

Міністерство освіти і науки України
Сумський державний педагогічний університет
імені А.С. Макаренка
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв

Гура В.В.

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ АНАЛІЗУ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

*Навчально-методичний посібник
для здобувачів вищої освіти спеціальності
025 Музичне мистецтво*

Суми – 2023

УДК 781.08 ([072075.8].057875

Г95

*Рекомендовано до друку рішенням вченої ради
Сумського державного педагогічного університету
імені А.С. Макаренка (протокол № 8 від 17 жовтня 2023 р.)*

Укладач:

Гура Вікторія Вікторівна, кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри музикознавства та культурології.

Рецензенти:

Афоніна О. С. – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Рожко І. В. – кандидат педагогічних наук, голова циклової комісії викладачів музики, співів, музичного інструменту та спеціальних музичних дисциплін КЗ СОР «Лебединський педагогічний фаховий коледж»

Гура В.В.

Г95 Теоретичні основи аналізу музичних творів: навчально-методичний посібник. / В.В. Гура. – Суми: ФОП Цьома С.П., 2023. – 118 с.

Навчально-методичний посібник рекомендовано для зростання якості навчання здобувачів освіти, зокрема майбутніх вчителів музики, підвищення рівню професійної музично-теоретичної підготовки. Навчально-методичний посібник адресовано студентам, магістрам, випускникам вищих педагогічних навчальних закладів України.

УДК 781.08 ([072075.8].057875

©Гура В.В., 2023

©ФОП Цьома С.П., 2023

©Сум ДПУ імені А.С. Макаренка, 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1 ОСНОВНІ МУЗИЧНІ ПОНЯТТЯ: СТИЛЬ, МОВА, ЖАНР, ЗМІСТ І ФОРМА. ТИПИ АНАЛІЗУ МУЗИЧНОГО ТВОРУ	9
РОЗДІЛ 2 ЗАСОБИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ: МЕЛОДІЯ, РИТМ, МЕТР, ЛАД, ТОНАЛЬНІСТЬ, ГАРМОНІЯ, ФАКТУРА.....	17
РОЗДІЛ 3 КЛАСИФІКАЦІЯ МУЗИЧНИХ ФОРМ. ЗАГАЛЬНІ ПОНЯТТЯ МУЗИЧНОЇ ФОРМИ: ФУНКЦІЇ ЧАСТИН, ТИПИ ВИКЛАДУ, ПРИНЦИПИ РОЗВИТКУ, ПРИНЦИПИ КОНТРАСТУ І ТОТОЖНОСТІ В МУЗИЧНОМУ ТВОРІ	25
РОЗДІЛ 4 ПРОСТІ ФОРМИ: ПЕРІОД (ОДНОЧАСТИННА ФОРМА), ПРОСТА ДВОЧАСТИННА ТА ПРОСТА ТРИЧАСТИННА ФОРМИ	32
РОЗДІЛ 5 СКЛАДНІ ФОРМИ: СКЛАДНА ТРИЧАСТИННА ФОРМА, РОНДО ТА ВАРІАЦІЇ.....	51
РОЗДІЛ 6 СОНАТНА ФОРМА ТА ЇЇ РІЗНОВИДИ. РОНДО – СОНАТА.....	65
РОЗДІЛ 7 ЦИКЛІЧНІ ФОРМИ: СЮЇТА, СОНАТНО-СИМФОНІЧНИЙ ЦИКЛ.....	75
РОЗДІЛ 8 МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНІ ФОРМИ ТА ЖАНРИ. ОПЕРА	79
РЕКОМЕНДОВАНІ ДЖЕРЕЛА ІНФОРМАЦІЇ	94
ДОДАТКИ	98

ВСТУП

Аналіз музичних творів є музично - теоретичною дисципліною найбільш узагальнюючого характеру. У той час як інші дисципліни (наприклад, гармонія або поліфонія) розглядають музику лише в окремих, хоч і дуже важливих аспектах. Аналіз музики розглядає ціле, і в тих випадках, коли він спрямований на приватне, він виявляє в ньому спільні риси. Тому він задіює всі наші знання про теорію музики.

Музику аналізують усі, хто має до неї відношення: слухач, який намагається висловити своє враження від твору (навіть просто для себе); виконавець, який розучує твір і мусить у ньому орієнтуватися. Аналізує музику і композитор, і музикознавець, щоб глибше зрозуміти музичний твір, і вони під час аналізу здатні виявляти такі особливості творів, які помітні іншому слухачеві.

Попередня умова аналізу – наявність загального уявлення про твір, який виникає тільки після його прослуховування або, ще краще, програвання (хоч би якими обмеженими були наші піаністичні ресурси). Якщо ми не матимемо уявлення про твір як про ціле, вже наші перші висновки про нього можуть виявитися помилковими. Тільки після того, як ми усвідомили твір як ціле, починається його аналіз. Розглядатися під час аналізу музичний твір може у різних аспектах. Ось основні види аналізу, що виділяються залежно від аспекту:

1. Аналіз форми та структури - аналіз твору як результату розвитку, в результаті якого складається та чи інша форма. Форма може бути типовою (період, дво- або тричастинна форма, рондо, варіації, сонатна форма, сонатний цикл) або вільною. Визначення типу структури, кордонів та функцій її розділів є обов'язковим при аналізі музичного твору, але найголовніше в тому.
2. Аналіз процесу формоутворення - аналіз твору як процесу розвитку, в ході якого виникають і безперервно змінюються тематичні елементи. На думку Ю.М. Тюліна, цей процес включає «все те, що відбувається з музичним матеріалом в ході розвитку в рамках композиції як цілого», і аналіз цього процесу передбачає безперервне спостереження за постійною зміною музичного (насамперед, тематичного) матеріалу. Дослідженню музичного матеріалу обов'язково має передувати аналіз його

якостей (більшість літературних творів теж обходиться без попереднього розгляду показників основних героїв).

Отже, аналіз процесу формоутворення включає два етапи: аналіз музичного матеріалу (насамперед, тематичного) та аналіз змін музичного матеріалу у процесі розвитку. Другий із них – найцікавіший етап аналізу музики. Він вимагає від нас не лише знань, а й фантазії, уміння відрізнити головне від другорядного.

3. Аналіз змісту - аналіз змісту музичного твору, відображеного в його структурі та розвитку.

У підході до аналізу змісту трапляються дві крайності. Перша з них – це бажання знайти в музичному тексті такий самий певний зміст, що й у тексті вербальному, яке легко призводить до вульгаризації розуміння музичного змісту. Друга крайність – це небажання міркувати про укладений у музиці сюжет і про висловлювані нею почуття через те, що такі міркування нібито абсолютно безглузді, бо слова не в змозі передати багатство, що виражається музикою, і різноманіття відтінків почуттів. Це, звичайно, так, але від опису музики і не слід очікувати, що воно замінить саму музику. Сенс описів в іншому: вони є засобом дослідження, а для цього цілком достатньо і позначення асоціацій, що виникають.

Таким чином, музичний твір може аналізуватися у трьох пов'язаних один з одним аспектах: можуть розглядатися форма, процес розвитку та зміст. Цілісний аналіз дозволяє судити і про якість музики, і про майстерність композитора.

Аналіз музики розвиває наші здібності судження про неї: небезпека, що ми хорошу музику назвемо поганою, а погану доброю, суттєво зменшується. Альфред Шнітке говорить, що, «хоч можливості музичного аналізу великі, він все ж таки не в змозі доводити, що хороша музика – хороша, а погана – погана». Доводити, звісно, не може, але переконувати може. Якщо виходити лише з безпосереднього враження про музику, не аналізувати її, виникає ряд небезпек. Наприклад, небезпека фамільярного ставлення до геніального музичного твору. Воно починає сприйматися не як високе досягнення людського духу, бо як щось звичне, буденне, пересічне. Інша небезпека (часто підстерігає музикантів) – суб'єктивність в оцінці музичних творів. Ніхто не зобов'язаний любити навіть музику Баха, Моцарта чи Бетховена, але професійний музикант зобов'язаний знати, що це великі композитори, і розуміти, чому вони є.

Головна мета аналізу – з'ясування співвідношення між типовими та індивідуально-неповторними рисами. Виявлення індивідуально неповторних рис - того, чим відрізняється саме цей твір від решти, - вкрай важливо. Аналіз твору має стати його портретом і, водночас, його інтерпретацією – у тому сенсі, що й інтерпретація твори на концертній естраді. У тому, що музикант побачить і почує у творі, що для нього в ньому головне і другорядне, відображається рівень його музичної культури. Усі великі твори можуть мати характерні риси, на які ніхто ще уваги не звертав. Якщо їх знайти, це збагатить наше розуміння цих творів.

