Введение

Данная курсовая работа посвящена анализу формы полонеза A-dur Г. Венявского и выявлению её особенностей.

Целью работы является определение формы полонеза A-dur Г. Венявского для представления особенностей жанра.

Задачи исследования:

* Характеристика жанра полонез.
* Этапы эволюции жанра.
* Специфика данной формы в творчестве М.К. Огиньского и Ф.Шопена.
* Определение формы полонеза A-dur Г. Венявского.
* Определение формы полонеза а-moll М.К. Огиньского.
* Определение логики тонального плана.
* Тематическая классификация.
* Анализ структуры данных произведений.
* Выявление отличительных особенностей формы полонезов.

Методами исследования являются анализ формы полонезов, описание структуры всех разделов, сравнительный анализ произведений, определение их отличительных особенностей, тематическая, тональная и структурная классификация.

Глава I. Эволюция жанра полонез

1. Полонез – польский танец

Полонез (от pоlonais – польский) - польский по происхождению танец. Отличается неторопливостью, плавностью, величавостью поступи. Развивался на основе народного танца-шествия степенного, торжественного характера. В народном быту был четырехдольный. Сельский полонез или иначе пеший (chodzony) танец был предназначен для встречи крестьян, возвращавшихся вечером домой после полевых работ, и отличался простотой и напевностью мелодии и степенный размеренностью поступи. Исполнялся ходзоны самыми различными составами, иногда даже не составами а просто скрипачом или волынщиком (dudarz).

Из народного быта полонез проник в магнатно-шляхетскую среду, где наделялся чертами парадности, торжественности, порою даже напыщенной чопорности. Заключался, как правило, в плавных, ритмических движениях, имевших характер чинной поступи. Ни прыжков, ни кружения, ни бега в фигурах танца, который соприкасался преимущественно с польской знатью, не было. В шляхетской среде полонез танцевали мужчины, придававшие ему воинственный характер.

Примерно с конца XVI века полонез становится в Польше бальным танцем. С этого времени в нем начинают принимать участие и женщины.

Во второй половине XVIII века складывается новый тип польского. Это торжественный танец (трехдольный с пунктирным ритмом или рельефным дроблением первой четверти).

Теперь полонез становиться блестящим церемониальным танцем-шествием всех участников празднества. Популярность его растет, благодаря чему он постепенно вытесняет старинные танцы-шествия: павану и аллеманду. Уже в начале XIX века полонезом открываются все европейские балы. На своей родине – в Польше – полонез приобретает особу красочность, праздничность и размах.

Полонез сыграл огромную роль в формировании национальных черт польской национальной музыки.

В предромантический период (90-е года XVIII века) были созданы первые полонезы М.К. Огиньского. Выходя за рамки торжественного шествия, полонез постепенно приобретал элегические черты, насыщался лиризмом, драматизмом, даже трагизмом, обусловленным трудной судьбой польского народа в период разделов страны.

Огиньский достаточно отчетливо сформулировал задачу превращения полонеза из бытового “ танца общества” в художественно-законченный инструментальный или вокально-инструментальный жанр и говорил, что полонез может, сохраняя свой национальный характер, сочетать в себе пение, выразительность, вкус и чувство (le chant, l’expression, le gout et le sentiment).

В ранний период творчества Огиньский ставил перед собой проблему национальной самобытности музыки. “Его не удовлетворяло бытовая трактовка этого жанра как “ танца общества”. Уже в сравнительно ранних его произведениях попытки порвать с такой трактовкой приводят к созданию художественно-обобщенных образов лирического плана, которые с поэтической выразительность развиваются, например, в до-минорном полонезе…

Если в творчестве Козловского определяющим является сочетание праздничного и траурного, то в музыке Огиньского лирические излияния, в которых нередко чувствуется щемящая скорбь, контрастно оттеняются фанфарной призывностью, рождающей образы патриотического подъема и воинской доблести. Такие звонкие, чеканные фанфары звучат, например, в начале третьего полонеза (из цикла “восемь последних”), сменяясь легкими, грациозными пассажами, в которые последовательно вплетаются квартовые, квинтовые и, наконец, октавные взлеты” (1/с.279).

Некоторые полонезы Огиньского представляют собой, по существу, лирические пьесы, образный строй которых уже очень далёк от танцевальности. В начале четвёртого полонеза (из рикордиевского сборника) слышаться свирельные наигрыши и щебетанье птиц, возникает тонкая « пейзажная» звукопись, сменяющаяся в трио лирически-созерцательными размышлениями” (1/c.282). Анализируя мелодику пьес Огиньского, следует прежде всего отметить в ней восходящее к народно-бытовым истокам тяготение к ладовой переменности.

Фактура полонезов Огиньского постепенно становиться всё более разнообразной. Помимо лирической кантилены и орнаментальных пассажей, он пользуется также техникой двойных нот и, реже, аккордовой. Противопоставляя регистры, он достигает тембральных эффектов, охотно прибегая, например, к перенесению мелодии в нижний регистр и сопровождению её прозрачными фигурациями в верхнем регистре.

Полонезы Огиньского не блистали техникой – это противоречило его сентиментальной чувственности.

