

И. В. СПОСОБИН

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА



С 73 **Способин И. В.** Музыкальная форма : учебник / И. В. Способин. — 8-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2023. — 404 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-4084-9 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-0064-9 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-432-1 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

И. В. Способин (1900–1954) — известный российский музыкальный теоретик и педагог.

Книга предназначена для студентов-исполнителей консерваторий и музыкальных вузов, проходящих общий курс музыкальной формы. Также учебник может быть использован учащимися музыкальных училищ.

УДК 781
ББК 85.31

С 73 **Sposobin I. V.** Musical form : textbook / I. V. Sposobin. — 8th edition, ster. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2023. — 404 pages. — Text : direct.

I. V. Sposobin (1900–1954) was a famous Russian musical theorist and pedagogue.

The book is intended for students-performers at conservatories and music schools, learning the general course of musical form. The book can also be used by students of music schools.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

Введение

ВАЖНЕЙШИЕ ОБЩИЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

§ 1. Определение

Музыкальной формой называется строение музыкального произведения. Форма определяется содержанием каждого отдельного произведения, создается в единстве с содержанием и характеризуется взаимодействием всех отдельных звуковых элементов, распределенных во времени.

Форма каждого данного произведения всегда индивидуальна, присуща именно ему и неповторима. Но в то же время число законов и правил образования формы относительно ограничено, и, благодаря этому, множество сочинений имеет общие признаки в строении. Это дает возможность вывести типы форм или общие композиционные схемы, получившие значительное распространение вследствие своей гибкости и целесообразности, при большем или меньшем соответствии их общеэстетическому закону единства в разнообразии.

Форма присуща произведениям всех искусств, но законы восприятия для разных искусств неодинаковы. Произведения искусств пространственных (графика, живопись, скульптура, архитектура) воспринимаются посредством зрения и, вследствие этого, их форма может быть в любое мгновение познаваема как целиком, так и в частностях. При этом большие очертания, как правило, охватываются раньше деталей. Музыка же, наоборот, подобно искусству слова (поэзия, проза) развертывается во времени, деталь за деталью. По этой причине музыкальное целое постепенно возникает в нашем созна-

нии из частных, следующих одна за другой и связываемых воедино при помощи памяти. Указанная особенность восприятия музыки определяет и сущность музыкальной формы, которая, протекая во времени, всегда представляет собой процесс, то есть развитие с той или иной степенью интенсивности иногда постоянной, но чаще, меняющейся.

*

Как сказано выше, существуют определенные типы музыкальных форм, иначе говоря, — постепенно выработанные и закрепленные традицией планы расположения элементов, причем многие из таких планов обнаруживают большую историческую стойкость. Это обстоятельство не является помехой для процесса развития в индивидуальной форме каждого конкретного произведения. В данном отношении музыка представляет известную аналогию с другими искусствами, особенно — литературой, в которой постоянно встречается большое сходство в планировке произведений, например романов, несмотря на различие в их сюжетике. Но в музыке привычный план развития формы, видимо, даже более необходим, как опора для направления мысли, в силу меньшей конкретности содержания, чем это свойственно словесности. Этим, быть может, в известной мере объясняется особая стойкость традиции в музыкальном искусстве, в частности — в области формы.

§ 2. Членораздельность формы. Цезура, ее признаки. Построение

Музыкальная форма, представляя собой нечто целое, в то же время членораздельна, то есть состоит из частей, отграниченных друг от друга по смыслу.

В этом отношении музыка подобна словесной речи. Аналогия с ней может быть продолжена: крупные части формы в какой-то мере напоминают главы литературного произведения, более мелкие — абзацы, фразы различной длины и даже слова.

Момент раздела между любыми частями формы называется цезурой.

В зависимости от резкости разграничения частей, цезура может иметь разную глубину — от продолжительной паузы до еле заметного перерыва между звуками.

Главные признаки цезуры:

а) пауза:

Чайковский, 6-я Симфония, ч. I

1 **Allegro non troppo**

The score for example 1 consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The music features several measures with rests in the right hand, indicated by a 'p' dynamic marking. The second system continues the melodic and harmonic development with various rhythmic patterns and dynamics.

