавна*).

**Рапсодия** (греч. rhapsodia; от rhaptein, «сшивать», «составлять», «сочинять» и ode, «песня»). Рапсодией может называться инструментальное (изредка вокальное – например, у Брамса) сочинение, написанное в свободном, импровизационном, эпическом стиле, иногда включающее подлинные народные мотивы (*Венгерские рапсодии* Листа, *Рапсодия в стиле блюз* Гершвина).

**Речитатив** (итал. recitativo; от recitare, «декламировать», «читать вслух», «рассказывать»). Мелодизированная речь, или музыкальная декламация, была впервые использована в ранних операх 16 в., хотя корни речитатива, несомненно, уходят в

древнее пение за католической литургией (cantus planus). Как самостоятельное выразительное средство речитатив особенно культивируется в период раннего барокко: в речитативе композиторы пытались воспроизвести в обобщенном виде естественные речевые интонации, усиливая их смыслом средствами мелодики и гармонии. Тогда речитативы обычно звучали в сопровождении клавира или органа, причем линия баса дублировалась струнными или духовыми. В опере и оратории 17–19 вв. речитатив служил развитию драматического действия: он воспроизводил разговоры или монологи персонажей, которые помещались между ариями, ансамблями и хорами. Простейший речитатив назывался по-итальянски *recitativo secco* («сухой речитатив»): он исполнялся в свободном ритме и лишь изредка поддерживался аккордами. Затем стал преобладать более мелодизированный и выразительный речитатив (хорошо известный по операм К.В.Глюка, написанным после проведенной им оперной реформы): он назывался *recitativo accompagnato* (или *stromentato*) – «аккомпанированный», или «инструментальный» речитатив – и сопровождался всем оркестром. Блестящий пример выразительного инструментального речитатива содержит финал Девятой симфонии Бетховена. См. также ОПЕРА.

**Ричеркар** (итал. ricercar; от ricercare, «искать»). Инструментальная форма, весьма распространенная в искусстве 16–17 вв. Для нее характерен постоянный поиск (что отразилось в названии) возвращающихся тем и их места в общей структуре композиции. Подобно фантазии, ричеркар в области инструментальной соответствует мотету в области вокальной: форма возникает из последовательного фугированного развития нескольких мелодий. В отличие от мотета, где возникновение новых тем обусловлено появлением новых стихотворных (или прозаических) строк, в ричеркаре главенство принадлежит все же одной теме, и потому данную форму можно считать предшественницей высокоразвитой фуги баховской эпохи. Термин «ричеркар» может относиться и к неимитационному произведению, написанному в свободном инструментальном стиле и по характеру напоминающему токкату. См. ФУГА.

**Рондо** (франц. rondeau; от rond, «круг»). Одна из старейших вокальных и танцевальных форм. Типичное рондо 13 в. было гомофонным (неполифоническим) произведением: труверы Северной Франции окружали каждую строфу своих песен повторяющимся рефреном (форма «виреле»). У таких композиторов, как Гийом де Машо, Жиль Беншуа и Гийом Дюфай, рондо-виреле стали полифоническими. В испанских кантигах 13 в. – песнопениях, посвященных Деве Марии, – использовались аналогичные структуры, и они же имели место в итальянской баллате 14 в. и испанских виллансико 16 в. В 17 в. рондо выступало как часть инструментальной сюиты танцев (Ф.Куперен, Ж.Шамбоньер, Ж.Ф.Рамо): повторяющиеся проведения рефрена отделяли друг от друга разнообразные эпизоды.

Итальянский аналог французской формы (rondo) стал широко применяться с начала 18 в. для обозначения самостоятельных инструментальных пьес. Структурный принцип этого рондо состоял в появлении повторяющегося раздела как обрамления эпизодов, экспонирующих новые темы. Основной тип рондо: А–В–А–С–А. К концу 18 в. рондообразные формы усложнились (А–В–А–С–А–В–А) и приблизились к вариационным (А–В–А<sub>1</sub>–В–А<sub>2</sub>–С–А<sub>3</sub>...) или даже (в результате сквозного развития основных тем) к сонатным.