Язык полонезов Огиньского «клавесинный или клавикордный».

Нужно сказать также, что Огиньский написал полонез на тему, взятую из многочисленных опер Микеле Энрико Карафа. То был единственный опыт обработки итальянской оперной мелодии в духе польского танца.

Рыцарский блеск характеризует более поздний этап развития полонезов Огиньского. Даже не вяжущийся с сентиментальностью текста, такой блеск проявляется уже в первых тактах другого си-бемоль-мажорного романса-полонеза.

Полонезы Огиньского «полные лиризма и мягкости» повлияли на Эльснера и других. В поздних полонезах Огиньского лирические черты, позволяющие говорить о переходе от танцевальности к поэмности, сочетаются с отчётливо выраженными героико-драматическими чертами.

2. Эволюция жанра полонез в творчестве Ф. Шопена

Классической вершиной развития полонеза остаются произведения Шопена, которые отличатся эмоциональным богатством, в полной мере определившим дальнейший путь развития полонеза от танца к романтической поэме.

В ранних полонезах Шопена различимы героические черты, притом своеобразные и восходящие к жанру побудки.

В полонезе соль-минор ощущается преемственная связь с национальной традицией, но в нём уже полное отсутствие танцевальности, а само определение “полонезности” может относиться к ритмической структуре, а ни как не к жанру. В памяти скорее вызывают запевы дум.

В жанре думы были созданы первые полонезы Шопена. Для них характерно сочетание героико-драматических элементов с тонко орнаментированной мелодикой, наполненной элегической грустью.

У Шопена выявляется специфическое сочетание фанфарности и траурно-хоральных построений с гибкой, изящной лирической мелодикой, насыщенной разнообразной орнаментикой.

Полонез ля-бемоль мажор отличается поэтичностью, насыщенной альтерацией, изяществом фактуры.

После подавления восстания в произведениях Шопена преобладали трагические, лирико-драматические, в частности ностальгические образы. К этому периоду относятся “большие” полонезы Шопена.

В полонезе фа-диез минор ор.44 с наибольшей силой проявилось героико-трагедийное начало, насыщаемое чертами поэмности – кульминация полонезного жанра. Лист пишет о нём: “основной мотив неистов, зловещ, как час предшествующий урагану; слышатся как бы возгласы отчаяния, вызов, брошенный всем стихиям. Беспрерывное возвращение тоники в начале каждого такта напоминает канонаду завязавшегося вдали сражения. Это место внезапно прерывается сельской сценой – мазуркой идиллического стиля. Основному мотиву предшествует не менее зловещее вступление.

В полонезе ор.44 Шопен применяет широко разработанные им приемы обогащения лада, в особенности в субдоминантовой сфере. Вместе с тем получает развитие “полонезность” ритмики, не лишающая пьесу черт поэмности.

В ля-бемоль-мажорном полонезе ор.53 также отчетливо ощущается поэмная трактовка жанра, причём в этой великолепной пьесе на первый план выступает героическое начало, а не те трагедийные тона которые с потрясающей силой звучат уже в первых тактах полонеза фа-диез минор.

Если сравнить первые полонезы Огиньского с написанными через полвека большими полонезами Шопена, то станет совершенно очевидной стремительность эволюции данного жанра в сторону поэмности.

Начав с маленьких пьес, по существу мало отличавшихся от полонезных миниатюр начала XIX века, Шопен создал грандиозные поэмы-полонезы, насыщенные образами героической мощи.

Если в полонезе ля-мажор ор.40 №1 Шопен создал вставший перед ним образ “победы, гордости радостного торжества”, а во втором до-минорном полонезе из того же опуса отдал дань мрачным настроениям, которым нередко предавались польские эмигранты, то Полонез-фантазия, как кажется, вплотную примыкает к балладам Шопена, хотя и пронизан полонезными ритмами” (2/c.142). Несмотря на обилие лирико-драматических страниц, развитие произведения приобретает порой характер сонатной разработочности.

Героика шопеновской музыки была рождена героизмом польского народа.

Ля-бемоль-мажорный полонезор.53, едва ли не самый знаменитый, отличается не только картинностью воинственного шествия, но и типично побудочной фанфарностью.

В трех последних полонезах Шопена - фа-диез минорном ор.44, ля-бемоль-мажорном полонезе ор.53, Полонезе-фантазии ор.61 - блистательно завершился путь к поэмности. Шопен совершил поразительную эволюцию этого национального жанра. В полонезе ор.44 и ор.61 особенно чувствуется трагедийность образного строя, в первых тактах fis-moll накапливается яростная динамичность первой темы, окрашенной в героически-скорбные тона.

Шопен всегда искал истину в народном творчестве. У него происходит сочетание различных жанров: мазурка - в полонезе фа-диез минор ор.44, Полонез-фантазию драматизировал путем насыщения чертами думы-баллады.

К жанру полонеза обращались С. Монюшко, Ю. Зарембский, З. Носковский и другие. Полонезы писали и композиторы других стран. Известны полонезы И.С. Баха, В.А. Моцарта. Русские композиторы, начиная с предшественников М.И. Глинки, внесли большой вклад в развитие жанра полонез. В частности, в России получили известность инструментальные и хоровые полонезы Ю. Козловского; один из них полонез с хором на текст Державина “Гром победы, раздавайся” (9/c.79).