б) остановка на относительно-продолжительном звуке:

Рахманинов, Мелодия op. 3, №3

2 **Adagio sostenuto**

The score for example 2 is for a piece in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a prominent use of triplets in the right hand, marked with 'mf' and 'cresc.' dynamics. The left hand provides a steady accompaniment. The piece concludes with a 'silo.' (sustained) marking over a long note.

в) повторность мелодико-ритмических фигур, часто с тактами одинаковой длины:

Даргомыжский, op. „Русалка“, д. I

3 **Allegro moderato**

The score for example 3 is for a piece in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features repeated melodic-rhythmic figures in the right hand, marked with 'p' dynamic. The left hand provides a rhythmic accompaniment. The score includes markings for 'Ob.' (oboe) and 'Fag.' (bassoon) parts, as well as a 'Fl.' (flute) part.

См. также в примере 1 частицы, обозначенные пунктиром, и такты 1—2 примера 11.

Кроме того, возможны и другие признаки цезуры, например смена регистров, оттенков силы звучности и т. п.

Цезура обычно яснее всего выражена в главном голосе.

Сопровождение (аккомпанементная фигурация, второстепенные голоса) может не заключать в себе перерывов в момент цезуры в главном голосе.

Часть формы перед цезурой может окончиться в любом голосе только аккордовым звуком¹. Считать ее окончившейся на задержании, проходящем, вспомогательном звуке или предъеме — нельзя.

Часть формы, ограниченная цезурами, называется построением (независимо от продолжительности, — от части такта до сотен тактов). Начало и конец построения сплошь и рядом не совпадают с тактовой чертой. Последняя, как известно, существует только для обозначения сильной доли и не имеет обязательного значения границы между построениями.

Части формы, то есть построения, отделенные друг от друга, в то же время находятся в соподчинениях разного рода (см. следующие параграфы), благодаря которым вместе образуют музыкальное целое. Подразделение относительно законченной мысли на части и их соподчинение друг с другом относятся к области музыкального синтаксиса (в этом еще одна аналогия музыки со словесной речью). Композиционное соподчинение частей, образующих вместе вполне законченное целое, представляет собой форму в ограниченном смысле слова, поскольку ею, в таком случае, определяются лишь общие контуры (план).

§ 3. Главные элементы музыки, их формообразующее действие **Мелодия. Тема**

Среди выразительных средств музыки основное значение для образования музыкальной формы имеют мелодия², гармония и ритм в их взаи-

¹ В современной музыке построение может окончиться и на неаккордовом звуке.

² В данном случае под мелодией подразумевается линейное движение голоса, в отвлечении от ритма, поскольку ритм рассматривается как отдельный элемент музыки.

модействии. Поэтому, описание конкретных музыкальных форм в последующих главах будет основано на освещении роли этих элементов в образовании целого; здесь же, во введении, необходимо остановиться на общем значении каждого из них.

Мелодия, то есть выраженная одnogолосно музыкальная мысль, является важнейшим выразительным средством музыки. В мелодии обычно ярче всего проявляются характерные черты той или иной мысли.

Музыкальная мысль, имеющая большую или меньшую законченность или, во всяком случае, развитая до приобретения ею характерного облика, называется темой.

Мелодия образуется из взаимодействия звуковысотных (интервальных) последовательностей и ритма. О ритме будет подробнее сказано в § 5 и главе I, здесь же остановимся на тех звуковысотных отношениях в мелодии, которые имеют наибольшее значение для формообразования.

Прежде всего, важно направление движения.

Почти всякая мелодия — волнообразна, то есть состоит из последования восходящих и нисходящих движений, уравнивающих друг друга. При этом, более широкие интервалы часто чередуются с более узкими: после плавного движения в одну сторону типичен скачок в обратном направлении и, наоборот, скачок «заполняется» плавными движениями в обратную сторону.

Иногда скачок сменяется скачком в противоположном направлении.

Волнообразность может осуществляться при более или менее ограниченном общем диапазоне, без заметных отступлений от единого уровня напряжения. Такое движение можно назвать одноплановым (см. примеры 93б, в, 96а).

Ему часто соответствует примерно одинаковая сила звучности. Степень напряжения возможна различная, в зависимости от характера музыки, регистра и т. д.

Восходящее движение, особенно сколько-нибудь длительное или имеющее широкий диапазон, часто служит выражением подъема напряжения и сопровождается *crecendo*.