І ставлення до деяких музичних шедеврів теж є ритуалом – з тією різницею, що сенс цих ритуалів не втрачено, а не до кінця з'ясовано. Нам може здаватися, що ми добре знаємо якийсь твір, як раптом нам відкривається щось таке, що ніхто раніше не помічав. І це щось знаходиться не на поверхні, а в глибині.

Щоб виділити особливості твору, необхідно уважно переглянути його текст. Але це лише початковий етап аналізу, у ньому виділяються лише найяскравіші ознаки, ті, що утворюють аналітичний портрет твори. Якщо ритм, наприклад, не відрізняється особливими якостями, немає сенсу звертати на нього цьому етапі увагу. Те саме стосується і гармонії та поліфонії.

Аналіз, як і будь-який рід людської діяльності, не може існувати поза формою, мета якої – максимальне полегшення сприйняття змісту.

«Аналіз музичних форм» - одна з музично-теоретичних дисциплін, що вивчаються у ВНЗ. Цей курс не так завершує весь цикл, скільки підбиває підсумок і узагальнює знання, отримані протягом чотирьох років навчання як теорії музики, гармонії, поліфонії, так і з історії, естетиці, філософії музичного мистецтва.

Головне завдання курсу «Аналіз музичних форм» – вивчення класичних принципів та законів будови музичних творів, які знаходяться у взаємодії з особливостями образного змісту та засобами виразності, тобто пізнання музичного твору як цілісного явища. Разом з цим необхідно навчитися бачити і застосовувати ці закони в музичній практиці, аналізувати всі сторони музики окремо і в єдності, виявляючи її типові та індивідуальні риси. У навчальному курсі «Аналіз музичних форм» розглядається головна історична епоха - друга половина XVIII – перша третина XIX ст., так званий віденський класицизм.

Курс «Аналіз музичних творів» володіє широкими інтегративними зв'язками з усіма дисциплінами щодо професійної підготовки вчителя музики, пов'язані із дисциплінами теоретичного та історичного музикознавства (теорія музики, гармонія, поліфонія, сольфеджіо, історія музики), дисциплінами хорового та вокального мистецтва, гри на фортепіано, а також іншими дисциплінами, що передбачені навчальним планом.

Знання, вміння і навички, отримані в результаті освоєння дисципліни, сприятимуть розвитку у студента музичного мислення, інтересу до аналітичної діяльності, як ціннісного аспекту професійного музичного освіти, усвідомлення якого дозволить майбутньому випускнику стати висококваліфікованим фахівцем.

Програмні результати навчання: здатність розуміння предметної області та розуміння професійної діяльності; здатність розуміти базові теоретичні та практичні закономірності музичного мистецтва; усвідомлювати взаємозв'язки між усіма елементами теоретичних та практичних знань музичного мистецтва; здатність збирати, аналізувати інформацію та застосовувати її в процесі теоретичної, виконавської, педагогічної інтерпретації.

У навчально-методичному посібнику дається певний об'єм теоретичних знань відповідно до сучасних поглядів на проблеми форми, теорія підтверджується і перевіряється аналізом конкретного музичного матеріалу, тобто розбором музичних творів різних епох і авторів, з урахуванням розроблених методик.

Розглянуті у цьому посібнику теми відповідають тематиці програми курсу «Аналіз музичних форм» для музичних спеціальностей закладів вищої освіти.

Усі вони спрямовані на освоєння теоретичних знань з музичних форм. Теорія музичних форм базується на творчості Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, які створили класичні закони та принципи будови музичних творів, а також на музиці композиторів-романтиків ХІХ ст., які продовжили розвиток цих законів.

Всі теми згруповані в три блоки: перший – вступний, що стосуються таких загальних музичних понять, як стиль, мова, жанр, зміст та форма; другий – засоби музичної виразності: мелодія, ритм, метр, лад, тональність, гармонія, фактура; третій – типові класичні музичні форми. Перший і другий є найбільш важливими. Теми третього блоку вивчаються в середній ланці докладніше, ніж теми перших двох, однак без урахування вузівського рівня загальних та

спеціальних музичних знань. Отримані на протязі перших років навчання в ВНЗ знання вбирають відомості з історії музики в повному обсязі (від стародавнього світу до наших днів), музичної естетики, психології, поліфонії, гармонії, інструментуванні та інших дисциплін, а це, безумовно, сприяє більш якісному та глибокому засвоєнню матеріалу за музичними формами.

Теми курсу аналізуються за такими позиціями. У першому блоці тем даються визначення кожного з п'яти музичних понять з виділенням ключового слова та описуються його основні особливості. У другому блоці, крім визначення, що викладається на початку теми, розбираються основні елементи всіх семи музичних засобів. Наприкінці кожного теоретичного матеріалу робиться висновок про те, які з них є домінуючими для цього засобу. В третьому блоці всі теми містять аналіз трьох питань: визначення форми, її типів та сфери застосування у музичній практиці.

Кожна тема завершується перерахуванням її основних питань, відповіді на які можуть зосередити увагу на найголовніших теоретичних положеннях.

Теоретичний матеріал доповнений численними наочними посібниками:

- схемами, що уточнюють різні типи аналізу;
- цілісний, структурний, аналіз змісту та засобів виразності, тематизму;
- таблицями, малюнками та методиками аналізу кожного типу
- форми в інструментальній, вокальній та оперно-балетній музиці;
- схемами, що пояснюють типові та індивідуальні риси засобів виразності, а також загальні поняття музичної форми.

Матеріал посібника спрямований на міцне освоєння досліджуваних питань, набуття навичок аналізу будь-яких музичних творів, які відповідають законам класичної музичної традиції.

РОЗДІЛ 1

ОСНОВНІ МУЗИЧНІ ПОНЯТТЯ: СТИЛЬ, МОВА, ЖАНР, ЗМІСТ І ФОРМА. ТИПИ АНАЛІЗУ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

Аналіз музичних форм – це наука про будову музичних творів.

У вузькому сенсі *музичний аналіз* – це поділ музичного твору на складові частини та вивчення цих частин. В широкому сенсі - це розгляд музичного твору у єдності змісту та форми, у зв'язках з жанром та стилем, в історичному та культурному контекстах. *Аналіз музичних форм* – одна з галузей музично-теоретичних наук, яка характеризується детальним дослідженням твору, від особливості ритмічних малюнків, до визначення теми, ідеї та сюжету літературного тексту. *Об'єкт* аналізу – музична форма. *Кінцева мета* аналізу – на науковій основі розкрити сутність музичного твору, його жанрові джерела, образний зміст; виявити в ньому характерні риси епохи й визначити його місце в культурі сучасності.

Основні положення методу музичного аналізу: опора на безпосереднє сприйняття й оцінка твору у зв'язку з конкретними соціально-історичними умовами його виникнення; визначення як типових рис стилю й жанру твору, так і його неповторних особливостей: розкриття змісту в єдності з формою.

Методи аналізу музичних творів – системний підхід, стильові і жанрові аналізи, методи зіставлення. *Художньо-педагогічний аналіз* різновид аналізу, спрямований на задоволення потреб навчання й виховання. *Види аналізу музичних творів:* цілісний аналіз порівняно невеликих творів, аналіз окремих частин цілого з наступним узагальненням, аналіз певної істотної сторони музичного цілого – мелодики, гармонії, фактури – як попередньої стадії цілісного аналізу.

Музична форма існує у єдності з музичним змістом і утворює творчу художньо виразну систему, що називається музичним твором.

Музична форма має на увазі музичний твір як єдність стилю, жанру, змісту, мови та будови, характерного для даного історичного часу та автора.

Музична форма-система взаємодії елементів музичної мови, що розкриває художній зміст твору. Типи музичних форм, що історично

склалися – прості та складні, одно-, дво-, тричастинні (кількість частин може бути більше трьох), однотемні та двотемні (кількість тем може бути більш двох), циклічні.

Частини музичної форми виконують різні *функції*. Існує: експозиційний, серединний, вступний та заключний типи викладу музичного матеріалу. Експозиційні – тематичний матеріал викладається в цілісному вигляді, в умовах тональної стійкості і, як правило, єдиної фактури. Серединні частини – розроблені, або розвиваючі раніше експонований матеріал, або побудовані на новому матеріалі й призначені для зв'язування двох побудов. Вступні й заключні частини. Вступ, висновок (кода), зв'язка – типи викладу матеріалу суміжних розділів форми.

Коли певна мелодія набуває завершеної думки, вона перетворюється в тему. Тематичний матеріал має різні принципи розвитку. Принцип повторення як принцип твердження. Принцип варіювання – видозмінене повторення. Побудова на його основі варіаційної форми. Єдність побудов, що контрастують. Принцип контрастного зіставлення. Репризність – точне або варійоване повторення на відстані.