3. Особенности формы полонеза A-dur Г.Венявского

3.1 Полонеза A-dur Г.Венявского. I часть

Полонез A-dur Г.Венявского написан для скрипки и фортепиано.

Написан в сложной трёхчастной форме с трио и неполной репризой. Полонез состоит из следующих разделов: вступления, I части, II части (трио), III части (репризы) и коды. I и II части представляют собой сложную трехчастную форму, III часть - динамическая (сокращённая) реприза написана в форме периода.

По тематическому содержанию крайние части представляют собой одинаковый материал, средняя же часть ярко контрастирует с ними. Можно сказать, что сопоставляется оживление – большему спокойствию; легкость – кантиленности, напевности; виртуозность, яркость, стремительность – более простой, нежной мелодии. Такой контраст можно назвать “внешним”, но для сложной трёхчастной формы это очень типично, так как лежит в её основе, является главным признаком её образования. Это выражается и в характере мелодической линии: так в крайних частях размах мелодии, в смысле диапазона, велик, в трио мелодия развивается более однопланово: больше придерживается одного регистра; в темпе: Allegro moderato в I и III части, meno mosso – в третьей; в характере исполнения: I и III части – brillante, dolce e tranquillo – во II части; в фактуре: танцевальность, полонезность ритмики, акцентность сопоставляется с прозрачностью, плавностью, умеренностью. Характерное для танца: мелодическое оживление крайних частей и сдержанность трио.

Главная тональность А-dur, в ней написаны I и III части.

Тональность А-dur связана и с эпохой романтизма – 3 диеза – среднее количество знаков, и с народными корнями. Тональность А-dur часто используется в народной музыке, так как удобна для исполнения как на скрипке, так и на аккомпанирующих инструментах (например, дуде). Тональность яркая, открытая, “блестящая”; диезность вносит светлый колорит, эффект приподнятости, грациозности.

Средняя часть (трио) – написано в тональности F-dur. Тональность бемольная, что придает оттенок мягкости, нежности, прозрачности. Относится к субдоминантовой группе (пониженная VI ступень ). Выбор тональности средней части трио характерен для 3-х частных форм.

Полонез начинается с фортепианного вступления. Тематически оно связано со средним разделом из I части всего произведения (в той же доминантовой тональности E-dur) и материалом связующего построения (предыкта). Но несмотря на такое родство, вступление не представляет собой полного проведения данных тем.

Состоит из 18 тактов (2 построений). По форме напоминает простую двухчастную репризную форму. Условно состоит из двух частей, где первая часть ( 8 тактов ) на одном материале, и вторая часть: 9-12 такты - на новом материале, а в 13 такте появляется начальная тема – намёк на репризность. Но в целом вторая часть вступления представляет собой кадансирование и подготовку основной формы и основной тональности.

Вступление играет роль небольшого предварения основной музыки.

Основной материал – три части формы: I часть, II часть - середина или трио, III часть – реприза.

I часть состоит из 95 тактов, II часть – 106 тактов, III часть – 36 тактов.

I часть написана в сложной 3-х частной форме с трио и сокращённой репризой (структурные единицы I части будут называться разделами), где первый и второй разделы – в простых двухчастных формах, третий (реприза) в форме периода.

С тематической стороны можно сказать, что контраст сопоставления первого раздела и репризы со средним разделом отчётлив, но менее значителен, чем тот, который вносится трио всей формы. Здесь есть сопоставление и в характере исполнения: brillante – energico largamente; в темпе Allegro moderato – Piu moderato e grandioso; способе изложения основной темы у скрипки solo: в первом и третьем разделе – одноголосная фактура, во втором разделе – двухголосная; и тональное сопоставление:

A-dur – E-dur.

Основная тональность I части А-dur. В первом разделе происходит модуляция из А-dur в Е-dur. Второй раздел – трио начинается в Е-dur, хотя тональность V ступени – редкость для этой части формы. Данное трио гармонически разомкнуто. Через ряд тональных отклонений: в Н-dur, Е-dur, Fis-dur, Н-dur происходит модуляция к Н-dur в связке и к главной тональности А-dur в репризе.

Таким образом, в третьем разделе - репризе восстанавливается главная тональность.

Как уже отмечалось выше, первый раздел I части произведения представляет собой простую двухчастную репризную форму, так как в конце второй части проводится материал из первой части.

С тематической стороны первая часть внутри себя однородна, новая тема в её середине не вводится. Это развивающая двухчастная форма. Посредством повторения в конце второй части материала из первой части достигается связь двух периодов двухчастной формы, так как их единство – обязательное условие.

Основная тональность первого раздела – A-dur. В его первой части происходит модуляция из A-dur в E-dur. Вторая часть начинается в h-moll и модулирует через E-dur в главную тональность A-dur. Таким образом, двухчастная форма тонально замкнута и представляет собой в известной мере самостоятельный музыкальный организм.

Первый раздел состоит из двух частей (из 32 тактов).