**Секвенция** (лат. sequentia, «следование», «то, что идет вслед»). Музыкальное и текстовое расширение песнопения «Аллилуйя» в католической мессе. Примерно в 10 в. распространился обычай присоединять добавочный латинский текст (троп) к юбилею (мелизматическому распеву, завершающему «Аллилуйю») и прежде использовавшемуся

разные гласные (чаще всего «а» как последний гласный звук слова «аллилуйя»). В результате возник самостоятельный жанр латинской литургической поэзии – секвенция, связанный преимущественно с праздничными днями церковного года. В Средневековье исполнялись сотни разных секвенций, но постановлением Тридентского собора (1545) они были удалены из литургии, исключение составили четыре секвенции: знаменитая *Dies irae* (о Судном дне), *Lauda Sion Salvatorem* (на праздник Тела Господня), *Veni sancte spiritus* (на праздник Троицы), *Victimae paschali laudes* (пасхальная); позже была допущена также секвенция *Stabat Mater* (богородичная).

**Секстет** (нем. Sextett; от лат. sextus, «шестой»). Этот термин обычно обозначает написанное в форме сонатного цикла сочинение для шести исполнителей. Состав секстета может быть разным; чаще всего это струнный квартет с двумя добавленными инструментами (например, секстет фа мажор Моцарта, К. 522, для квартета и двух валторн, секстет Брамса си-бемоль мажор, ор. 18, для двух скрипок, двух альтов и двух виолончелей). Название «секстет» может относиться и к вокальному ансамблю с аккомпанементом или без такового (секстеты в операх *Свадьба Фигаро* Моцарта и *Лючия ди Ламмермур* Доницетти).

**Серенада** (франц. serenade, итал. serenata, «вечерняя музыка» или «вечернее развлечение»). К концу 18 в. это название уже не подразумевало вечернего или ночного исполнения (например, *Маленькая ночная музыка, Eine kleine Nachtmusik* у Моцарта). Как и дивертисмент, серенада была распространенным жанром композиции для небольшого инструментального ансамбля, который сочетал в себе черты уходящего в прошлое жанра сюиты и устремленного в будущее жанра симфонии. В серенаду входили, с одной стороны, менуэты, марши и тому подобное, а с другой – вариации и части, написанные в формах сонаты или рондо-сонаты. Весьма известные инструментальные серенады можно найти в наследии Моцарта, Брамса, Чайковского и Дворжака. Как вокальный жанр серенада представляет собой обращение к возлюбленной, некогда исполнявшееся в ночное время под окном дамы (примеры: серенада из *Дон Жуана* Моцарта, романс Шуберта *Вечерняя серенада*).

**Симфоническая поэма**. Программное оркестровое сочинение – жанр, получивший распространение в эпоху романтизма и включающий в себя черты программной симфонии и концертной увертюры (Р.Штраус, Лист, Сметана, Римский-Корсаков и др.).

**Скерцо** (итал. scherzo, «шутка»). С середины 18 в. это слово встречается в названиях инструментальных или вокальных пьес шутливого характера (Клаудио Монтеверди, *Scherzi Musicali*, 1607; Иоганн Готтлиб Вальтер, скерцо для скрипки соло, 1676). После 1750 скерцо становится исключительно инструментальным жанром, для которого характерны быстрый темп и, как правило, трехдольный размер. В это время скерцо встречается главным образом как часть сонатного цикла (симфонии, квартета). Особое значение приобретает скерцо в симфониях Бетховена (начиная со Второй), где оно окончательно вытесняет находившийся ранее на этом месте менуэт. В скерцо обычно сохраняется трехчастная форма, унаследованная им от менуэта (скерцо – трио – скерцо); иногда могут появляться и несколько трио (например, во Второй симфонии Брамса). В творчестве Шопена, Брамса и других композиторов той же эпохи скерцо становится также самостоятельным фортепианным жанром: это небольшие пьесы расподического стремительного характера с трио преимущественно лирического содержания. Подзаголовок «скерцо» дал П.Дюка своей симфонической поэме *Ученик чародея*. См. также СИМФИНИЯ.