Музичний стиль – це тип, музичного мислення, що склався історично, ідейно-мистецьких концепцій, тем, образів та засобів їх втілення.

Ключове слово поняття «стиль» - мислення, бо як композитор мислить, так і творить, а з творчості пізнаються думки та почуття художника. У поняття стиль включено три основні елементи:

- 1) історична епоха, що формує світогляд композитора,
- 2) основні ідеї та характерний тип змісту, що розкривається в більшості його творів,
- 3) індивідуально-самобутні засоби виразності.

В історії музики відомі такі стилі: *ars antiqua*, додекафонія, серійна музика, *ars nova*, фольклорна музика, строгий стиль, ренесанс, неофольклоризм, вільний стиль, бароко, модерн, віденський класичний стиль, конструктивізм, романтизм, алеаторика, імпресіонізм, сонористика, російський класичний реалізм, мінімалізм, експресіонізм, конкретна музика, електронна музика, неокласицизм, полістилістика, неоромантизм, пуантилізм, авангардизм, стилізація.

Музична мова – це вся сукупність історично сформованих засобів музичної виразності. Ключове слово поняття «мова» – засіб, завдяки якому музика, наприклад І.-С. Баха, відрізняється від

музики Л. Бетховена. Засоби музичної виразності є найбільш специфічними та авторськими рисами музики.

Усі засоби виразності поділяються на дві групи.

Перша група:

- мелодія
- ритм,
- метр,
- лад,
- тональність,
- гармонія,
- фактура.

Друга група:

- тембр,
- регістр,
- діапазон,
- темп,
- агогіка,
- динаміка (гучність; ступінь інтенсивності та напруженості внутрішнього розвитку твору),
- артикуляція як сукупність засобів виконавської майстерності.

Перераховані засоби виразності використовуються в кожному музичному творі у різному співвідношенні один з одним, створюючи його неповторний вигляд.

Музичні жанри – це види музичних творів, що склалися історично у зв'язку з певним життєвим призначенням музики, її соціальними функціями, а також умовами виконання та сприйняття.

Музичний жанр (фр. genre – рід, вид, тип, манера) – це тип музичних творів, характерні ознаки яких сформувались у відповідності зі сферою застосування музики. Це багатозначне поняття, що характеризує класифікацію музичної творчості за родами і видами, з огляду на їх походження, умови виконання, сприймання та інші ознаки (зміст, структура, засоби виразності, склад виконавців тощо). Музичний жанр є одним із найважливіших засобів художнього узагальнення.

Протягом тривалого часу в народній музиці склалися три первинні жанри: пісня, танок та марш. Кожен з жанрів має стійкі, характерні ознаки. Перш за все, це типові розміри, ритмічні групи, мелодичні звороти, певний склад та фактура.

Пісня, танок і марш, співіснуючи у побуті, піддавалися взаємовпливу, внаслідок чого з'явилися музичні твори зі мішаними жанровими ознаками. У нових суспільно-історичних умовах виникли нові жанри – опера, ораторія, симфонія, концерт, тощо. Деякі старовинні жанри зникли з художнього вжитку, інші суттєво змінилися.

Більш складні за композицією жанри ввібрали в себе риси пісні, танку і маршу. Тому, щоб краще зрозуміти зміст музичного твору, бажано визначити його жанрову природу. Потім врахувати епоху, коли був написаний твір, особливості національної культури та індивідуальний стиль автора музики. Саме вони роблять твори одного жанру такими різними і неповторними.

Ключові слова поняття «жанр» – рід та вид музичних творів. Відомі чотири роди музичних жанрів, які розподіляються за виконавським складом: вокально-хорові жанри, інструментальні жанри, вокально-інструментальні та музично-сценічні, або музично-театральні жанри(див. додаток А). Кожен із цих родів має велику кількість видів. У групі вокальних жанрів первинним вважається пісня, у групі інструментальних танець і марш, оскільки ці жанри багато в чому визначили розвиток вокальної та інструментальної музики взагалі. Єдиною сферою їх постійного застосування є церковна музика. Серед найбільш популярних вокально-інструментальних жанрів слід виділити романс в камерній музиці та кантатно-ораторіальні жанри у вокально-симфонічній музиці.

Класична опера, балет та їх різноманітні види відносяться до групи музично-театральних жанрів, для яких головний принцип існування – синтез мистецтв.

Класифікація жанрів.

Поняття музичного жанру побутує в різних аспектах:

- широкому – оперний жанр, симфонічний жанр, камерний жанр і тощо;
- вузькому – велика опера, комічна опера, лірична опера, музична драма і тощо; симфонія, камерна симфонія, сюїта; увертюра; симфонічна поема; соната, квартет і т.д.; арія, аріозо, каватина, романс, пісня і тощо.

Існують різні способи класифікації музичних жанрів.

Музикознавець Т.В. Попова пропонує класифікувати жанри за умовами їх побутування і виконання. За цією класифікацією розрізняють жанри:

- народної музики (музичний фольклор);
- розважальної музики (музика сучасної естради);
- камерної музики (що виконується камерними ансамблями);
- симфонічної музики (виконується великими оркестрами);
- хорової музики (виконується хоровими колективами);
- театральної музики (опери, музики до спектаклів, кінофільмів і тощо).

В.А. Цукерман пропонує класифікувати жанри за змістовними ознаками:

ліричні жанри:

- епічні жанри;
- концертні;
- картинні (програмова музика).

О. М. Сохор пропонує класифікувати жанри за «жанровим змістом»:

- культові та обрядові;
- масово-побутові;
- концертні;
- театральні.

Специфіка музичних жанрів, їх індивідуальний вигляд у кожному з родів та видів творів багато в чому залежать від трьох причин, перелічених у визначенні. Перша – життєве призначення жанру, тобто зумовленість його побутовою ситуацією, що диктує якість музики. Наприклад, жанр колискової, виходячи з відомої всім життєвої потреби, передбачає м'яке, тихе звучання голосу або інструменту, що заколисує, створює стан умиротворення, розслабленості, спокою, що необхідно для сну дитини.

Похоронний траурний марш – супутник трагічної життєвої ситуації – смерті людини – завжди несе у собі почуття скорботи, болю, страждання, виражене у певних музичних якостях: повільному темпі, мінорному ладі, мірному чіткому метрі, пунктирному ритмі тощо. У той же час багато музичних жанрів втратили цей опосередкований зв'язок з життям. Друга важлива риса характеру жанру – його соціальна приналежність.

Соціальні функції ділять жанри на народні, церковні, світські, професійні. Усі вони несуть відбитки того середовища, в якому формувалися.

Музичний зміст - це відображення дійсності через сприйняття композитора за допомогою музичних образів, що втілюються

засобами виразності.

Ключове слово поняття «зміст» – образи, які передають думки і почуття композитора, що розкривають його задум та визначальну індивідуальність музичного твору.

Музичний образ – це ідеальна звукова форма і спосіб життя, тобто цілісно виражений характер. Музичний образ та музична думка як носії ідеї, теми, внутрішнього духовного вигляду твору – центральні поняття музичного змісту. Розрізняють три сторони музично-художнього змісту: предметну, або фабульно-сюжетну; ідейну; емоційну. Усі вони перебувають у єдності та впливають один на одного. Взаємодія емоційного та інтелектуального у музичному змісті, образотворчого та символічного, об'єктивного та суб'єктивного дає можливість відобразити у звуках весь спектр духовного та предметного світу людини.

Все багатство змісту в музиці умовно можна розділити на три образні сфери: *ліричну, драматичну та епічну*. Лірична з них найширша і всеосяжна. Вона втілює внутрішній світ людини, героя з усіма властивими йому помислами, почуттями, переживаннями. Панорама ліричних образів охоплює великий діапазон – від простої дитячої пісеньки до філософських узагальнень. Характерна риса ліричного змісту – концентрація суб'єктивного ставлення до об'єктивного світу.

Епічна образна сфера означає оповідання або розповідь про щось або про будь-кого. Епічне в музиці завжди з'єднується з ліричним або драматичним, утворюючи лірико-епічні та епіко-драматичні образи. Для епічного змісту властиві врівноваженість, неквапливість, внутрішній спокій, особливе почуття життєвої правди, сили та мудрості. Здебільшого епічні образи – це образи з історичних легенд, народних оповідань.

Суть драматичної образної сфери полягає у виявленні конфліктної ситуації, заснованої на протиставленні та гострій, напруженій боротьбі контрастних, суперечливих образів. Драматичний початок у музиці завжди пов'язаний з ліричним і найчастіше проявляється в конфлікті між внутрішнім світом героя і навколишньою дійсністю. Крайній стан драматичного в мистецтві загалом і в музиці у тому числі – трагічне, пов'язане зі смертю героя.