Первая часть написана в форме периода – 16 тактов и вторая часть – в форме периода – 16 тактов. Одинаковая протяжённость этих периодов подчёркивает единство со структурной стороны.

Первая часть представляет собой период с ясно выраженным экспозиционным строением – устойчивостью характера. Период состоит из двух предложений, причём второе предложение точно повторяет первое. Поэтому период – повторного строения. Сходство двух предложений этого периода является характерной особенностью с тематической стороны.

Данный период модулирующий. Модулирование направлено в тональность V ступени (доминанта). Период тонально разомкнут.

Для строения данного периода характерно наличие двух предложений одинаковой длины (по 8 тактов). Эти предложения квадратны, поэтому и сам период – квадратного строения. Каждое предложение (тема) состоит из двух построений или двух элементов (по 4 такта). В первом построении – тональность A-dur (устойчивость), во втором – E-dur (неустойчивость). Формула T – D напоминает “вопросно-ответную” структуру в соотношении двух построений.

Вторая часть двухчастной формы представляет собой квадратный период. Так как весь первый раздел представляет собой репризную двухчастную форму, то его вторая часть из-за повторения к концу тематического материала из первой части распадается на два предложения. Первое предложение является серединой двухчастной формы; второе предложение, заключающее собой всю форму, содержит повторение части первого периода и называется репризой. Вторая часть является периодом неповторного строения.

Первое предложение (середина) двухчастной формы вносит некоторый контраст к первому периоду. С тематической стороны этот контраст получается от разработки материала, взятого посредством вычленения из первого периода первой части (второй элемент предложения) и представленного в новом освещении, и от введения относительно нового мелодико-ритмического материала.

С гармонической стороны середина неустойчива. Начинается в h-moll. В конце происходит модуляция в E-dur. Неустойчивость середины находит выражение в избегание тоники на сильных долях. Середина оканчивается половинной каденцией на доминанте главной тональности (E-dur). В связи с этим её конец имеет значение предыкта к заключительной части формы (репризы).

В отношении строения, середина ровна половине периода (8 тактов) – представляет собой одно предложение. Внутренняя структура середины представляется по сравнению с первым периодом более дробной. Предложение состоит из двух повторяющихся фраз (по 4 такта).

Второе предложение двухчастной формы (реприза) выполняет назначение тематического объединения всей формы, её закругления.

С тематической стороны реприза имеет мелодико-ритмическое сходство с предложением первого периода. Повтор представляет собой слегка варьированное проведение целого предложение из первого периода. Гармоническая сторона диктует необходимость переработки для репризы материала из первого периода. Так как период был модулирующим, то во втором построении предложения происходят изменения ради окончания всей формы в главной тональности. Если в первом периоде было выражено доминантовое направление, то в репризе – субдоминантовое. Таким образам, реприза имеет тональность A-dur в первом построении, второе начинается в D-dur и модулирует в A-dur.

Строение репризы совпадает со строением повторяемой музыки первого периода (одно предложение – из двух построений). Протяжённость репризы остаётся такой же и равно половине первого периода. Внутренняя структура такая же.

Первый раздел I части произведения выполняет экспозиционную функцию, так как отличается устойчивостью характера, имеет тематическое единство, выраженное в наличии главной темы, состоящей из двух мелодико-тематических элементов; тональное единство представляется тональностью A-dur.

Первая часть первого раздела выполняет функцию изложения темы – первоначального её проведения. Во второй части соединяются черты серединности и экспозиционности. Функцию середины выполняет первое предложение второй части, в которой происходит развитие ранее изложенной темы, второе предложение имеет функцию репризы, которая создаёт обрамление формы, способствуя единству целого.

Второй раздел – средняя часть I части произведения – представляет собой трио. По строению напоминает простую двухчастную форму, или своеобразную составную форму. Состоит из двух частей, из которых первая часть – собственно трио, а вторая часть образуется из модулирующих связующих построений.

Первая часть или собственно трио написано в форме периода. Обладает самостоятельной темой торжественного, фанфафрного характера с выраженным экспозиционным типом изложения. В периоде есть мелодика-тематическое единство, которое выражается в почти полном сходстве предложений, по этому период повторного строения.

Период модулирующий. Начинается в E-dur и оканчивается в подчинённой тональности H-dur (тонально разомкнут). Модулирование происходит в тональность доминанты, что характерно для модулирующих периодов, так как не нарушает представления об экспозиционности.

Состоит из двух предложений. Можно даже сказать, что внутри предложения (темы) есть некоторый контраст – предложение подразделяется на построение. Контраст выражен в сопоставлении регистров скрипичной партии – первый элемент темы в среднем, второй – в низком регистре; в фактуре – аккордовость и двухголосие с одноголосным изложением материала.

О тематическом соотношении трио с крайними частями было сказано выше.

Предложение этого периода имеют расширения – внутреннее увеличение, благодаря которому построение разрастается. Расширение происходит следующими приёмами: прерванный оборот, который в некотором роде является общим аккордом для главной тональности и той, в которую моделирует (E-dur VI = II H-dur); варьированное повторение оборота в модулирующей части, который обращает внимание на появление новой тоники.