**Соната** (итал. sonata; от sonare, «звучать»). В точном значении термина – многочастное сочинение для фортепиано либо струнного или духового инструмента с фортепиано. Сонатная форма – основополагающая структура, весьма часто применяемая в первых (а также и в иных) частях сольных инструментальных сонат, произведений для инструментальных ансамблей, симфоний, концертов и др. Смысл сонатной формы в том, что первое появление тем (экспозиция) сменяется их развитием (разработка) и затем возвращением (реприза). Подробнее об истории сонатной формы и возможных значениях термина «соната» см. СОНАТА. Разновидностями формы являются: рондо-соната – тип, часто появляющийся в финалах симфонических циклов и сочетающий в себе черты сонаты (экспозиция, разработка, реприза) и рондо (возвращение первой темы в развивающих разделах); сонатина (буквально: «маленькая соната») – в ней либо меньше частей, чем в обычной сонате, либо сами части проще и короче (сонатины для фортепиано М.Клементи, для скрипки и фортепиано Ф.Шуберта). В принципе термин «сонатина» применяется к легким пьесам для начинающих, но существуют и сонатины (например, фортепианный цикл М.Равеля), которые требуют от исполнителя значительного технического мастерства.

**Сюита** (франц. suite, «последовательность»). Название подразумевает последовательность инструментальных пьес (стилизованных танцев) или инструментальных фрагментов из оперы, балета, музыки к драме и т.д. См. СЮИТА.

**Токката** (итал. toccata). С конца 16 в. это название относится к сочинениям для клавишных инструментов, написанным в свободной импровизационной манере. Слово toccata означает «прикосновение», «удар», в данном случае короткий удар по клавишам, в отличие от sonata, т.е. протяжного «звучания» струнных или духовых инструментов. Кроме того, происхождение термина «токката» указывает на еще более раннюю эпоху, когда этим словом именовался ритм, отбиваемый военным барабаном, либо фанфары медных духовых (например, токката из оперы *Орфей* Монтеверди). Токкаты для клавишных в 16 в. (Андреа и Джованни Габриели, Луццаско Луццаччи) использовали типично клавирную технику и превратились в виртуозные произведения, где импровизационные пассажи чередовались с торжественными хоральными звучаниями. В некоторых токкатах (особенно у Клаудио Перуло и Дж.Фрескобальди) встречаются полифонические разделы. Токката использовалась и как вступление к ричеркару или фуге. Токкаты нового времени (Шуман, Дебюсси, Равель, Прокофьев) представляют собой фортепианные пьесы, в жанровом отношении близкие к концертному этюду.

**Трио** (итал. trio; от лат. tres, tria, «три»). Музыкальное произведение для трех исполнителей. Трио получило широкое распространение в классическую эпоху как один из видов инструментальной музыки, использовавший сонатную форму. Наиболее часто встречаются фортепианные (скрипка, виолончель, фортепиано) и струнные (скрипка, альт, виолончель) трио. Вокальное трио (с аккомпанементом или без него) обычно называют терцетом.

Термином «трио» обозначают также среднюю часть менуэта, скерцо, марша или другой трехчастной формы. В таком смысле трио можно понимать вообще как контрастный раздел между экспозицией основного тематического материала и его повторением. В старину этот раздел сочинялся для трех солирующих инструментов, а сам термин «трио» остался в употреблении и после золотого века жанра концерто грассо, хотя средние разделы сочинений инструментовались уже не для трех, а для большего числа инструментов.