Музична форма. Типи аналізу музичного твору. Музична форма є звуковим втіленням музичного змісту за допомогою засобів виразності. Її розглядають у широкому та вузькому значенні. У

широкому значенні – це музичний твір як цілісне явище конкретної історичної епохи, стилю, мови композитора, індивідуальної образно-змістовної, жанрової природи, і навіть специфіки внутрішньої будови.

Музична форма у вузькому значенні – це будова твору, різноманітні типи класичних структур, норми співвідношення частин, їх масштаби та функціональні взаємозв'язки, то є лише закони внутрішньої організації будови музичного твору, так звана форма-схема.

Зміст і форма - діалектично пов'язані між собою філософські категорії, які взаємодіють та взаємовпливають одна на одну. Первинний елемент цієї єдності – зміст, вторинний – форма. Зміст – більш активний мобільний, розвиваючий компонент, що оновлюється і цілий, форма – більше пасивний, але стабільний, постійний і стійкий компонент, що зберігає свої структурні ознаки при змінному змісті.

У науці про музичні форми, враховуючи два її значення (широке та вузьке), існують і різні типи аналізу музичних творів: 1) цілісний аналіз розглядає твір у широкому історико-теоретичному аспекті, 2) структурний аналіз передбачає розбір будови твору та визначення типу форми-схеми, 3) аналіз засобів виразності, тобто музичної мови, включаючи як докладний опис кожного засобу окремо, наприклад, аналіз мелодії, метроритму, ладотональності, гармонії, фактури і тощо, так і всіх їх у сукупності для виявлення типових та індивідуальних особливостей даного концертного музичного твору, 4) історія та теорія жанру твору також може стати предметом музичного аналізу.

Структурний аналіз музичного твору.

1. Аналіз форми-схеми за встановленим зразком.
2. Коротка характеристика образного змісту: експозиційний, розвивальний і репризний розділи форми; кількість тем та їх взаємозв'язок.
3. Коментарі до форми-схеми з докладною характеристикою всіх її горизонталей:
 - тональний план,
 - тематизм,
 - масштаби,
 - структура,
 - функція всіх розділів форми,

- підсумкове визначення форми з розшифровкою типу форми і структури кожної частини, у творах із текстом - з описом будови тексту.
4. Аналіз експозиційних періодів викладу всіх тем за встановленою методикою.
 5. Аналіз засобів виразності за пропонованою методикою:
 - мелодії,
 - метроритму,
 - ладотональності,
 - гармонії,
 - фактури в експозиційних розділах форми з визначенням місця розташування кульмінації та її характеристики.
 6. Висновки: типові та індивідуальні риси аналізованої форми з описом усіх етапів музичного твору: експозиційних, розвивальних, репризних.

Запитання і завдання

1. Дайте визначення музичного стилю, мови, жанру, змісту, образу, трьох образних сфер, форми в широкому змісті, образу, трьох образних сфер, форми в широкому і вузькому значенні з виділенням ключових слів.
2. Зробіть конспект усіх стилів.

У конспекті необхідно звернути увагу на:

 - час (століття і рік) існування даного стилю в музиці;
 - прізвища композиторів - головних представників кожного
 - музичні жанри, у яких працювали названі композитори.
 - головні ідеї теми, образи, тобто сфера змісту їхньої творчості.
 - характерні елементи музичної мови.
3. Назвіть типи аналізу музичного твору з характеристикою кожного з них.

РОЗДІЛ 2

ЗАСОБИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ: МЕЛОДІЯ, РИТМ, МЕТР, ЛАД, ТОНАЛЬНІСТЬ, ГАРМОНІЯ, ФАКТУРА

У деяких відношеннях музика вважається аналогічною мові людини, коли внутрішній стан людини та його відношення виражається за допомогою зміни ряду характеристик звучання його голосу при висловлюванні.

Засоби музичної виразності – сукупність засобів, що характеризують художньо – результативну сторону формування звуку. Виразовими засобами музики називаються засоби, якими користується композитор для втілення свого задуму, для створення певного образу. До них належать: мелодія, гармонія, тембр, ритм, лад, темп, метр, фактура, регістр тощо.

Найпростіший музичний твір обов'язково має мелодію, а отже, лад, ритм і певну музичну форму. Основою музики є мелодія. Мелодія - це одноголосно виражені музична думка, образ, тема, які передаються за допомогою інтонацій.

Ключове слово поняття «мелодії» - інтонації, тому що завдяки їй розкривається сутність музичної думки та образу. Інтонація - це найменший виразний елемент музики, що складається з трьох-п'яти звуків, які утворюють емоційно-сміслову єдність. Виходячи з того, що музика загалом є мистецтвом звукової інтонації, то мелодії як сукупності художньо-виразних інтонацій належить провідна роль у розкритті емоційно-сміслового змісту.

Розрізняють п'ять типів інтонацій: секундову, терцову, кварто-квінтову, секстову та септімову. Виразність кожної з них величезна, але водночас існує і найбільш типовий смисловий діапазон для різних інтонацій, вироблений протягом історії розвитку музики.

Секундова - генетично пов'язана з мовленнєвими і плачовими інтонаціями, що походять від словесного мовлення та народних плачів-причитань, особливо малосекундова в низхідному русі. Вона природно асоціюється з інтонаціями зітхання, болю, горя, страждання, благання.

Терцова інтонація (мажорна і мінорна) багато в чому визначає загальний характер музики та її настрій – бадьорий, радісний, світлий у першому випадку і сумний, мінорний – у другому.

Кварто-квінтові інтонації, як правило, привносять у музичний зміст заряд енергії, сили, активності та бадьорості, особливо при використанні цих інтонацій у висхідному напрямку, проте в низхідному русі можливий і протилежний смисловий ефект (ніби слово на видиху).

Найлірнішою ліричною називають секстову інтонацію, насамперед малосекстову, яка є приналежністю майже кожної ліричної мелодії, що використовує її у стрибкоподібному русі або в секстовому діапазоні.

Гострою, напруженою, дисонантною вважається інтонація септими (зменшена, мала і велика), хоча в деяких випадках їй притаманні й інші якості: м'якість, легкість, польотність, наприклад у романтичній музиці Ф. Ліста.

Кожна мелодія - це органічна єдність усіх типів інтонацій, що набувають у контексті неповторної індивідуальності і багато значності, а аналіз інтонаційного змісту – головне і першорядне завдання в розкритті образного змісту музичного твору.

Мелодія – це головний засіб музичної виразності. Це музична думка, виражена одноголосно або багатоголосно і підтримана різними засобами музичної виразності.

Характер мелодії залежить від напрямку її руху (рух вгору, вниз, повторювання одного звуку та ін.). Кожний з цих видів руху має свою назву і передає той чи інший характер музичної теми. Наприклад: хвилеподібний рух, поступовий, стрибковий.

Плавний рух асоціюється з вокальною природою і завдяки їй має співучість, ліризм; стрибкоподібний - має танцювальне походження і в основі своєї виразності інструментальний початок. Однак це не означає, що вони обмежені тільки цими жанровими якостями.

Рух без зміни висоти довгим витриманим звуком найчастіше пов'язаний з двома протилежними значеннями: або виснаження енергії (особливо разом із затухаючою динамікою), або її накопичення, наприклад, властиве туттійним завершальним акордам. Характер і сенс руху повторюваним звуком здебільшого пов'язаний з накопиченням наполегливості, напруженості в розкритті внутрішнього емоційного стану. Взаємодіючи один з одним, різноманітні типи мелодійного руху надають кожній мелодії особливих смислових якостей та індивідуальної виразності.

Принцип хвилеподібного руху, будучи загальним для всіх тимчасових видів мистецтв, базується на взаємодії трьох стадій:

- 1) накопичення енергії, рух до гребеня хвилі;
- 2) гребінь хвилі, тобто вершина, кульмінація;
- 3) зняття напруги, відкат від кульмінації, заспокоєння.

Кожна мелодія, дія, тема і музична форма в цілому існує за цим принципом. Співвідношення між трьома стадіями індивідуальне, але в кожному конкретному музичному творі, а аналіз цього співвідношення і пропорційності масштабів стадій, вираженості їхнього характеру, використання всіх стадій, дають ключ до розуміння внутрішніх законів організації музики.

Мелодія, розвиваючись, призводить до кульмінації. *Кульмінація* - це місце найвищого напруження. Вони бувають:

- 1) поступова;
- 2) стрибова;
- 3) вершина.

Існують мелодії і безкульмінаційні.