В предложениях есть небольшие отличия: в конце первого предложения после модуляции в H-dur есть небольшой связующий элемент, который возвращает в основную тональность E-dur, после чего тональность H-dur воспринимается как доминанта. В конце второго предложения модуляция в H-dur происходит окончательно.

Каждое предложение состоит из 12 тактов, период – из 24.

За трио следует ряд построений – 3 четырёхтакта (всего 12 тактов). В них преобладает серединный тип изложения. Из первого раздела I части вычленяются короткие тематические отрезки, и которые в построениях подвергаются новому дальнейшему развитию (тематизм в построениях – развивающий). В четырёхтактах заимствованные элементы проводятся секвенционно.

Это модулирующие построения, общая направленность которых – доминантовая сфера. Первое построение – H-dur, как D7 к E-dur, второе построение – E-dur, как D7 к A-dur, третье построение – Fis-dur как D7 к H-dur.

К построениям присоединяется ещё 9 тактов несколько нового, однородного материала. Это модулирующее построение (модуляция из A-dur в E-dur), в котором ощущается накопление доминантового напряжения: H-dur доминанта к E-dur, E-dur - доминанта к A-dur, или H-dur - двойная доминанта к A-dur (A-dur – в репризе).Это построение является предыктом к ожидаемой тональности.

Таким образом, вся вторая часть подготавливает вступление следующей части (репризы), выполняя связующую функцию (первая её половина) и функцию предыкта (вторая половина).

Как видно, данная вторая часть не обладает всеми признаками, характерными вторым частям. но в масштабном отношении она почти равна первой части и имеет отчётливые границы, в структурном – имеет достаточно ясные формы.

Поэтому можно сказать, что второй раздел напоминает двухчастную форму, не являясь ею как таковой.

Третий раздел I части – реприза. Она имеет функцию утверждения первоначальной музыкальной мысли – как бы зримо симметричного уравновешивания композиции. Но так как, по законам психологии восприятия, уже известное требует меньшего времени для осознания, то для ускорения процесса используется приём сокращения. Данная реприза сокращена до периода ( 18 тактов).Период – повторного строения .Состоит из двух предложений.

В тематическом отношении, в репризе есть некоторые изменения: второе предложение проводится не точно. Оно имеет расширение посредством растяжения каденционных гармоний. Период – неквадратный.

В тональном плане, период – однотональный: начинается и заканчивается в главной тональности A-dur. В периоде встречаются отклонения в тональности первой степени родства - в H-dur, D-dur.

В целом, третий раздел (его тематическое содержание, тональный план, структура) соответствует своей функции (репризе).

От I части ко II возникает модулирующая связка. Модуляция происходит из A-dur в F-dur.

Связка построена на ритмо-формуле полонеза. Состоит из 4 тактов.

3.2 II часть

II часть полонеза – трио. Написано в сложной трёхчастной форме с местным трио и варьированной репризой (её структурные единицы будут называться разделами).

Крайние разделы трио – тематически одинаковые, построены на новом материале, средний – на материале I части полонеза - ярко контрастирует с ними. Характер контраста между ними такой же, как I части произведения с Трио всей формы (см. с. ).

Основная тональность трио - F-dur. Первый раздел оканчивается совершенной каденцией на доминанте, которая разрешается в тонику в начале следующего раздела.

Второй раздел (местное трио) написан в той же тональности F-dur, заканчивается на доминанте, которая так же разрешается в тонику в начале следующего раздела.

Третий раздел (реприза) начинается в основной тональности - F-dur и далее происходит модуляция к H-dur (в предыкте).

Первый раздел трио представляет собой простую двухчастную форму, второй раздел имеет форму периода, третий раздел напоминает простую двухчастную форму.

Первый раздел – тематически однороден, с выраженным экспозиционным строением. Посредством повторения в конце второй части материала из первой, достигается тематическое единство раздела, образуется репризная двухчастная форма.

Первая часть написана в форме периода. В ней есть расширение, поэтому период неквадратный.

Период однотональный (начинается и заканчивается в F-dur). Состоит из двух предложений. Второе предложение повторяет первое, но с изменениями: во втором предложении тема преобразована приёмом мелодической орнаментации. В сходстве предложений выражается мелодико-тематическое единство периода.

Первое предложение заканчивается половинной каденцией. Второе предложение – в основной тональности F-dur; имеет расширение путём варьированного повторения одного элемента и отклонения в родственные тональности, что придаёт большее напряжение в каденции. В конце предложения происходит основательное закрепление в тональности F-dur, заканчивается совершенной каденцией.

Вторая часть трио также написана в форме периода. Состоит из двух предложений. Первое предложение выполняет функцию середины, вносит некоторый контраст к первому периоду, который получается от разработки материала, взятого посредством вычленения из первой части (первого периода) и представленного в новом освещении. В течении всей середины выдерживается неустойчивая гармония – доминанта основной тональности (С-dur). Оканчивается середина половинной каденцией (на доминанте основной тональности), в связи с этим её конец имеет значение предыкта. Середина состоит из 8 тактов, равна первому предложению первого периода. Состоит из более дробных структур, чем первый период из двух построений, которые имеют одинаковые начала.