Нисходящее движение, особенно занимающее много времени или имеющее большой диапазон, наоборот, также часто выражает спад напряжения и сопровождается *diminuendo*:

Чайковский, оп. „Пиковая дама“, Интродукция
Andante mosso

4 *poco a poco crescendo*

dim. *sim.* *ff* *poco dim.* *mf* *p* *pp*

Во всяком случае, длительный подъем или спад связаны с изменением напряжения и почти всегда сопровождаются переменной силой звучания, хотя бы и в сторону, обратную отмеченной выше.

Высшие точки, достигаемые подъемами, называются кульминациями или вершинами. Они являются преимущественно моментами наибольших напряжений. В очень многих случаях, как в относительно законченной музыкальной мысли, так и целой форме, имеется одна главная кульминация. Она может быть достигнута одним прямым подъемом волны, но чаще достигается восходящей уступчатой линией.

В такой линии намечается ряд частных вершин разной высоты, нередко образующих восходящую скалу, которая ярко отражает общее направление, взятое крупным планом (см. пример 4). Кульминация может служить и началом движения (см. пример 44а).

Движение вниз от кульминации также возможно постепенное, прямое или уступчатое, но, кроме того, существует и прием резкого спада.

В целом, для формы крайне существенно соотношение подъемов и спадов, в соотношении их продолжительностей, а также и сочетание друг с другом кульминаций, хотя бы главных. Например, постепенный подъем с постепенным же спадом может, при прочих благоприятных условиях, дать полную уравновешенность формы с исчерпанием энергии, что, вместе взятое, образует возможность для скорого окончания формы (см. Шопен. Прелюдия *C-dur*). Наоборот, резкий спад после постепенного подъема может создать необходимость дальнейшего продолжительного развития и уравновешения (см. пример 106б, тт. 1—8). Из сказанного следует, что область мелодиковысотных отношений, вне прямой зависимости от ладового строения, очень важна в композиционном соподчинении частей формы. Больше того, целесообразное расположение кульминаций является одним из основных принципов формообразования.

Для многих типов музыкальных форм очень характерно предпочтение определенного положения кульминаций. Главная (общая) кульминация особенно часто образуется близко от начала последней трети или четверти всего произведения; частная кульминация нередко в аналогичном пункте обособленной части формы. Примеры: а) кульминация во втором предложении очень многих периодов (см. главы I и II); б) кульминация во втором периоде простых двухчастных форм (см. главу III) и в третьей части простых трехчастных форм (см. главу IV); в) кульминация в связующей партии сонатной формы (см. главу VIII), то есть ближе к концу первого раздела экспозиции, а также в побочной партии (ближе к концу второго раздела экспозиции); г) кульминация в сонатной разработке, чаще также ближе к ее концу, иногда совпадающая с началом репризы (примерно грань последней трети всей формы).

Наряду с формами, в которых есть главная кульминация, существуют такие, в которых она отсутствует и наблюдается лишь наличие частных кульминаций в обособленных разделах формы. Примерами могут служить многие периоды, состоящие из тематически сходных предложений, некоторые простые двух- и трехчастные формы, особенно танцевального характера, многие образцы сложной трехчастной формы (см. главу V) и рондо (см. главу VII).

Мелодическую вершину, которая часто совпадает с кульминацией, однако, не следует всегда отождествлять с последней. Для кульминации вообще характерны не только относительно высокий регистр мелодии, но и значительная сила звучности, густота гармонической фактуры и т. д. Мелодическая вершина может и не совпадать с кульминацией, так как

иногда сопряжена с затуханием, утратой интенсивности (*piano*, прозрачность звучания и т. д.).

Хотя выразительность мелодии может быть очень значительной и без введения каких-нибудь особых ладо-интервальных средств, тем не менее, ладовые отношения и интервалы мелодии нередко получают большое и даже определяющее значение для формообразования.

Сюда относятся следующие приемы:

а) Относительно частое введение звуков тоники, придающее мелодии ладовую определенность, но иногда и известную статичность, которая, разумеется, может быть использована как особое средство выразительности:

Чайковский, „Мы сидели с тобой“ ор. 73, №1
Andante non troppo

5 Мы сидели с тобой у заснувшей ре-

- кв Стя - хой песней проплы - ли домой рыба.