**Трио** трех, а для большего числа инструментов.

**Трио-соната** (итал. trio-sonata). Основная форма камерной инструментальной музыки эпохи барокко. Трио-соната сочинялась для двух высоких инструментов, обычно скрипок, и basso continuo, представленного обычно виолончелью и каким-нибудь клавишным инструментом или лютней, – таким образом, требовалось не трое, а четверо исполнителей. Эпохой расцвета трио-сонаты во всех европейских музыкальных центрах был период с 1625 по 1750, затем, ввиду отмирания basso continuo как функционально необходимого элемента композиции, трио-соната переродилась в струнный квартет. Жанр трио-сонаты сочетает в себе черты старой инструментальной танцевальной сюиты с элементами новой виртуозной техники игры на струнных, старого полифонического и нового гомофонного стилей; для трио-сонаты типично и прямое предвосхищение методов тематического развития в сонатной форме. Основными типами трио-сонаты являлись: sonata da chiesa («церковная соната», предназначавшаяся для концертного исполнения) и sonata da camera («домашняя соната», исполнявшаяся в домашних условиях). Второй тип во многом напоминал сюиту; первый, содержавший четыре части (медленно – быстро – медленно – быстро), до некоторой степени приближался к барочной увертюре. К началу 18 в. различия между ними почти стерлись. Среди выдающихся авторов трио-сонат мы находим С.Росси, Дж.Легренци, А.Корелли, Д.Букстехуде, И.С.Баха, Г.Ф.Генделя и Ж.М.Леклера; встречается этот жанр и позже – например, у Глюка и Гайдна. См. также СОНАТА.

**Увертюра** (франц. ouverture, «открытие»). Это название первоначально относилось к оркестровому вступлению, исполнявшемуся перед оперой, но вскоре стало обозначать и вступления к сочинениям других жанров, например кантатам или инструментальным сюитам. Совершенно определенное значение приобретает данный термин во французской придворной опере 17 в., а именно у Ж.Б.Люлли. Такая французская увертюра обязательно содержала три раздела: медленно – быстро – медленно. Медленные разделы, обычно выдержанные в пунктированном ритме, ассоциировались с торжественным придворным церемониалом; в быстрых разделах музыкальная фактура произведения обеспечивалась фугированным развитием тем. Итальянская оперная увертюра, окончательно сложившаяся в творчестве А.Скарлатти, называлась «симфонией» и тоже состояла из трех разделов, но в обратной последовательности темпов: быстро – медленно – быстро. Жанр симфонии вырос из такой увертюры (см. СИМФОНИЯ), и даже в 1793 симфонии Гайдна при их исполнении в Лондоне еще назывались «увертюрами». В конце 18 в. оперные увертюры сочинялись преимущественно в сонатной форме и практически представляли собой не что иное, как первую часть классического сонатно-симфонического цикла. Некоторые композиторы (среди них Глюк, Моцарт и Бетховен) начали включать в оперные увертюры темы из соответствующей оперы. Классические увертюры встречаются и в жанре музыки для драматического театра (самый яркий пример – *Эгмонт* Бетховена). Увертюры в опере последующей эпохи, сохраняя черты сонатной формы, все более и более превращаются в краткий музыкальный пересказ содержания оперы на ее же тематическом материале. Появляются и концертные увертюры как самостоятельный жанр симфонической музыки программного типа (Мендельсон, Брамс, Чайковский).

**Фантазия** (греч. phantasia). Инструментальная композиция весьма свободного построения; в ней, как выразился английский композитор и теоретик Т.Морли, «композитор ни к чему не привязан» (Морли имел в виду словесный текст). В 16 в. фантазия сочинялась, как правило, для лютни, клавиря или инструментального ансамбля в полифоническом стиле, напоминающем стиль ричеркара или канцоны. В 17–18 вв. жанр все более обогащается элементами импровизационного характера – например, в органных и клавирных сочинениях Букстехуде, Баха, Моцарта. В 19 в. наименование «фантазия» относится к инструментальным, преимущественно фортепианным, пьесам, в

определенной мере свободным от установленных форм (например, Sonata quasi una fantasia – *Лунная соната* Бетховена, фантазии Шопена и Шумана). Фантазией могла называться также импровизация на избранную тему (например, фантазия *Скиталец* Шуберта на тему одноименного романса, *Фантазия на тему Томаса Галлиса* Воан-Уильямса).

