Реферат

Тема:

**«Формообразование в жанре хорового концерта»**

**План**

Введение

О закономерностях формообразования в партесных концертах

Формообразование в классицистском хоровом концерте

Заключение

Литература

**Введение**

На протяжении эволюции жанра хорового концерта сохранялась его функция и основные атрибутивные признаки. Исследователь жанра хорового концерта в контексте современной музыки Г. Батычко к таким признакам относит: особуюконцептуальность жанра, его репрезентативность, а также диалогичность фактуры и высокий уровень композиционной свободы. Соотношение же этих признаков внутри системы жанра и их качество изменялось, варьировалось в зависимости от стилевой принадлежности того или иного образца.

Наиболее существенные изменения в структуре жанра были связаны с особенностями музыкального языка и способами организации музыкального целого.

Целью данной работы стало выявление как общих, так и различных закономерностей в области формообразования (как одной из сторон организации музыкального целого) двух типовых разновидностей жанра.

Выбор этого аспекта исследования дал возможность проследить за конкретным выражением эволюционного процесса, связанного со сменой стилистических направлений в рамках одной жанровой структуры, найти общую направленность изменений и выявить факторы, обуславливающие эти изменения.

**О закономерностях формообразования в партесных концертах**

Жанр хорового концерта в целом довольно глубоко исследован в музыковедении. Ему посвящены такие фундаментальные труды как «Хоровой концерт на Україні в 17-18 ст» Н. Герасимовой-Персидской, её же книга «Партесный концерт в истории музыкальной культуры», «Российский хоровой концерт второй половины 18 века. Проблемы эволюции стиля» М. Рыцаревой.

Важное место занимает хоровой концерт в исследованиях по истории русской музыки А. Преображенского «Культовая музыка в России», Н. Финдейзена «Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца 20 века», Ю.Келдыша «Русская музыка 18 века», С. Скребкова «Русская хоровая музыка 17-начала 18 веков».

Во всех работах хоровой концерт предстает как значительный жанр профессиональной музыки, в котором происходило формирование всех основных закономерностей музыкального стиля каждой из эпох. Исследователи обращали внимание на интонационно-тематические процессы, особенности построения музыкальной ткани хоровых концертов, наличие преемственности с предшествующими эпохами и характер преломления традиций, а также на перспективные черты, проявившиеся затем в последствии.

В целом, в указанных работах рассматривается один из этапов развития жанра, тогда как определенный интерес представляет и динамика его эволюции. Избрав в качестве аспекта данной работы отдельные закономерности формообразования в хоровых концертах, оказалось возможным установить общие тенденции, свойственные жанру в целом, а также определенные отличия, обусловленные стилистической принадлежностью каждого из образцов.

Таким образом, работа состоит из двух разделов, посвященных соответственно партесному и классицистскому хоровому концерту.

Первый этап функционирования жанра хорового концерта в русском профессиональном музыкальном творчестве представлен так называемым, партесным концертом, получившим свое название в связи с тем, что пелся по «партесам» (хоровым партиям). Современным исследователям партесного концерта пришлось выступать и в роли реставраторов, сводя эти партии в хоровую партитуру, восстанавливая недостающие фрагменты и целые партии. Наиболее фундаментальный труд, посвященный этому этапу становления и развития жанра, принадлежит Н. Герасимовой-Персидской. В качестве одной из закономерностей жанра партесного концерта автор называет расчленённость словесного и музыкального рядов. Очевидно, это утверждение подчеркивает наличие в них разделения на сегменты, структурно относительно завершенные и отделенные от подобных себе. Кроме этого, специфика этого жанра предполагала двуххорный состав исполнителей, что было связано с делением на хоры, а следовательно, некоторой самостоятельностью их музыкального материала.