.. ля. Солн - ца луч золо - той за рекой дого -

- рал... и тебя то -гда ни че - го не ска - зал.

б) Избегание каденцеобразных мелодических формул и даже тонической примы или введение ее в моменты, непригодные для заключений:

Моцарт, Соната для ф-п, №14

6 Allegro

Эти приемы чаще всего согласуются с аналогичными средствами гармонии (см. § 4), вместе служа, например, целям замкнутости короткой мысли или, наоборот, удлинению ее, при оттяжке заключения.

в) Мелодическое напряжение может усиливаться от использования неустойчивых (нетонических) звуков и интервалов с их участием. Среди таких мелодических оборотов многие представляют собой самые обиходные средства, создающие умеренные напряжения. В то же время есть интервалы более острые, к которым относятся, например, септимы (особенно большие), а также ряд увеличенных и уменьшенных интервалов:

Римский-Корсаков, оп. „Сервилия“

7 а) Poco agitato

Зачем же бога . ми чувство женщины да . но ?

Мясковский, 6-я Симфония, ч. I

б) **Allegro feroco**

Такие интервалы, порождая необходимость своего хотя бы частичного разрешения, более активно продвигают мелодическое развитие и, следовательно, имеют формообразующее значение.

г) В интервалике мелодии часто имеет существенное значение скрытое голосоведение, под которым разумеется ведение звука в звук не непосредственно, а на расстоянии.

Важнейшие приемы скрытого голосоведения:

Движение мелодии ломаными интервалами (как бы два голоса в одном) или аккордами (три и больше голосов):

Шопен, Мазурка ор. 24, № 4

8 а) **Moderato**
Мелодия

Бах, Трёхголосная инвенция D-dur

б) **Allegro moderato**
Мелодия

Вебер, оп. „Волшебный стрелок“, Вальс, д. I
в) Темп вальса

Мелодия

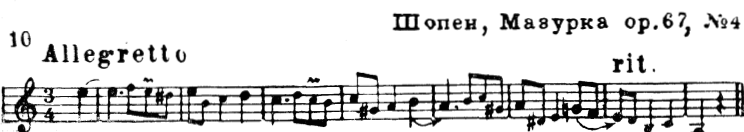
Схема её скрытого голосоведения

Разрешение неустойчивого звука на некотором расстоянии, называемое соединительной интонацией. Получается как бы оставление вне внимания данной звуковой точки, влияние которой проявляется через некоторое время. Этот прием особенно заметно выступает при периодической смене рисунков (фактур):

Россини, оп. „Севильский цирюльник“, Увертюра
9 Allegro



Образование ведущей опорной линии, чаще всего нисходящей по секундам, которая создается особенно заметно из звуков, приходящихся на сильные доли, а иногда даже из прилегающих к ним:



Ладо-интервальные последовательности, в частности скрытое голосоведение, образуют композиционное соподчинение относительно мелких элементов формы.

В более крупном плане соподчинения частей образуются на основе мелодико-тематических элементов, то есть из соотношения и связи мыслей, имеющих относительно законченный характерный облик.

Соотношения этого рода возможны различные, но, в конце концов, разнородные случаи сводятся к следующим основным типам:

а) Соподчинения частей на основе одной темы, например ее проведение, развитие и повторение (см. примеры 106 а и б).

б) Соподчинение частей на основе родства тем (см. пример 120).

в) Соподчинение на основе различных тем (см. примеры П₁ и П₂), иногда резко контрастирующих друг с другом в целом ряде отношений.

§ 4. Гармония

Из различных свойств гармонии основное формообразующее значение имеет функциональность. Другое важное и постоянное свойство гармонии—ко-