Специфічною стороною мелодії є інтонаційний зміст, основу якого складає мелодичний інтервал. Послідовність мелодичних інтервалів у певних однотональних та метро - ритмічних умовах утворює мелодичну лінію. Звуковий обсяг мелодичної лінії утворює діапазон (від найнижчого до найвищого звуку).

Мелодія, створена для голосу, називається вокальною. Основні риси вокальної мелодії сформувалися під впливом природних можливостей голосу. Вона має невеликий, зручний діапазон. Є речитативні мелодії. Це ті, які наближаються до розмовної інтонації. Речитатив від іт. – декламувати – вокальна мелодія декламаційного характеру.

Мелодія, створена для виконання на інструменті, називається інструментальною. Основні риси цієї мелодії формувалися під впливом технічних можливостей музичних інструментів. Її мелодична лінія має широкий діапазон, тривалий розвиток, складну техніку стрибків та пасажів та ін.

Мелодія має певну структуру. Вона може бути цілісною або ділитися на окремі побудови. Межа між побудовами називається *цезурою* (від лат. – розщеплювати). Основними структурними елементами мелодії є інтонація, мотив, фраза, речення та період.

Поняття мелодії тісно пов'язане з поняттям теми. Якщо тема одноголосна, то ці поняття збігаються, що буває дуже рідко; якщо

тема багатоголосна, як у більшості випадків у класичній музиці, то тема - це мелодія із супроводжуваними голосами в багатоголосній фактурі. Таким чином, мелодія – це і тема, і водночас головний голос теми. З огляду на інші численні визначення теми, в яких говориться про те, що це репрезентант твору, головний носій змісту, образів, думок, почуттів, характеру музики, її різноманітних відмітних якостей, підкреслимо значення мелодії в ній як провідного й основного елемента в передачі художнього задуму композитора. У будь-якій музичній мініатюрі викладається, як правило, одна тема, у великих творах їх декілька, що утворюють поняття тематизму або тематичного змісту. Розгляд тематичного змісту і мелодії як одного з рівнів музичної форми входить у цілісний аналіз музичного твору.

Ритм – це чергування і співвідношення різної музичної тривалості і акцентів. Грецьке слово «*rhythmos*» означає мірну течію. Ритм - яскравий виразний засіб. Часто саме він визначає характер і навіть жанр музики.

В одноголосній музиці послідовність звуків, пауз різної чи однакової тривалості створює ритмічний малюнок або ритмічну лінію. У багатоголоссі ритмічні лінії окремих голосів утворюють ритмічну партитуру.

Звуки різної тривалості називаються ритмічними одиницями. До основних ритмічних одиниць належать (цілі, половинні, четвертні та ін.)

У багатоголосній музиці, де взаємодіють кілька ритмічних ліній утворюється поліритмія.

Метр – постійне чергування рівновеликих акцентованих та не акцентованих відрізків часу. Запис окремих голосів багатоголосної музики у різних метрах створює поліметрію. Метрична система буває 2 типів:

- 1) строга метрика;
- 2) вільна метрика.

Строга метрика має 2 основні метри: дводольний та тридольний.

Фактура від латинського фактура означає «обробка» музики або музичної тканини: мелодії, акомпанементу, підголосків (середні голоси), басу (*див. додаток Б*).

Одноголосий виклад музичного розвитку, який не передбачає супроводу у будь-якій формі називається монодичним складом або монодією. Це найбільш поширений склад у народній музиці.

Гетерофонія (від грецького «гетеро» – інший, «фоне» – звук). Одна з початкових форм багатоголосся, яка виникла під час спільного виконання одноголосної мелодії з відхиленням від унісону.

Поліфонія – це багатоголосний склад, в якому одночасно звучать декілька мелодичних ліній – голосів.

Музична тканина, де поєднання голосів підпорядковане закономірностям гармонії, утворює гармонічний склад. В залежності від характеру взаємодії гармонії та мелодії гармонічний склад поділяється на акордовий та гомофонний.

Акордовий або хоральний склад – це багатоголосна тканина, що викладена акордами як цілісними вертикальними комплексами. Верхні зразки акордів утворюють мелодичну лінію.

Гомофонний склад – різновид гармонічного багатоголосся, в якому один голос виконує головну роль, а решта – утворюють гармонічний супровід, акомпанемент до нього.

У гармонічному складі фактура може бути різною. Так, акорди можуть бути викладені не тільки в одночасному, але і послідовному звучанні тонів, тобто бути розкладеними. Так утворюється *гармонічна фігурація*.

Гармонія – засіб музичної виразності, який заснований на закономірностях об'єднання тонів в співзвуччя і на зв'язку співзвуч в їх послідовному русі. Поняття гармонії застосовується для характеристики висотної системи, акордики, тональних (ладових) функцій конкретного музичного стилю (наприклад, «гармонія бароко», «гармонія Прокоф'єва»), а також у значенні «акорд», «співзвуччя». Разом з мелодією, ритмом, тембром, темпом, та ін. засобами виразності гармонія має образно - художнє значення.

Протягом викладу музичного твору фактура розвивається, змінюється кількість голосів у ній, збагачується їхній функціональний зміст. Можна говорити про три основні засоби розвитку фактури:

- 1) зміна типів фактури та їх різновидів,
- 2) зміна функцій голосів та
- 3) фігурація – малюнок голосів та метод фактурної обробки музичної тканини.

Зміна типів фактури відбувається найчастіше на структурному рівні твору, тобто при переході від однієї частини складної форми до іншої, хоча можливі зміни всередині частини.

Зміна функцій голосів як мобільний засіб може зустрічатися навіть усередині простої форми, наприклад, відразу після викладу теми при її варійованому повторі: при першому викладі мелодія знаходиться у верхньому голосі, при другому - вона міститься в середній або нижній голос, завдяки чому багато інших голосів також змінюють свою функцію.

Фігурація – типове засіб у розвиток акомпануючих голосів. Розрізняють три види фігурацій: гармонійну, ритмічну та мелодичну. Гармонійна – це музичний рух по звуках розкладених акордів (найпростіший спосіб акомпанементу в піснях, романсах); ритмічна – повторення у якомусь остинатному ритмі звуку, інтервалу, акорду; мелодійна – рух акордовими і неакордовими звуками і привнесення мелодії в супроводжуючі голоси. Дуже часто гармонійна та ритмічна типи фігурацій об'єднуються, у поодиноких випадках усі три типи фігурацій перебувають у взаємодії, не змінюючись протягом усього твору (перша прелюдія до мажор з першого тому «Добре темперованого клавіра» І.С. Баха).

Фігураційність як музичний засіб становить специфіку варіаційного методу розвитку та, зокрема, проявляється у віденських класичних фігураційних варіаціях.

Аналізуючи перелічені елементи фактури, слід пам'ятати, що кожне фактурне рішення визначається музично-естетичними нормами епохи, стилю, виконавським складом, особливостями жанру та задумом композитора.

Таким чином, виразні можливості фактури залежать від її типу та різновиду, функцій голосів, використаних у творі, засобів розвитку.

Запитання для перевірки знань по темі

1. Які існують у музиці засоби виразності?
2. Дати визначення поняттю засоби музичної виразності?
3. Назвати структуру мелодії?
4. Перечислити три типи мелодії?
5. Що таке кульмінація?
6. Що таке музична лінія та музичні хвилі?
7. Яке значення для мелодії мають цезури?
8. Як співвідносяться ритм і метр?
9. Які різновиди фактури вам відомі?
10. Перечислити регістри?

11. Назвати основні музичні теми? Напишіть їх.
12. Види розміру.
13. Розкажіть про динамічні відтінки. Як вони позначаються?

Методичний коментар

Для аналізу засобів музичної виразності пропонується така методика.

I. Мелодія:

- 1) образний зміст мелодії (не менше 5–6 пропозицій) із визначенням сфери образного змісту, характеру музики, її емоційного стану, настрою;
- 2) інтонаційний зміст мелодії: з яких інтонацій складається мелодія, які інтонації переважають і яка їхня виразність з урахуванням напрямку руху (вгору чи вниз);
- 3) типи мелодійного руху, які у мелодії, які переважають, яка їх виразність, тобто. аналіз мелодійного малюнка, виявлення вокальної чи інструментальної природи мелодії;
- 4) місце розташування кульмінації, якими засобами вона досягається, яке співвідношення стадій хвилеподібності та виразне значення цих якостей у мелодії.

II. Ритм:

- 1) які особливості ритмічного малюнка: які тривалості переважають, який контраст з-поміж них;
- 2) типи ритмічних оборотів та їх виразність;
- 3) типи ритмічних мотивів, використаних у мелодії та їх виразність;
- 4) наявність чи відсутність ритмоформул, тобто. жанрові риси ритму у мелодії.