В английском языке термин voluntary, по смыслу аналогичный «фантазии», может относиться к музыкальному оформлению англиканской церковной службы (импровизационные разделы, звучавшие во время шествий или при окончании богослужения) либо к инструментальным произведениям в свободной форме (мастерами такого жанра были Джон Блоу и Генри Пёрселл).

**Фроттола** (итал. frottola, от frotta «толпа»). Предшественница ренессансного мадригала, фроттола культивировалась главным образом в северной Италии в конце 15 – начале 16 вв. Фроттолы отличались живостью ритма, сочинялись в трех- или четырехголосной фактуре, часто исполнялись певцом с инструментальным аккомпанементом.

**Фуга** (лат., итал. fuga, «бег»). Произведение, основанное на использовании имитационной полифонии. Форма фуги, достигшая совершенства в творчестве Баха, является итогом длительного развития разных приемов контрапункта и разных форм, включая канон, мотет и ричеркар. Фуги сочиняются для любого числа голосов (начиная с двух). Фуга открывается изложением темы (вождя) в одном голосе, затем с той же темой последовательно вступают другие голоса. Второе проведение темы, часто с варьированием ее, называется ответом; пока звучит ответ, первый голос продолжает развитие своей мелодической линии – контрапунктирует ответу (противосложение). В двойных фугах подобный контрапункт приобретает значение второй темы (контр-темы). Вступления всех голосов образуют экспозицию фуги. За экспозицией могут следовать либо контр-экспозиция (вторая экспозиция), либо полифоническая разработка всей темы или ее элементов (эпизоды). В сложных фугах используются разнообразные полифонические приемы: увеличение (увеличение ритмического значения всех звуков темы), уменьшение, инверсия (обращение: интервалы темы берутся в обратном направлении – например, вместо кварты вверх кварта вниз), стретта (ускоренное вступление голосов, «налезających» друг на друга), а иногда сочетания подобных приемов. Жанр фуги имеет большое значение как в инструментальных, так и в вокальных формах. Фуги могут представлять собой самостоятельные пьесы, сочетаться с прелюдией, токкатой и т.д., наконец, входить в состав большого произведения или цикла. Характерные для фуги приемы нередко применяются в развивающихся разделах сонатной формы.

Двойная fuga, как уже говорилось, основана на двух темах, которые могут вступать и развиваться вместе или по отдельности, но в заключительном разделе обязательно соединяются в контрапункте. *См. также* ФУГА.

**Хорал** (нем. Choral). Первоначально хоралом называлось григорианское одноголосное церковное песнопение; позже наименование закрепилось за лютеранскими песнопениями. Мартин Лютер, стремившийся к тому, чтобы все прихожане принимали участие в богослужении, ввел в него гимны, пригодные для общинного пения. Таким образом хорал – как отдельное песнопение и как часть более крупной композиции – стал центром протестантской литургии. Музыкальными источниками хорала являлись: а) церковные песнопения, существовавшие до Реформации; б) светские песни; в) заново сочиненные мелодии с текстами, среди которых наиболее известен реформаторский гимн *Ein' feste Burg ist unser Gott* (*Твердыня крепкая наш Бог*). Почти все немецкие

мастера 16, 17 и начала 18 вв. обрабатывали хоральные мелодии. Хоралы лежат в основе и других богослужебных композиций, среди которых: 1) хоральная прелюдия – органная пьеса, основанная на мелодии хорала и служившая вступлением к общинному пению; 2) хоральная фантазия – органная пьеса, развивающая мелодию хорала в импровизационной манере; 3) хоральная партита – масштабное инструментальное произведение на тему хорала; 4) хоральный мотет – развернутое хоровое произведение; 5) хоральная кантата – крупное произведение для хора, солистов и оркестра с использованием мелодий лютеранских гимнов. Наиболее совершенные хоральные композиции из дошедших до нас принадлежат Михаэлю Преториусу и И.С.Баху.