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие ко второму изданию	5
Введение. Важнейшие общие основы музыкальной формы	11
§ 1. Определение	11
§ 2. Членораздельность формы. Цезура, ее признаки. Построение	12
§ 3. Главные элементы музыки, их формообразующее действие. Мелодия. Тема	14
§ 4. Гармония	22
§ 5. Ритм в тесном и широком смысле слова. Пропорциональность	28
§ 6. Функции частей в форме	31
§ 7. Типы изложения, соответствующие функциям построений в форме. Экспозиционный тип изложения	32
§ 8. Срединный тип изложения	34
§ 9. Особые разновидности срединного типа изложения: связки и предькты	36
§ 10. Заключительный тип изложения	40
§ 11. Типы изложения во вступлениях	42
§ 12. Принципы развития в музыкальной форме, их общая система	44
§ 13. Первый принцип — повторение	45
§ 14. Второй принцип — измененное повторение (варьирование)	47
§ 15. Третий принцип — разработка	48
§ 16. Четвертый принцип — производный контраст	50
§ 17. Пятый принцип — контраст сопоставления	51
§ 18. Соотношение функций частей, типов изложения и принципов ..	51
§ 19. Способы преобразования мелодико-тематических построений. Тематическая работа	53
§ 20. Подразделение форм на гомофонические и полифонические	57
Часть первая. Гомофонические формы	
Глава I. Период простейшего строения. Составные части периода	58
§ 21. Определение. Период и предложение	58
§ 22. Общие черты периода. Мелодико-тематические соотношения	58
§ 23. Гармония однотонального периода	60
§ 24. Модулирующий период	62
§ 25. Строение простого периода из двух предложений. Период из трех предложений и не делимый на предложения	64
§ 26. Более мелкие элементы формы, в частности периода: фраза	66
§ 27. Мотив. Субмотив	68
§ 28. Сходство и различие в связи с раздельностью и слитностью	71
§ 29. Структурная периодичность. Структурные контрасты: суммирование и дробление	72
§ 30. Периоды неквадратного строения	76
<i>Материал для анализа</i>	80
Глава II. А. Различные усложнения периода. Период как самостоятельная форма	81
§ 31. Большие и сложные периоды	81
§ 32. Периоды из неравных предложений. Внутреннее расширение	84

§ 33. Дополнение	90
§ 34. Сокращение	91
§ 35. Наложение. Вторгающаяся каденция	93
§ 36. Реприза в периоде	94
§ 37. Период — самостоятельная форма	95
§ 38. Вступление и кода	96
Б. Русская народная песня	97
§ 39. Некоторые черты мелодики	97
§ 40. Ладовая сторона	98
§ 41. Тематическая и структурная сторона	100
<i>Материал для анализа</i>	<i>104</i>
Глава III. Простая двухчастная форма	106
§ 42. Определение. Общий план	106
§ 43. Пути расширения формы	108
§ 44. Первая часть двухчастной формы	108
§ 45. Двухчастная форма с репризой. Вторая часть. Середина	110
§ 46. Двухчастная форма с репризой. Вторая часть. Реприза	111
§ 47. Вторая часть в целом	116
§ 48. Двухчастная форма без репризы	116
§ 49. Двухчастная форма в целом	119
§ 50. Повторение частей	120
§ 51. Вступление и заключение к двухчастной форме	120
§ 52. Область применения простой двухчастной формы	120
<i>Материал для анализа</i>	<i>121</i>
Глава IV. Простая трехчастная форма	122
§ 53. Определение. Общий план	122
§ 54. Первая часть простой трехчастной формы	126
§ 55. Вторая часть однотемной простой трехчастной формы — середина	127
§ 56. Третья часть трехчастной формы — реприза	129
§ 57. Мнимая реприза	131
§ 58. Реприза статическая и динамическая в двух- и трехчастной форме	131
§ 59. Простая трехчастная форма с контрастирующей серединой	136
§ 60. Трехчастная форма в целом, ее размеры	138
§ 61. Повторения частей	139
§ 62. Вступления и коды	140
§ 63. Область применения простой трехчастной формы	140
<i>Материал для анализа</i>	<i>140</i>
Глава V. Сложная трехчастная форма	142
§ 64. Определение. Общий план. Значение контраста	142
§ 65. Характер контраста между частями, крайними и средней	143
§ 66. Сложная трехчастная форма с трио. Первая часть	146
§ 67. Вторая часть — трио	147
§ 68. Третья часть — реприза	149
§ 69. Сложная трехчастная форма со средней частью — эпизодом	150
§ 70. Вступление и кода сложной трехчастной формы	151
§ 71. Сложная трех-пятичастная форма	152
§ 72. Форма промежуточная между простой и сложной трехчастной	152
§ 73. Область применения сложной трехчастной формы	153