III. Метр:

- 1) визначити тип метричної організації;
- 2) які тип та виразність розміру;
- 3) наявність або відсутність метра вищого порядку та за його наявності охарактеризувати виразність.

IV. Лад:

- 1) визначити тип ладової організації;
- 2) проаналізувати функції звуків у ладу, переважання стійких чи нестійких звуків та їх виразність у зв'язку з метром та ритмом;
- 3) визначити напруженість ладу та наявність характерних ладових оборотів-інтервалів, що наголошують на ладовому колориті.

V. Тональність:

- 1) тональний план теми та тип тональних співвідношень у ній;
- 2) визначити функції тональностей, використаних у мелодії: їхній історичний зміст, гармонійну функцію, барвисто-тембровий колорит та колір.

VI. Гармонія:

- 1) визначити гармонію каденцій та їх виразність;
- 2) визначити гармонію кульмінаційної зони, пояснити напруженість та динамізм її у зв'язку з метром, ритмом та інтонаційним змістом;
- 3) виділити найбільш яскраві гармонічні обороти та визначити їх виразність відповідно до інших засобів.

VII. Фактура:

- 1) визначити тип та різновид фактури;
- 2) визначити функції голосів у ній та їх виразність;
- 3) з'ясувати тип фігурації та яка її виразність;
- 4) визначити жанрові риси фактури і як вони впливають розкриття музичного змісту.

У висновках із засобів виразності необхідно підкреслити найважливіші, головні їх, що визначають зміст музичної теми, і навіть додаткові, створюють її індивідуальний образ.

РОЗДІЛ 3

КЛАСИФІКАЦІЯ МУЗИЧНИХ ФОРМ. ЗАГАЛЬНІ ПОНЯТТЯ МУЗИЧНОЇ ФОРМИ: ФУНКЦІЇ ЧАСТИН, ТИПИ ВИКЛАДУ, ПРИНЦИПИ РОЗВИТКУ, ПРИНЦИПИ КОНТРАСТУ І ТОТОЖНОСТІ В МУЗИЧНОМУ ТВОРІ

Усі музичні форми можна розділити п'ять основних груп, враховуючи складність їх будови, тип внутрішньої тематичної організації, кількість і масштаби елементів.

Прості форми – це невеликі за масштабами форми (мініатюри), що містять виклад однієї теми, перша частина яких є періодом, інші частини їй подібні. Перша група складається з трьох структур: найменшої одночастинної, або періоду, простої двочастинної та простої тричастинної форми.

Складні форми – це великі за масштабами форми (концертні п'єси), що містять виклад двох або більше контрастних тем, перша частина яких являє собою просту двох-або тричастинну форму, інші частини їй подібні.

Друга група включає складну дво- та тричастинну форму, рондо, варіації. Сонатна форма та її різновиди – це вищий тип інструментальної форми перших частин симфоній, концертів, сонат віденських класиків, в основі якої лежить тематичний і тональний контраст між двома темами-образами, званими головною та побічною партіями, що викладаються в експозиції в різних тональностях, а в репризі – в одній головній тональності.

Третя група обмежується лише різними варіантами сонатної форми: повна, без розробки з подвійною експозицією та з епізодом замість розробки.

Циклічні форми та жанри – це найбільші за масштабами музично-концертні форми, що складаються з кількох (від 2-х до 20-ти і більше) частин, п'єс, номерів, самостійних та контрастних між собою за змістом, закінчених формою, але об'єднаних спільною ідеєю, темою, програмою.

Четверта група містить у своєму складі більше однієї частини (від трьох, чотирьох до десяти і більше). Це сюїта та сонатно-симфонічний цикл в інструментальній музиці, вокальний цикл та кантатно-ораторіальні форми у вокально-інструментальній музиці.

П'яту групу складають музично-сценічні, або музично-театральні, форми та жанри. Музично-сценические, чи музично-театральні, форми і жанри – це твори, виконувані на театральній сцені, засновані на синтезі різних видів мистецтв з верховенством музики і взаємодія різноманітних музичних жанрів, структур, засобів. До цієї групи входять твори, в яких музика поєднується з іншими видами сценічного мистецтва: опера, оперета, водевіль, мюзикл, балет та інші їх типи.

Додаткова група музичних форм – це змішані, вільні та проміжні форми. Перші містять риси кількох типів форм, наприклад рондо-сонатная форма. По-друге (вільних) – індивідуальні риси будівлі переважають над типовими, утворюючи вільну композицію, наприклад контрастно-составная форма. Останні ж – проміжні – являють собою взаємодію простої та складної структури всередині форми за різними ознаками, наприклад, перша частина твору написана у формі періоду, що відповідає простій формі, а друга його частина – у простій дво- або тричастинній формі, що відповідає складній формі, чи навпаки, найчастіше така будова зустрічається у тричастинних формах.

Будь-яка частина в музичній формі за змістом, будовою, особливостями використаних у ній виразних засобів і принципів розвитку займає певне місце у внутрішньому співвідношенні частин один з одним. Завдяки цьому вони мають різне значення у музичному творі. Іншими словами, кожна частина виконує свою індивідуальну функцію, подібно до функцій звуків у ладу, функцій голосів у фактурі. Існують три основні та три додаткові функції елементів музичної форми.

Головні – це:

- 1) виклад теми – перші частини,
- 2) розвиток теми – середини, чи середні частини,
- 3) репризу – третини музичних форм.

Додаткові – це:

- 1) вступ,
- 2) зв'язки між частинами,
- 3) кода, що завершує музичний твір.

Типи музичного викладу – це взаємодія певних тематичних, структурних і тонально-гармонічних засобів, що визначають якість музичного матеріалу, їх відмітні ознаки та відповідність тій чи іншій функції частини у музичному творі. Функціям частин му-

зичної формі відповідають певні типи музичного викладу, звані експозиційним, розвиваючим і заключним. Всі вони мають специфічні якості, які відрізняють їх один від одного за трьома ознаками: тематичною, структурною і тонально-гармонічною. Так, викладу теми найчастіше відповідає експозиційний тип, розвитку теми, тобто серединним частинам музичної форми, – розвиваючий тип,

Принципи розвитку у музичній формі – це сукупність всіх музичних засобів, створюють внутрішні рушійні сили форми, створені задля взаємодія архітектонічних процесуальних начал. П'ять принципів розвитку в музичній формі розташовані за ступенем накопичення контрастних засобів вираження – від мінімальних змін при повторному викладі однієї теми до зіставлення двох різних за зовнішніми та внутрішніми властивостями музичних тем-образів.

Принцип буквального чи точного повторення – перший у цьому ряду у зв'язку з тим, що з такого роду повтореннях, незафіксованих навіть у нотному тексті (позначених знаком репризи), можливі лише виконавські зміни. Враховуючи той факт, що музика – процес живого інтонування, стає ясно, наскільки індивідуальним може бути виконавське прочитання однієї й тієї самої теми двічі.

Змінене повторення, або варіювання – другий принцип розвитку – збільшує різницю між експозиційним, початковим проведенням теми та її наступними повтореннями. Ступінь цих відмінностей, їх кількість та якість у кожному творі індивідуальні. Загальна ж риса всіх форм у тому, що варіаційний розвиток, зазвичай, змінює і оновлює зовнішній вигляд теми, не торкаючись сутності її жанрового типу та образного змісту.

Перші два принципи зустрічаються у будь-яких за складністю музичних формах – від одностайної до циклічної.

Третій принцип розвитку – технологія – характерний переважно для сонатних форм, другий розділ яких і називається – технологія. Він є особливим типом розвитку тематичного матеріалу експозиції.

Розробний принцип розвитку – це вичленування невеликих елементів із теми: мотивів, фраз (тобто використання прийому структурного дроблення теми) та самостійний розвиток цих елементів за допомогою інтонаційно-ритмічних змін, секвентного повторення, тонально-гармонічного та фактурно-тембрового перетворення. У зв'язку з цим експозиційний тематизм дуже часто

набуває не лише нових зовнішніх, а й внутрішніх виразних якостей. Розробний принцип розвитку рідко застосовується у інших музичних формах.

Два останні принципи розвитку – похідний контраст та контраст-співставлення – є взаємодія двох контрастних тем-образів, їх експонування та подальший виклад у складних формах. При цьому в першому з них (похідний контраст) обов'язково передбачається внутрішня інтонаційно-ритмічна єдність образних початків, що протиставляються, як в експозиції сонатної форми між темами головної і побічної партій. У другому (контраст-порівняння) – його немає, бо зіставляються різнорідні за своїми виразними характеристиками образи, наприклад лірична тема та хоральна.