Основным членящим фактором в музыкальной форме партесных концертов стали смены группы слов, повторяемых внутри каждого раздела произвольное количество раз. Эти смены почти каждый раз сопровождаются цезурой, а также сменами размера, темпа, типа фактуры (tutti или ансамбль) в отдельности. Продолжительность (количество тактов) таких построений различна, как и частота появления новых слов. Можно лишь отметить, что экспозиционные разделы в некоторых концертах отличаются от последующего изложения меньшей сменяемостью слов, как бы их концентрированностью. Это, очевидно, связано с потребностью акцентировать основной смысл начальных слов, воплощающих всё последующее содержание. Кроме того, Н. Герасимова-Персидская отмечает также большую насыщенность текстом заключительных разделов, благодаря которой реализуется «устремленность к заключению как к логическому центру высказывания (…), восходящая к принципам построения целого в риторике».

Цезуры между сменами текста в музыкальном материале имеют ритмическое и гармоническое выражение. Это паузы или остановки на более продолжительных ритмических длительностях, сопровождаемые каденционными оборотами в основной, реже побочных тональностях.

Эти кадансы, в основном, однотипны. Они подчеркивают исчерпанность развития музыкального материала, окончание одного из этапов движения. Гармоническая логика их следования определяется сменой гармонических функций (Т-S-Д-Т), что образует один из уровней членения. Завершение функционального круга, как правило, является несовершенным, что становится импульсом к дальнейшему развитию.

Сопоставление фактурно разнородных эпизодов как проявление диалогичности членит музыкальную ткань концертов более часто, чем смена слов и функционально-гармонические факторы, но иногда единый тип фактуры объединяет и различные словесные обороты в один раздел. Таким образом, этот приём расчленения музыкального потока на временные отрезки либо действует параллельно с остальными, совпадая с членением слов, ритмическими остановками, либо преодолевает расчленённость, достигаемую этими факторами, способствуя объединению соседних построений в единое целое.

Аналогичное действие несовпадения словесного и фактурного членения происходит и в том случае, когда одна словесная фраза объединяет фактурно разнородную ткань. Чаще всего туттийные фразы обобщают, резюмируют ансамблевые эпизоды, создавая их замкнутость. Повторения слов при этом придает общему звучанию хора особую убедительность, а также позволяет выделить очередную цезуру.

Фактурная неоднородность излагаемого материала проявляется и в виде постепенного подключения голосов и резюмирующего tutti в завершении такого раздела при единстве словесного оборота. В частности, в концерте «Торжествуй, российская земле» это происходит в одном из разделов средней части, чем достигается усиление динамичности движения формы, своеобразное ускорение течения времени, а также подчеркивается единство, непрерывность данного построения, несмотря на фактурный контраст.

Этот членящий фактор является выражением принципа хорового концертирования, как одного из главных жанровых признаков партесного концерта. Он выполняет как формообразующую роль, так и выразительную. Ведь переклички темброво разнородных сегментов формы способствуют ощущению звукового пространства, несут в себе смены эмоционального состояния и в целом служит средством проявления художественной функции жанра партесного концерта.

Членению всего изложения на самые крупные разделы способствуют смены размеров, сопровождаемые сменой темпов, благодаря которым образуется более высокий уровень структурной организации музыкального текста. Этот фактор Н. Герасимова-Персидская считает одним из самых важных, отражающих «различную скорость протекания музыкального процесса». Кроме того, это «чередование контрастных размеров (С, 3/1, 3/2) – по мнению В. Холоповой, - создавало черты цикличности, благодаря чему типичным видом концертной композиции стала контрастно-составная форма».

Возвращение прежнего размера в изложении музыкального материала воспринимается как реприза, особенно если это связано с прочими повторами тематизма. Однако, такие повторы на расстоянии ещё не становятся основным конструктивным принципом, а используются лишь эпизодически в отдельных концертах, даже не совпадая с началом разделов формы.