**Чакона** (исп. chacona, итал. ciacopna). По происхождению – медленный трехдольный танец; позже – сочинение, основанное на варьировании basso continuo либо мелодической линии (или аккордовой последовательности) в басовых голосах (basso ostinato). Чакона очень близка пассакалье. И та и другая впервые появляются в начале 17 в. в произведениях для клавишных инструментов. Известнейший пример жанра – чакона Баха из партиты ре минор для скрипки соло. В настоящее время существует тенденция относить наименование «чакона» к любым вариациям на неизменную аккордовую последовательность, но такое суженное представление не соответствует историческому значению термина.

**Шансон** (франц. chanson, «песня»; в русском языке термин «шансон» женского рода и не склоняется). Так называют не только песни, но и инструментальные пьесы в вокальном стиле. В светской музыке Франции существовал ряд разновидностей шансон: 1) песни средневековых трубадуров и труверов; 2) танцевальные песни 14 в. (Гийом де Машо); 3) полифонические многоголосные хоры 15 и 16 вв. (Жиль Беншуа и Гийом Дюфаи, Жан Окегем, Якоб Обрехт, Жоскен де Пре); этот жанр достигает вершин своего развития во французском варианте итальянского ренессансного мадригала (Клеман Жаннекен, Орландо Лассо, Тома Крекийон). Позже наименование «шансон» могло относиться к короткой строфической песне популярного типа или к французскому романсу для голоса с фортепианным аккомпанементом, аналогичному немецкой Lied (Дебюсси, Форе, Равель, Пуленк). Современные эстрадные французские песни тоже называются шансон.

**Экспромт** (лат. exproptus от глагола exproptio, «выкладываю», «обрушиваю»; франц. improptu). Значение латинского слова предполагает, что экспромт – пьеса, сочиненная под влиянием данной минуты, данной ситуации. В фортепианной литературе 19 в. это небольшие пьесы произвольной формы, необязательно импровизационного характера. Например, экспромты Шуберта (ор. 90) или Шопена (ор. 29, 36) имеют четкую, преимущественно трехчастную, структуру.

**Этюд** (франц. etude, «изучение»). Пьеса для освоения и совершенствования какого-либо технического приема: исполнение стаккато, октав, двойных нот (на струнных инструментах), приема «двойного или тройного язычка» (на духовых инструментах) и т.д. В 19 в. получает широкое распространение концертный этюд (особенно в фортепианной литературе). В данном жанре отработка какого-либо технического приема сочетается с самостоятельной художественной ценностью музыки. Блестящие концертные этюды сочиняли Шопен, Шуман и Лист. Предшественницей концертной формы жанра можно считать токкату 17–18 вв., в которой особую роль играл чисто виртуозный элемент.

## МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА 1) комплекс выразительных средств, воплощающих в музыкальном произведении определенное идейно-художественное содержание.

2) Строение, структура музыкального произведения. В каждом произведении музыкальная форма индивидуальна, однако существуют ее относительно устойчивые типы различного масштаба - период, простая и сложная двухчастная, простая и сложная трехчастная формы, вариации, рондо, сонатная форма и др. Наименьшая смысловая и структурная единица музыкальной формы - мотив; два и более мотива образуют фразу, из фраз складывается предложение; два предложения часто образуют период (обычно 8 или 16 тактов). В форме периода обычно излагаются темы музыкального произведения. Основные принципы формообразования - изложение тематического материала (экспозиция), его точное или варьированное повторение, разработка, сопоставление с новыми темами; повторение ранее изложенного материала после раздела, развивающего его или основанного на новом материале (реприза). Эти принципы часто взаимодействуют.