Дополнение к главам III–V. Область применения двух- и трехчастных форм	153
§ 74. Общие замечания	153
§ 75. Танцевальная музыка	154
§ 76. Марш	157
§ 77. Вокальная музыка	158
§ 78. Различные инструментальные произведения	158
<i>Материал для анализа</i>	159
Глава VI. Тема с вариациями (вариационная форма)	161
§ 79. Определение. Общий план	161
§ 80. Вариации на basso ostinato	161
§ 81. Строгие вариации. Их тема	163
§ 82. Методы варьирования	164
§ 83. Порядок расположения вариаций	165
§ 84. Пример строгих (орнаментальных) вариаций	166
§ 85. Приемы сквозного развития в вариационной форме	170
§ 86. Свободные вариации	171
§ 87. «Симфонические этюды» Шумана	172
§ 88. Новый тип вариаций, введенный М. Глинкой	173
§ 89. «Персидский хор» Глинки	174
§ 90. Двойные вариации	177
§ 91. Область применения вариационных форм	178
<i>Материал для анализа</i>	179
Глава VII. Рондо	180
§ 92. Определение. Общий план	180
§ 93. Происхождение рондо, название его частей. Характер содержания	182
§ 94. Старинное (куплетное) рондо	183
§ 95. Главная партия	183
§ 96. Эпизоды	184
§ 97. Рондо зрелого классицизма (простое рондо)	185
§ 98. Дальнейшее развитие рондо в XIX веке	187
§ 99. Двойные формы	188
§ 100. Область применения рондо	189
<i>Материал для анализа</i>	189
Глава VIII. Сонатная форма	191
§ 101. Определение. Общий план	191
§ 102. Характер основного контраста тем	192
§ 103. Экспозиция. Главная партия	196
§ 104. Связующая партия	198
§ 105. Побочная партия	201
§ 106. Заключительная партия	205
§ 107. Разработка. Тематическое содержание	206
§ 108. Разработка. Гармонические отношения	208
§ 109. Разработка. Структура	211
§ 110. Реприза, ее значение. Простейший тип	212
§ 111. Репризы с различными изменениями	213
§ 112. Кода	216
§ 113. Вступление к сонатной форме	217
§ 114. Видоизменения сонатной формы. Сонатная форма без разработки	218
§ 115. Видоизменения сонатной формы. Первая часть концерта	220

§ 116. Область применения сонатной формы	221
<i>Материал для анализа</i>	223
Глава IX. Рондо-соната	225
§ 117. Определение. Общий план	225
§ 118. Экспозиция. Главная партия	226
§ 119. Связующая партия	227
§ 120. Побочная партия и повторение главной партии	227
§ 121. Средний эпизод. Связующая часть	228
§ 122. Общая реприза	229
§ 123. Кода	230
§ 124. Введение разработки в рондо-сонату	230
§ 125. Область применения рондо-сонатной формы	231
<i>Материал для анализа</i>	231
Глава X. Старинная двухчастная и старинная сонатная форма	232
§ 126. Старинная двухчастная форма, ее общие очертания	232
§ 127. Первая часть	233
§ 128. Вторая часть	235
§ 129. Область применения	236
§ 130. Старинная сонатная форма	236
§ 131. Первая часть. Экспозиция	238
§ 132. Вторая — разработочно-репризная часть	240
§ 133. Область применения старосонатной формы	240
§ 134. Возникновение полной репризы	241
Дополнение к главе X	
§ 135. Краткое описание важнейших старинных танцев	241
<i>Материал для анализа</i>	242
Глава XI. Циклические формы	243
§ 136. Определение	243
§ 137. Старинная сюита. Партита	243
§ 138. Сонатный цикл. Соната, трио, квартет и т. д. Симфония	244
§ 139. Трехчастный сонатный цикл	245
§ 140. Двухчастный цикл	247
§ 141. Четырехчастный цикл	247
§ 142. Тематические связи частей цикла	250
§ 143. Многочастные сонатные циклы	253
§ 144. Новая сюита. Попурри	253
<i>Материал для анализа</i>	254
Глава XII. Связи между различными формами и смешанные формы	255
§ 145. Связи между различными формами	255
§ 146. Симметричные многочастные формы	258
§ 147. Смешанные формы. Фантазия. Рапсодия	259
Глава XIII. Вокальные формы	264
§ 148. Определение	264
§ 149. Музыкальная декламация	264
§ 150. Виды музыкальной декламации	265
§ 151. Важнейшие общие основы вокальных форм. Репризы	269
§ 152. Применение общих форм в вокальной музыке	269
§ 153. Некоторые детали вокальных форм	273
§ 154. Опера	278
§ 155. Два основных рода опер	279