Подход к процессу формообразования в партесных концертах с позиций тематического развития оказался несколько усложненным в связи с тем, что тема (в более позднем понимании этого термина), как основной носитель содержания и конструктивная единица, в партесном концерте ещё не определилась. Скорее можно сказать, что в отдельном произведении «интонационная масса» то сгущается до комплексных мелодических формул, то разрежается до общих форм. Развитие же этих формул происходит благодаря их переизложению, внутреннему преобразованию, идущему по двум направлениям:

а) трансформации на основе полифонического развития (инверсия, ракоход, ракоход инверсии, увеличение), характерного для западно-европейской музыки;

б) вариантности, связанной с русской народной песенностью.

Членение концертов на разделы в связи с их тематической наполненностью проявилось в гораздо меньшей степени, чем в связи с другими факторами. Здесь на передний план выходит единство, в основе которого лежит принцип повторности. Следует отметить, что повторность, как основной прием развития тематического материала, пронизывает все уровни организации хоровых концертов. Она выражается в многочисленных повторениях слов, фраз, предложений, в преобладании вариантного развертывания тематического материала, в появлении раздела имитационного характера.

Определяя форму концертов в целом как контрастно-составную, необходимо учитывать малую степень тематического контраста разделов. Мелодико-интонационные ячейки вырастают одна из другой, вариантно дополняя друг друга, они образуют новые разнообразные многочисленные сочетания, которые повторяются как в последовательности, так и одновременно. Однако, незначительность контраста на интонационно-тематическом уровне компенсируется контрастом в других сторонах музыкального целого: контрастными сопоставлениями в фактуре, темпе, метре.

В. Холопова в связи с этим выдвигает интересную версию композиционных особенностей строения партесных концертов, согласно которой «важнейшие новые, идущие от гомофонии функции тематизма берет на себя метр, нередко сочетаясь с фактурой».

Схематически, обозначив буквами порядок смены метров в нескольких концертах, исследователь выделяет несколько видов структур, где основным принципом объединения является рондальность. Однако, следует отметить, что этот принцип проявился в самых общих чертах и только в области метра, не создавая закономерностей в музыкальной форме в целом.

Строение партесных концертов отличается отсутствием типизированных схем, преобладанием в них процессуального начала над конструктивным. Однако, эта композиционная свобода компенсировалась чрезвычайно высокой степенью структурной организованности их текстов: соотношением партий, функциями голосов, характером развития тематической ячейки. Как отмечает Н. Герасимова-Персидская, по некоторым отдельным сочинениям было возможно судить о системе жанра в целом благодаря минимальному «зазору» между инвариантом и конкретным образцом (что позволило исследователю реконструировать некоторые отсутствующие партии или фрагменты из отдельных партесных концертов).

Таким образом, при различии внешних рамок, внутреннее наполнение музыкальной формы обладало устойчивыми параметрами, среди которых важное значение имела повторность как принцип музыкального развития.

Значительная роль повторности в интонационно-тематическом развитии партесных концертов была обусловлена общей тенденцией тяготения музыкального искусства того времени к воплощению одноаффектных состояний и передача движения внутри них. Это обстоятельство в сочетании с однородностью тонального плана концертов, рондальностью в смене метров способствовало ощущению устойчивости, некоторой статичности формы, то есть этот комплекс средств музыкальной выразительности явился следствием действия «центростремительных сил». Однако, такие факторы как отсутствие арочных повторений (за редким исключением), «цепная» или «анфиладная» сочетаемость соседних эпизодов, приводящая к непредсказуемости музыкального «будущего», ассиметричность в их величине (продолжительности), преодоление расчленённости на одном уровне непрерывностью на другом были направлены на создание текучести, неустойчивости в восприятии процесса движения формы партесных концертов, а в целом, привели к высокому уровню ее композиционной свободы. Эти факторы становятся проявлением «центробежной силы» с ее стремлением нарушить устойчивость возникающих по ходу музыкального движения композиционных моментов.