Контраст-співставлення – типова ознака складної три частинної форми з тріо, в якій між першою та другою частинами немає жодних музичних зв'язків (не випадково тріо нерідко називають п'єсою всередині п'єси).

Внаслідок якісної відмінності похідного розмаїття від розмаїття-порівняння можна сказати, що похідний контраст підкреслює процесуальну сторону форми, тобто її єдність, а контраст-співставлення – її архітектонічні властивості, тобто структурну дробність, розчленованість.

Принципи розмаїття та тотожності. Контраст у музичній формі – це наявність відмінності, протилежності, протиставлення між музичними темами-образами, частинами, виражене меншою чи більшою мірою та реалізована за допомогою різних музичних засобів. Контраст – поняття надзвичайно ємне та різноманітне за формами прояву, силою дії, способами виникнення та засобами його досягнення. Він завжди передбачає взаємодію мінімум двох протилежних тем-образів, вносить у музику новий зміст, збагачуючи його різними фарбами, емоціями. Крім цього, він дозволяє слухачеві зрозуміти, в якому напрямку рухається розвиток твору, наприклад від похмурого пригніченого настрою – до світлішого та радісного або, навпаки, від ліричного – до драматичного тощо.

Типи розмаїття можна систематизувати за двома ознаками: 1) за рівнем і характером протиставлення; 2) за рівнем і місцем дії у формі.

Ступінь і характер протиставлення передбачає три градації контрасту за кількістю та якістю зміни елементів зіставних

музичних тем-образів: доповнює зіставлення, відтінок зіставлення та конфліктне протиставлення. Перше з них ґрунтується на розкритті різних сторін єдиної музичної сутності, створюючи збірний образ, що проявляється не в одному, а в кількох образах, що доповнюють один одного. Так, в основі численних ліричних та танцювальних п'єс лежить контраст, що доповнює, як відображення різноманітних сторін ліричної, лірико-танцювальної сфери змісту. Наприклад, у прелюдіях, ноктюрнах, вальсах, мазурках Ф. Шопена. Те саме можна сказати і про вокальні куплетні форми, в яких приспів – природне доповнення до співу.

Другий тип розмаїття – *відтіняюче зіставлення* – принципово відрізняється від першого, але проти ним має велику міру відмінностей між сопоставляемими темами. Нові музичні образи, що виникають при цьому, дано не в зіткненні і не виходять за рамки однієї образної сфери, наприклад ліричної. Такі відносини характерні для багатьох складних форм, наприклад між образами першої та другої частин у складній тричастинній формі, між рефреном та епізодами у рондо. Яскраво виражене внутрішнє тематичне зіставлення використовують у сфері багатьох жанрів – у маршах, вальсах, полонезах, експромтах, скерцо та інших концертних п'єсах.

Конфліктне протиставлення – третій і найсильніший тип розмаїття як за зовнішніми ознаками, так і за внутрішніми якостями. Він передбачає обов'язкове зіткнення яскраво різних за змістом та характером образів, що належать до різних образних сфер. Це протиставлення виявляється у формі активної боротьби, наприклад ліричного та драматичного, мороку та світла, витонченого та грубого, примітивного та піднесеного, об'єктивного та індивідуального. Демонстрація боротьби таких суперечливих, аж до антагоністичності, почала вимагати особливої гостроти, динамічності і завжди великого ступеня драматизму у відображенні того чи іншого музичного змісту.

Природньо, що в масштабах малих форм конфліктне протиставлення неможливе, за рідкісним винятком. Головна його умова – значна тимчасова довжина, щоб показати різні етапи боротьби, зміни у розвитку, переродження образів, кінцевий результат конфлікту. У зв'язку з цим найбільш підходящими для конфліктного протиставлення виявляються жанри опери, ораторії, симфонії, а найбільш типовою формою – сонатна та споріднені до неї одночастково-поемні форми (балади Ф. Шопена).

Таким чином, ступінь та характер протиставлення багато в чому визначають сутність та властивості розмаїття в музиці.

Необхідно мати на увазі, що запропонована класифікація типів розмаїття, як і інші образно-художні класифікації, не є безумовною, бо грані, що відокремлюють один тип від іншого, особливо перших двох, не завжди виразні, безперечні та вимагають обережності у визначеннях.

За рівнем і місцем дії у формі контрастувати між собою можуть будь-які її елементи – від найчастіших і найменших до найзагальніших і найбільших. Так, на рівні засобів виразності особливо рельєфним і вражаючим є мелодійний контраст. Підтриманий фактурними, тембровими засобами, може стати основою будь-якого типу протиставлення. На рівні структури у найпростіших і складних формах контраст проявляється у змінах функцій – рух від викладу теми до її розвитку, від розвитку до репризи й у послідуванні розділів усередині однієї композиції чи між самостійними частинами циклу (сюїти, концерту, симфонії).

На рівні драматургії в ораторіальних та оперних жанрах різні типи контрасту-конфлікту стають основою співвідношення основних ідей, образів та засобів їх втілення. Кожен із описаних рівнів контрасту може досягати значної сили окремо, у сукупності ж динаміка їх і напруженість особливо вражаючі.

Отже, було порушено два питання про контраст у музиці.

Перший – його внутрішній характер та ступінь протиставлення, другий – конструктивна дія в умовах простих, складних сонатних та циклічних форм. Складна проблема розмаїття цими двома ознаками не обмежується. Щоб зрозуміти його суть, усвідомити значення музичному творі, необхідно ознайомитися і з другим, протилежним йому, найважливішим принципом музичного руху – принципом тотожності, чи повторності. Саме ці два принципи – тотожності та контрасту – у взаємодії один з одним і становлять сутність формоутворення в музиці. Вони створюють ту гармонію рівноваги, стійкості та внутрішньої пропорційності, якими особливо відрізняються класичні твори.

Тотожність у музичній формі – це наявність подібності, збігу, повторюваності між темами, частинами, розділами, виражене у тому чи іншою мірою і реалізоване з допомогою подібних музичних засобів. Якщо контраст у музиці є накопичення та загострення змін, то повторність є відсутність принципів змін, мінімум

відмінностей. Кількість та якість змін у повторюваних елементах (темах, розділах, частинах форми) визначають градації тотожності. Найбільший ступінь ідентичності – буквально, точне повторення, позбавлене будь-яких змін, зафіксованих композитором у нотному тексті. Найбільша міра зміни при тотожності – варійоване повторення, яке також має відповідати тим самим вимогам впізнаваності та незмінності суті змісту початкового музичного матеріалу, як і за точної повторності.

Як було сказано, принципи тотожності та розмаїття взаємодіють, але в одних музичних структурах домінує тотожність, а в інших – контраст. Багато прості форми, особливо у вокальній та інструментальній народній музиці, будуються на переважанні принципу тотожності. Це народні пісні, танці, хороводи, а також мініатюри із класичного репертуару. Складні та циклічні форми в більшості випадків використовують синтез обох принципів із визначальною роллю принципу розмаїття.

Принципи тотожності та контрасту – універсальне явище у музиці, основа її формоутворення; вони природно доповнюють та змінюють один одного, забезпечуючи живий процес музичного руху. Роль їх у розкритті образно-художнього змісту величезна, оскільки вони сприяють усвідомленому сприйняттю музики та активному співпереживанню слухачем.

РОЗДІЛ 4

ПРОСТІ ФОРМИ: ПЕРІОД (ОДНОЧАСТИННА ФОРМА), ПРОСТА ДВОЧАСТИННА ТА ПРОСТА ТРИЧАСТИННА ФОРМИ

Кожна музична форма має кілька ознак, що визначають її тип та відрізняють її від інших форм. За класичними законами таких ознак три: тематична, структурна та масштабна. Найбільш яскраво та наочно всі вони виявляються у перших експозиційних частинах музичних творів. Саме будова перших елементів є основним критерієм приналежності твору до тієї чи іншої різновиду форми.

Для простих структур характерні такі ознаки:

- 1) тематичний – у будь-якій простій формі викладається одна тема;
- 2) структурний – перша частина простої форми завжди є найменшу форму – період, інші подібні до неї;
- 3) масштабний – масштаби кожної частини найпростішої форми найменші (від восьми тактів), називається така форма музичної мініатюрою.

1. Період (грец. *περίοδος* – *кружний шлях, обертання, чергування*) – невелика закінчена музична побудова, що входить до складу крупніших форм, або має самостійне значення. Основна функція періоду - викладення відносно закінченої музичної думки (теми). Закінченість дозволяє використовувати період в якості форми самостійного твору - вокальної чи інструментальної мініатюри. Незважаючи на те, що твір має при цьому ще і вступ, і закінчення - його форма, яка містить у собі одну музичну думку, буде одночастинною. Термін «музичний період» застосовується переважно стосовно творів гомофонно-гармонічного складу, в той час як стосовно поліфонічних форм та значної частини музики другої половини 20 століття, написаної з використанням новітніх композиторських технік, цей термін не вживається. Отже, найпростішим зразком закінченої музичної побудови, що висловлює (експонуючого) лише одну тему, одну музичну думку, є період.