Второе предложение второй части – реприза. Содержит измененное повторение части первого периода. В данном случае больше похоже на то, что повторяется часть второго предложения первого периода.

Реприза начинается в F-dur и заканчивается совершенной каденцией, которая завершается в следующем такте (начале второго раздела). Отсюда вытекает необходимость переработки материала из первого периода.

Проводится предложение с расширением, что обусловлено стремлением создать кульминацию. Расширение образовывается приемами:

варьированного повторения одного из элементов; секвенционным проведением некоторых элементов; растяжением каденционных гармоний;

несовершенной каденцией (D7 – I в мелодическом положении терции), за которой следует похожий материал с совершенной каденцией.

В конце предложения происходит наложение: его заключительный такт совпадает с начальным тактом второго раздела.

Реприза – 16 тактов.

В первом разделе трио возникает масштабно-тематическая структура

дробление с замыканием:

предложение – предложение построение+построение - предложение 8 8 4 + 4 8

Первый раздел трио выполняет функцию первой части формы – изложение темы. Структура, тональный план, тематизм соответствуют его функции.

Второй раздел – местное трио. Написано в форме периода с расширением.

Тематизм этого раздела основан на теме из I части полонеза – проведении её в изменённом варианте: если в I части тема была в партии скрипки, то здесь – у фортепиано, и скрипка играет роль гармонического наполнения. Раздел имеет экспозиционный тип изложения.

Основная тональность - F-dur. Раздел заканчивается на доминанте (С-dur), происходит наложение – разрешение доминанты в тонику – в начале третьего раздела. Период однотональный, но разомкнутый.

Состоит из двух предложений, которые имеют мелодико-тематическое единство, выраженное в сходстве предложений (кроме их окончаний).

Первое предложение заканчивается совершенной каденцией; останавливается на доминанте, которая в начале второго предложения разрешается в F-dur.

Второе предложение начинается в основной тональности. Имеет расширение путём растяжения каденционных гармоний, развития элементов этого же предложения – как бы секвентное проведение половины первого предложения, но в другой тональности – в С-dur (доминанте F-dur). Имеет несовершенную каденцию, останавливается на доминанте, которая в начале третьего раздела разрешается в тонику, что является наложением.

Второй раздел выполняет функцию средней части, что соответствует содержанию данного раздела.

Третий раздел – варьированная реприза.

В тематическом отношении это выражается в том, что тема проходит в партии фортепиано, а скрипичная партия сопровождает её прозрачными фигурациями, служит украшением, орнаментацией данной темы.

Реприза – динамическая (изменённая).

По форме напоминает простую двухчастную форму.

Тематизм третьего раздела такой же как и первого. Состоит из двух частей.

Первая часть написана в форме периода. Период модулирующий. Модуляция происходит в доминантовом направлении – в тональность третьей ступени (а - moll).

Период состоит из двух предложений, второе предложение повторяет первое, но с другим окончанием.

Первое предложение состоит из девяти тактов – имеет расширение за счет секвенционного проведения одного элемента. В нем есть отклонения в доминантовую сферу, в которой и заканчивается предложение. Разрешение происходит во втором предложении.

Второе предложение состоит из 8-и тактов. Начинается в F-dur, в предложении происходит модуляция в а-moll.

Вторая часть так же написана в форме периода. Период модулирующий от C-dur к Н-dur (в предыкте).

Состоит из двух предложений. Первое предложение - середина двухчастной формы. В ней разрабатывается материал, взятый посредством вычленения из первого периода и представленный в новом виде.

Предложение модулирует из C-dur в F-dur. Здесь снова используется наложение. Предложение оканчивается на доминанте F-dur и в следующем такте (второе предложение) разрешается в F-dur.

Состоит из двух похожих построений (по 4-е такта) – дробление.

Второе предложение начинается как реприза всей двухчастной формы, но от первого периода остаются лишь основные элементы, которые подвергаются тональному развитию и само предложение становится похожим на некое связующее построение, за которым следует собственно связка – предыкт.

Таким образом, второе предложение, начинаясь в F-dur модулирует к Н-dur, заканчиваясь на доминанте Н-dur (Fis-dur), разрешается в следующем такте в тональность Н-dur (в предыкте).

Также второе предложение имеет расширение посредством нисходящей транспонирующей секвенции по хроматической гамме.

Состоит из 9 тактов.

Из сказанного выше видно, что во второй части преобладает серединный тип изложения: проводятся короткие тематические отрезки, гармонически не устойчива – в репризе нет тональной замкнутости, поэтому можно сказать, что вторая часть не соответствует всем своим функциям и является второй частью формально.

Следовательно, обо всём третьем разделе можно сказать, что он имеет признаки двухчастности – напоминает двухчастную форму.

Ко II части полонеза примыкает модулирующее связующее построение, похожее на то, которое использовалось в I части произведения перед третьим разделом (репризой).

3.3 III часть

III часть полонеза – динамическая реприза. Повторяет материал I части произведения, но в сокращённом варианте. В ней сделан композиционный эллипсис – пропуск одного предложения из первого периода и пропуск местной репризы, поэтому в целом реприза не полная – сокращена до одного периода.