Таким образом, диалектическое взаимодействие этих сил, равновесие в их соотношении приводит к образованию своеобразной «спирали» в развитии формы, способной к произвольному развертыванию, ограничиваемой исчерпанностью исходного тезиса.

В связи с этой особенностью в формообразовании партесных концертов возникает проблема ощущения течения времени. Как известно, в музыке различаются две временные линии. Одна – это объективное время, отмеряемое ходом часов и выражающее длительность произведения в часах, минутах, секундах. Второй временной линией произведения является моделируемое музыкальными средствами время, вступающее в реакцию с объективным временем. При этом, мерой художественного времени становится изменение, происходящее в последовательности изложения музыкального материала.

В партесных концертах изменения происходят в связи со сменами слов, типов фактуры, метра. В тематизме они мало заметны и поэтому не могут способствовать интенсивности течения времени. Вариантность мелодико-тематических ячеек, отсутствие контраста между ними создают ощущение самодвижущегося процесса, оживляемого благодаря сопоставлению фактурно контрастных эпизодов и направленного из «настоящего» в «прошлое».

По сравнению с замкнутой вневременной природой песнопений знаменного распева, в партесном многоголосии, безусловно, происходит более интенсивный отсчет художественного времени. В партесных концертах из-за переменного типа многоголосия течение времени еще более убыстряется, тогда как в других песнопениях с постоянным типом многоголосия оно замедлено из-за фактурной однородности.

Таким образом, принципы организации формы в партесных концертах свидетельствуют, с одной стороны, о новом типе воплощения художественного времени, обусловленном иным (по сравнению с предшествующей эпохой) мировосприятием людей, с другой – о формировании новых приемов и способов музыкального развития.

Эти приемы, возникнув в жанре партесного концерта, постепенно стали распространяться и на другие жанры, на сферу светской музыки. А в дальнейшем, восприняв влияние западно-европейской музыки, как хоровой, так и инструментальной, нашли продолжение в жанре классицистского хорового концерта.

**Формообразование в классицистском хоровом концерте**

Обращаясь к хоровым концертам второй половины 18 века, прежде всего следует подчеркнуть действие в них новых стилистических норм – классицистских, пришедших на смену барочным. Это отразилось на некоторых закономерностях «екатерининского» хорового концерта.

В сфере формообразования классицистские стилистические нормы проявились в большей универсализации форм хоровых концертов, приобретших типизированные черты. Кроме того, следует отметить углубление в них степени контраста разделов на тематическом уровне. Былая многочастность, дробность формы партесных концертов, преодолеваемая их интонационно-тематическим единством, здесь сменяется большей самостоятельностью отдельных частей, образующих трех-четырехчастную контрастно-составную форму, приближающуюся к циклической.

Совпадение во времени смен темпов, тональностей, метра, словесного текста, отражающих смену образно-эмоционального состояния, подкрепляется ритмическими остановками, гармоническим кадансированием, исчерпанностью развития тематического материала. При этом смены слов происходят и внутри крупных частей, насыщенность текстом становится более интенсивной по сравнению с партесным концертом, а повторы слов используются в гораздо меньшей степени. Они служат иногда и способом преодоления расчлененности.

В членении на уровне частей более значительную роль чем в партесных концертах играет тематизм. По отношению к произведениям классицистского типа концертов можно уже говорить о теме как конструктивном элементе формы. Тематические образования здесь предстают в виде темы-ядра, имеющей мелодико-ритмически-фактурно-тембровые параметры. Эти ячейки подвергаются интенсивному вариантному переинтонированию, преобразованию. Мотивное прорастание захватывает каждую часть полностью, а иногда распространяется и на весь цикл.

Членящая роль контрастных сопоставлений различных типов фактуры в хоровом концерте 18 века сохраняется. Смены звучания тутти и соло здесь способствуют внутренней дифференциации частей, являясь более мелким уровнем членения, чем смены слов, размеров, темпов, также как и в партесных концертах.