§ 156. Опера, состоящая из отдельных номеров	280
§ 157. Речитатив	280
§ 158. Ария. Ариетта	281
§ 159. Сцена	281
§ 160. Особые виды арий	282
§ 161. Каватина	282
§ 162. Ариозо	282
§ 163. Сольные пьесы иных названий	282
§ 164. Ансамбли (дуэты, трио и т. д.)	283
§ 165. Хоры	283
§ 166. Финал	284
§ 167. Инструментальная музыка в опере: увертюра, вступление, прелюдия, антракт, интермеццо и т. д. Балет	284
§ 168. Опера и ее акты как целое	285
§ 169. Лейтмотив	286
§ 170. Музыкальная драма	287
§ 171. Сцена в музыкальной драме	288
§ 172. Русская музыкальная драма	288
§ 173. Оратория. Пассионы	289
§ 174. Кантата	289
§ 175. Мотет. Мадригал	290
§ 176. Хорал	290
§ 177. Камерные вокальные формы. Песня	290
§ 178. Романс	291
§ 179. Баллада	291
§ 180. Прочие камерные формы для соло	291
§ 181. Камерные ансамбли	292
§ 182. Вокальные циклы	292
§ 183. Музыка православной церкви	292
§ 184. Музыка католической церкви	293
<i>Материал для анализа</i>	294

Часть вторая. Полифонические формы

Глава XIV. Общие основы полифонии	295
§ 185. Определение. Непрерывность как основная черта	295
§ 186. Полифоническая тема	295
§ 187. А. Общие принципы контрапунктирования	299
Б. Неимитационная полифония	303
§ 188. Понятие о строгом и свободном стилях	306
Глава XV. Сложный контрапункт	310
§ 189. Контрапункт простой и сложный. Общая классификация сложных контрапунктов	310
§ 190. Двойной контрапункт октавы	311
§ 191. Двойной контрапункт дуодецимы и децимы	312
§ 192. Сложный интервал перемещения. Удвоенные несовершенными консонансами	314
§ 193. Свободные голоса	317
§ 194. Тройной и четверной контрапункт октавы	318
§ 195. Горизонтально-подвижной и вдвойне-подвижной контрапункт. Обратный, или зеркальный, контрапункт	321
§ 196. Значение и область применения сложного контрапункта	323
<i>Материал для анализа</i>	324

Глава XVI. Имитация и канон	325
§ 197. Определение. Интервал имитации. Количество голосов	325
§ 198. Имитация в доминанте, реальная и тональная	327
§ 199. Особые виды имитации: в обращении, в увеличении и т. д.	329
§ 200. Двойная имитация	331
§ 201. Область применения имитации	332
§ 202. Канон. Определение. Способ сочинения	332
§ 203. Двойной канон	334
§ 204. Каноны конечные и бесконечные	335
§ 205. Область применения канонической имитации	337
<i>Материал для анализа</i>	341
Глава XVII. Фуга	342
§ 206. Определение. Общий план	342
§ 207. Экспозиция	343
§ 208. Противосложение	344
§ 209. Связки	345
§ 210. Порядок вступления голосов	345
§ 211. Граница экспозиции	346
§ 212. Дополнительные проведения. Контрэкспозиция	346
§ 213. Средняя часть	347
§ 214. Реприза и кода	348
§ 215. Интермедия	348
§ 216. Стретта	349
§ 217. Двойные фуги	350
§ 218. Тройные и четверные фуги	352
§ 219. Запись схемы фуги	353
§ 220. Фугетта и фугато	354
§ 221. Область применения фугированных форм	354
Дополнение ко второй части.	
Важнейшие другие полифонические формы	355
§ 222. Инвенции	355
§ 223. Хоральные обработки	356
§ 224. Прелюдии	356
§ 225. Вариации	357
§ 226. Ричеркар, канцона, токката	357
§ 227. Полифония в различных формах	357
<i>Материал для анализа</i>	358
Приложение	359