Период однотональный (начинается и заканчивается в главной тональности A-dur), состоит из двух предложений.

Первое предложение (8 тактов) начинается в A-dur: в ней проходят 4 такта – первое построение, второе построение (следующие 4 такта) написано в тональности доминанты (Е-dur). В целом первое предложение оканчивается половинной каденцией.

Второе предложение (которое было серединой первой части) начинается в h-moll (субдоминантовая сфера). Оно имеет внутренне расширение за счёт прерванной каденции (VI пониженная - F-dur), за которой следуют каденционные гармонии, также подвергающиеся растяжению; далее происходит кадансирование, органный пункт. В расширении используются элементы основной темы из первого периода, общие формы движения.

Период заканчивается совершенной каденцией, имеет 36 тактов.

После репризы проводится заключительное построение – Кода. Её назначение – утвердить основную тему (показать в новом освещении) и закрепить главную тональность.

Кода построена на материале крайних частей. В ней происходит повторное кадансирование, утверждается A-dur.

Кода имеет явно выраженный заключительный тип изложения.

Таким образом, полонез A-dur Г.Венявского представляет собой сложную трёхчастную форму с трио, неполной или динамической (сокращённой) репризой, со вступлением и кодой, где I часть имеет сложную трёхчастную форму с местным трио и сокращённой репризой, II часть имеет сложную трёхчастную форму с местным трио и варьированной репризой, III часть – форму периода с расширением.

Как видно данная трёхчастная форма не является стандартной, характерной для обычных танцевальных пьес.

3.4 Полонез а-moll М.К. Огиньского

Для того чтобы более основательно выяснить отличительные особенности полонеза A-dur Г.Венявского, сравним его с полонезом М. Огиньского “Прощанье с Родиной”.

Полонез а-moll М. Огиньского является достаточно “классическим” образцом этого жанра, хотя это уже не танец, а концертное произведение.

Полонез а-moll М. Огиньского написан в сложной трёхчастной форме с трио, где все части представляют собой простую трёхчастную форму с повторением частей.

Крайние части тематически одинаковые, средняя (Trio) вносит яркий контраст: если в крайних частях характер музыки был лирическим, элегическим, более спокойным, то в среднем разделе – музыка стремительная, энергичная, преобладают фанфарные интонации.

Основная тональность - а-moll.

I часть полонеза написана в сложной трёхчастной форме с трио и неполной, сокращенной репризой, где все части написаны в просоых формах.

С тематической стороны I часть внутри себя однородна. С гармонической – тонально замкнута (а-moll).

В I части – 3 раздела. Первый раздел – экспозиция – представляет собой период неповторного строения, который состоит из двух предложений. Период однотональный (а-moll).Во втором предложении есть расширение приёмом повторения одного такта.

В первом предложении – 4 такта, во втором – 6. Период неквадратного строения.

Второй раздел – середина – вносит некоторый мелодико-ритмический контраст. В ней используется новый тематический материал и элементы из первой части, которые подвергаются мотивной разработке, видоизменению.

В середине преобладает доминантовая гармония (Е-dur), её окончание на тонике Е-dur создаёт предыкт к третьему разделу – репризе.

Середина состоит из ряда построений, имеет более дробные структуры (повторяющиеся с изменениями двутакты), которые образуют “вопросно-ответную” формулу.

Всего в середине 18 тактов. Преобладает серединный тип изложения.

Третий раздел – точная реприза.

II часть – Trio. Представляет собой простую трёхчастную форму с повторением частей. В Trio преобладает экспозиционный тип изложения. Состоит из 3 разделов. Крайние имеют одинаковый материал (3 раздел – точная реприза), средний раздел является контрастирующей серединой, которая имеет новую самостоятельную тему.

Trio тонально замкнуто (а-moll), но его середина написана в подчинённой тональности - С-dur.

Первый раздел имеет форму периода с расширением. В тематическом отношении он основан и на новом материале, и на элементах, взятых посредством вычленения из I части полонеза, подвергшихся разработке.

Первый раздел Trio тонально замкнут. Написан в основной тональности а-moll, но имеет отклонения в С-dur.

Период состоит из двух предложений. Первое предложение (4 такта) – секвенционный материал, проведённый по параллельным тональностям (а-moll - С-dur). Имеет более прозрачную, по сравнению с I частью, фактуру.

Во втором предложении (6 тактов) развивается материал из I части, в нём есть расширение приёмом повторения фразы (двух тактов), но с разными окончаниями.

Второй раздел – контрастирующая середина (является как бы основной частью данного трио), построена на новом тематическом материале. Основана на проведении ритмо-формулы полонеза в аккордовой фактуре.

Тематический контраст подчёркивается контрастом тональным. Середина написана в параллельной тональности - С-dur. Представляет собой модулирующее построение из 6 тактов, которые являются как бы предложением с расширением приёмом отклонения и модуляции в параллельную тональность а-moll.

Третий раздел – реприза – представляет собой точное повторение первого раздела.

III часть сложной трёхчастной формы – абсолютно точная реприза da capo. Она не выписана, а обозначена ремаркой. Выполняет функцию утверждения первоначальной музыкальной мысли, создавая обрамление формы.