Особую подвижность всей форме в целом придают полифонические приемы развития, применяемые в классицистском хоровом концерте во всем многообразии (от имитационных перекличек голосов до фуг).

Роль повторности в формообразовании хоровых концертов второй половины 18 века остается значительной из-за повторений в словесном тексте, сопровождаемых имитационным развитием материала внутри частей.

В целом, общее восприятие формы в классицистских хоровых концертах меняется, так как в них, по сравнению с партесными концертами, становится иным соотношение центробежных и центростремительных сил в процессе формообразования. Здесь более явственно проявляется тенденция к замкнутости, устойчивости формы, приводящая к преобладанию конструктивного начала над процессуальным, и в связи с этим, новое восприятие течения художественного времени. «Спираль» в развитии сменилась архитектонической определенностью.

Ясная иерархичность членения, уменьшение количества частей(не более четырех), некоторые закономерности в их следовании (симметричность, функциональная разнородность), усиление тематического контраста на их грани, сформировавшаяся функциональность гармонии способствовали появлению предвидения в направленности движения, ощущению нового качества целостности музыкального произведения.

В восприятии художественного времени, при этом, появляется и «будущее», а его течение становится более интенсивным, так как убыстряется его отсчет, определяемый сменой тематического материала. Появление глубокого контраста на грани частей, различных фаз действия внутри них сделало течение художественного времени более ощутимым.

Этому же способствует и постоянное обновление фактуры концертов. Тембры звучания голосов солистов сменяются ансамблевым пением, а затем звучанием всего хора. Благодаря этим частым сменам фактуры в сочетании с другими факторами возникает особый драматургический профиль формы, в котором ясно выделены «этапы действия», а, следовательно, становится легко воспринимаемым процесс движения художественного времени.

Все это в целом свидетельствует об изменении соотношения музыкального и внемузыкального начал в жанре классицистского хорового концерта. Музыкальное становится определяющим, подчиняющим себе все внемузыкальные факторы. Повышение роли музыкальных средств в создании художественного целого оказалось связанным со снижением значения внемузыкальных функций, определяемых культовой предназначенностью хоровых концертов. В силу этого стало возможным их исполнение вне церкви, а также существование одного сочинения в двух редакциях: хоровой и инструментальной. Это обстоятельство сразу же изменило жанровую специфику хоровых концертов, наметив дальнейший путь эволюции жанра.

Сосуществование хоровых концертов в 18 веке с многочисленными светскими жанрами повлекло как включение стилистики этих жанров в музыкальный язык концертов (что происходило на уровне тематизма), так и обратного воздействия церковной музыки на светскую. Оно было связано не только с исполнением духовных сочинений в концертной обстановке, переложением их для других исполнительских составов, но и с распространением циклических форм.

Музыкальная цикличность, формирующаяся в русской музыке именно в церковных жанрах (в хоровом концерте, в частности) постепенно становится универсальным качеством и распространяется на сферу светского искусства, подкрепляясь воздействием западно-европейских инструментальных влияний. В классицистском хоровом концерте происходит формирование закономерностей циклической композиции: распределение логических акцентов между частями цикла, различие их драматургических функций, устремленность к финалу, тематическая контрастность частей, их относительная самостоятельность и завершенность.

Именно в жанре хорового концерта эпохи Классицизма, материализовавшего потребность русского общества в профессиональной светской музыке и в определенной степени компенсировавшего отставание современных ему жанров – инструментального и оперного, оказались заложены черты потенциально симфонического полюса. Отечественной музыкальной культуры, которые составили основу опено-симфонического стиля Глинки, а затем реализованные в жанре русской симфонии.

**Заключение**

Выполненный анализ хоровых концертов, принадлежащих различным историческим эпохам, выявил определенные данные.