3.5 Сравнительный анализ произведений

Проанализировав и полонез М. Огиньского можно попытаться выявить особенности эволюции данного жанра.

В тематическом отношении заметно, что происходит отказ от повсеместного использования ритмоформул полонеза, придающим музыке только прикладное назначение. Это выражается в том, что тематизм становится очень разнообразным, в одной части произведении наблюдаются яркие контрасты (Trio из полонеза М. Огиньского, II часть - трио из полонеза A-dur Г.Венявского).

Полонез эволюционирует в сторону поэмности; если полонез имеет общую лирическую направленность, то мелодия приобретает спокойные, плавные, элегические черты, иногда скорбные, щемящие интонации; если в сторону торжественности, парадности, то это доходит до блестящей виртуозности, яркости, бравурности. Полонеза A-dur Г.Венявского является хорошим примером этому.

При этом используются и сами ритмо-формулы, или их элементы; например, какой-либо раздел может быть построен на их основе; но возможны видоизменения, придание им различных черт (фанфарности, призывности, грандиозности). Это можно найти и в полонезе а-moll Огиньского (например средний раздел Trio, где основной ритмический рисунок наделяется аккордовой фактурой и чертами фанфарности. Похожее происходит и в полонезе Венявского (в местном трио I части).

Также в данных полонезах можно найти одинаковые ритмические рисунки, являющиеся основой польского танца:

Со стороны гармонии можно сказать о большей свободе в более поздних образцах. Даже если сравнить проанализированные полонезы, то видно, что у Огиньского господствует главная тональность произведения, тонально-устойчивые разделы превалируют. Характерно небольшое количество отклонений в близкие тональности, модуляции в первую степень родства, не очень развитая альтерационная хроматика, “вопросно-ответная” структура (Т-D), традиционная для танцевальной музыки.

У Венявского тонально-гармоническая сторона сложнее. При господстве главной тональности, происходит много отклонений и модуляций во все степени родства, длительное пребывание в подчинённых тональностях (и связанная с этим гармоническая неустойчивость), большое количество альтерированных аккордов, хроматических ходов, встречаются эллиптические обороты. Конечно, используется и традиционная гармония: та же “вопросно-ответная” структура, субдоминантовая группа тональностей, характерная для средних частей, но в применении данных приёмов усматривается более широкий подход.

Структурная сторона также подверглась серьёзной трансформации. Можно предположить, что первоначально это была трёхчастная форма с точной репризой, достаточно симметричная, с ясными конструкциями - в целом удобная для танца. Но с превращением полонеза в концертную пьесу, в ней начались изменения. Наряду с квадратностью стали использоваться структуры с расширениями, дополнениями, сокращениями.

Если у Огиньского в большинстве случаев реприза точная, то у Венявского имеет место сокращение, что в принципе является тенденцией в трёхчастной форме.

Размеры трёхчастной формы увеличились. Если в народной музыке она была простой, на одной теме, без разработочных приёмов, то позднее форма стала более развитой. Так у Огиньского это сложная трёхчастная форма, где её части представляют собой простые формы. У Венявского и внутренняя структура ещё больше усложняется. Части полонеза имеют сложные формы, как и само произведение.

Также к полонезу стали присоединятся дополнительные построения, даже очень масштабные, что для ранних образцов не характерно: вступительное и заключительное построение - Кода. Так в полонезе A-dur Г. Венявского это есть.

Заключение

В целом можно сказать, что Венявский, опираясь на народные традиции, национальные особенности, лучшие образцы этого жанра создал своеобразные сочинения с яркой мелодикой, виртуозной фактурой, захватывающей силой ритма, полные задушевного лиризма, чем обогатил концертный репертуар скрипачей, внёс вклад в развитие жанровой скрипичной пьесы.

Блестящие концертные полонезы Генрика Венявского исполняются крупнейшими скрипачами мира.

Что касается полонеза Михала Огиньского, то вряд ли увидишь равнодушные лица, когда звучит полонез «Прощание с родиной». Кажется, что все сложные чувства внутреннего мира человека переплелись в этой элегической и в то же время наполненной оптимизмом трогательной мелодией.

Полонез Огиньского – любимое произведение многих людей разных возрастов и профессий. Без него невозможно представить европейскую культуру. Он зазвучал в начале 19 в. на придворных балах и вечерах и навсегда остался в репертуаре исполнителей.

Список литературы

1. Бэлза И. История польской музыкальной культуры Том I М., 1954
2. Бэлза И. История польской музыкальной культуры Том III “Музыка” 1972
3. Васильева-Рождественская М.В. Историко-бытовой танец М., 1987
4. Воронина И.А. Историко-бытовой танец: Учебное пособие для студентов М.,1980
5. Ефименкова Б. Танцевальные жанры М., 1962
6. Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII – XX веков М., 1998
7. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений М., 1986
8. Пасхалов Шопен и польская народная музыка
9. Попова Т. Музыкальные жанры и формы М., 1954
10. Способин И.В. Музыкальная форма: Учебник М., 1984
11. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие СПб.,2001
12. Музыкальная энциклопедия в 6 томах.