Общая направленность конструкции целого имеет следующие закономерности. Для партесных концертов свойственны: цельность масштабной контрастно-составной формы со значительной ролью в ней повторности как принципа развития, развивающейся по спирали, основанной на чередовании разновеликих эпизодов, тематически не контрастных друг другу, не имеющей однотипных схем.

Для классицистских концертов характерны: крупная слитноциклическая контрастно-составная форма с ограниченным количеством частей, выполняющих различные функции в целом, архитектонически стройная с признаками универсализации схем, значительной ролью контраста на тематическом уровне.

Членение в хоровык концертах данных стилистических групп осуществлялось сходными приемами, однако, соотношение роли этих приемов на различных уровнях специфично для каждой группы.

В партесных концертах наиболее крупным уровнем членения можно считать смены размеров, совпадающие со сменой темпов. Далее следуют смены слов, часто совпадающие со сменой типов фактуры (тутти – ансамбль) и тематического материала. Однако, полного совпадения в текстовом и фактурном рядах нет. Фактурный ряд является более низким из-за более дробного в нем членения.

В классицистских хоровых концертах высший уровень членения определен образно-тематическим контрастом, подкрепленным сменой темпов и размеров. Затем следуют уровни текстомузыкального и фактурного членения. При этом в некоторых моментах они совпадают, а в других – фактурное членение является более дробным.

Одним из самых стабильных факторов членения в концертах двух типов является смена слов. Окончание словесного построения (фразы, предложения) всегда сопровождается музыкальной цезурой (разной степени глубины). Это подчеркивает особую важность словесного текста в хоровых концертах, что связано с включением этого жанра в культовый ритуал, где смысл слов подчинял себе все остальные стороны (музыку, действия, окружающую обстановку и т.п.).

Однако, отношение композиторов к работе со словом различно. Так, в партесных концертах насыщенность слов текстом музыкальных построений невелика. Многократные повторения словесных оборотов, особенно в экспозиционных разделах, образуют масштабные музыкальные эпизоды, насыщенные интенсивным развитием. Это приводит к возрастающей роли в них чисто музыкальных закономерностей. Этому не способствует и диалогичность переменного типа многоголосия, когда происходит несовпадение во времени словесных оборотов в каждом из голосов.

Таким образом. Слово становится подчиненным фактором по сравнению с музыкой. А это обстоятельство позволяет говорить о привнесении в прикладной жанр художественного начала, о хоровом концерте как явлении музыкальной культуры, а не только как о фрагменте культового ритуала.

Эта же тенденция еще более усилилась в классицистской разновидности жанра. Смены слов здесь становятся более интенсивными, а повторы их охватывают более крупные композиционные единицы (предложения). Но значительная роль полифонических эпизодов с несовпадением в каждом из голосов словесных оборотов приводит к затушевыванию их смысла и выдвижению на передний план эмоционального выражения содержания, т.е. повышению роли музыкального начала.

В целом, наблюдения над процессом формообразования в жанре хорового концерта показывают, что изменения в нем касались прежде всего способа организации музыкального потока в единое целое. Но неизменными оставались некоторые факторы, приобретшие значение жанровых констант.

Именно хоровой концерт (партесный, а затем классицистский) был ведущим жанром в жанровой системе своего времени, уступив свое первенство лишь во второй половине 19 века светским жанрам.

Эволюция принципов формообразования в жанре хорового концерта шла в русле смен общих стилистических тенденций в русской музыке, отражая состояние системы музыкального языка того или иного времени.

**Литература**

1. Батычко Г. О закономерностях формирования тематизма в партесном концерте. Донецк, 1984г.

2. Васина-Гроссман В. Хоровая музыка.- М., 1977.

3. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры М.; Муз., 1983г.

4. Герасімова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в 17 -18 ст. – К., Муз.Укр., 1978р.

5. Ильин В. Очерки истории русской хоровой культуры – М., Сов. комп., 1985г.

6. Рыцарева М. Российский хоровой концерт 17 – первой половины 18 веков. – Л., 1976г.