Період складається з двох подібних за структурою речень. Кожне речення має 4 або 8 тактів. Речення завершається різними каденціями. Перше речення – половинною каденцією, а друге – заключною. В свою чергу речення діляться на фрази (найчастіше це 2 такти). Фраза ділиться на 2 мотиви (1 такт). Мотив – це ритмічна група звуків, об'єднана одним головним акцентом, яка являє собою найменшу змістовну одиницю. Маючи один головний акцент, мотив найчастіше дорівнює одному такту. Це називається субмотив.

Речення відмежовуються цезурою і полягають двома різними, функціонально зв'язаними, каденціями. Восьмитактовий з рівними по довжині реченнями період, званий звичайно квадратним, отримав дуже велике розповсюдження в жанрі танцю, скерцо, маршу, пісні хороводу, для яких істотно велика опора на метрику.

Зустрічаються періоди різної структури. Одна з них може бути визначена як основна, нормативна. Це період, в якому виникає симетрія двох складаючих його речень. Вони починаються однаково (або подібно), а завершуються різними кадансами, менш завершеним в першому і більш завершеним в другій. Як правило, перше речення закінчується на домінанті, а друге - на тоніці, хоча, як виключення, співвідношення кадансів може бути протилежним. Зустрічаються також періоди з однаковими кадансами.

В окремих випадках період може й не поділятися на речення, проте побудова залишається періодом, якщо вона викладає певний тематичний матеріал і займає у структурі цілого таке саме місце, як і нормативний період. Існують також періоди, що складаються з трьох речень з різним співвідношенням тематичного матеріалу.

Важливу роль грає метрична основа періоду. Типовою для багатьох стилів і жанрів європейської музики є квадратна структура, при якій кількість тактів в кожній пропозиції та в кожному періоді дорівнює ступеню числа 2 (4, 8, 16 і тощо). Квадратна структура виникає завдяки постійній зміні сильного і слабого тактів.

Проте симетрія двох квадратних пропозицій може бути порушена розширенням останнього. Так виникають розширені періоди (4 + 5, 4 + 6, 4 + 7 і тощо). Рідше зустрічається скорочення другого речення. Існують періоди, в яких неквадратна структура виникає не через подолання квадрату а сама по собі, як властивість, притаманна даній музиці. Співвідношення тактів при цьому може бути різним (5 + 5, 5 + 7 тощо).

Класифікація періодів. Існують такі види періоду:

- 1) період повторної та неповторної побудови;
- 2) однотональний та модулюючий;
- 3) квадратної та неквадратної структури;
- 4) простий та складний;
- 5) замкнений та незамкнений;
- 6) період-моноліт.

В залежності від музичного матеріалу речень, що входять до складу періоду, розрізняють періоди повторної структури (з однаковою мелодичною основою обох пропозицій) та періоди неповторної структури (з різною мелодичною основою обох речень).

В залежності від тонального плану, розрізняють однотональний період, що завершується в тій самій тональності, в якій почався та модулюючий, в якому друге речення кадансує в іншій тональності, частіше домінантової сфери. Модуляція динамізує форму, відтак модулюючий період застосовується як елемент більш крупних форм.

Період повторної побудови - це період, в якому друге речення повторює перше, хоч із іншою каденцією. До таких періодів належать всілякі періоди із змінами, але щоб початок і закінчення були в основному подібні.

Решта періодів називаються періодами неповторної побудови. Такий період не ділиться на 2 схожі частини і складніше піддаються розчленуванню.

Гармонія періоду відповідає експозиційному типу викладу в відношенні тональної єдності. Часто період починається і закінчується в головній тональності. Такі періоди називаються однотональними.

В періодах, в яких зустрічаються відхилення від головної тональності, називаються модулюючими. Такий період починається в головній тональності, а закінчується в підлеглий. Модуляція проходить в другому реченні і навіть в його кінці. Найбільш характерна модуляція в домінантовому напрямку.

Період повторної побудови, в якому 2 речення по 4, 6, 8, 16 тактів називається квадратним. Такий тип періоду характерний для віденських класиків. Наприклад, Л. Бетховен. Соната №1 II ч. Він зустрічається в танцювальних жанрах, маршах.

Поряд з періодами, які складаються із речень в 4, 8, 16 тактів, існують періоди, речення яких мають іншу кількість тактів. Але

речення при цьому рівні. Завдяки чому зустрічається загальна структура періоду – періодичність.

1. Шеститактові речення найбільш поширені мають таку структуру 6 (3+3), або 6 (2+2+2).
2. П'ятитактові речення 5 (2+3), або 5 (3+2)
3. Семитактові речення 7 (3+4) або 7(4+3)
4. Можлива інша довжина речень – 9, 10, 11 тактів.

По типу каденцій період ділять на замкнений (Т) та незамкнений (Д).

Період закінчується там:

- 1) де починається новий матеріал;
- 2) розвиток цього ж матеріалу;
- 3) повторення початкової інтонації чи фрази.

В музиці віденських класиків з'являється ще один період, який здобув назву моноліт. Цей період не ділиться на речення, фрази і т.д. Наприклад, Л. Бетховен. Соната №6 головна партія. Л. Бетховен. Соната №5 головна партія I ч.

Прийоми ускладнення й розширення форми. Період, який не ділиться на речення, може мати різну довжину. Доповнення до любої побудови, в тому числі і до періоду, може бути приєднане. Така побудова, що проводить до тієї ж гармонії, на якій закінчилась основна каденція, називається каденційним доповненням. Головний зміст каденційного доповнення – це підтвердження основної каденції.

Не входячи до основної побудови і приєднуючись до неї каденційне доповнення утворює зовнішнє доповнення. Пропорційність зберігається в рівності речень. Але існують періоди з керівними реченнями. Найбільш поширеним видом таких керівних речень являються періоди із схожими реченнями, з яких друге – розширене.

Розширенням називається повторне проведення якої – не будь, побудови із збільшенням його тривалості. Таке розширення називається внутрішнім.

Прийоми розширення:

- 1) повторення якого – не будь елемента, частіше секвентне або секвентно – подібне, або ж варіювання чи імітація;
- 2) складніший і різноманітніший розвиток елементів 1 і 2-го речення іноді з введенням нових тональностей;

3) перервана чи недосконала каденція, за якою найчастіше слідує повторення фрази або речення уже з досконалою каденцією.

Поряд з періодами в 16 тактів (з рівними реченнями) існують періоди, які складаються із рівних речень але більшою довжиною. Наприклад, період з 32 – 40 тактів. Існують такі періоди, кожне речення якого може виступати в якості самостійного періоду. Такі періоди називаються складними. Вони схожі з простими тим, що речення починаються однаково. Одне із речень може закінчуватися модуляцією.

До складних відноситься також періоди, в яких кожне речення ділиться на тематично схожі побудови, завдяки чому утворюються 4 підряд частини, подібні за початками.

Сфера застосування періоду. Період виник в європейській професійній музиці в епоху зародження гомофонного складу, що прийшов на зміну поліфонічному (16-17 століття). Велику роль у його формуванні відігравали народні й побутові танцювальні та пісенно-танцювальні жанри. Звідси й тенденція до квадрату, що складає основу танцювальної музики. В цьому відобразилася і національна специфіка музичного мистецтва західно-європейських країн, в пісенному фольклорі яких також переважають квадратні структури.

Починаючи з Ф.Шопена, період використовується не тільки як частина більш крупної форми, але й як форма самостійного твору. В вокальній музиці період часто використовується як форма куплету в пісні. Проте існують і некуплетні романси, написані у формі періоду.

В формі періоду часто викладаються теми творів. Таким чином період входить як частина в більш велике ціле. В той же час існують короткі твори, які являють собою період. Таким чином період може бути самостійною формою (одночастинна форма).

В області інструментальної музики в формі періоду пишуться прелюдії – невеликі самостійні п'єси, в яких розвивається один образ. У вокальній музиці період як самостійна частина форми застосовується виключно в куплетних піснях. Куплетна пісня це пісня, в якій музика повторюється незмінно, або трохи варіюється, а текст при кожному повторі музики - новий.

Запитання для перевірки знань по темі «Період»

1. Що таке період ?
2. Назвіть види періодів ?
3. З яких побудов складається період ?
4. Які риси має період повторної побудови ?
5. Неповторної побудови ?
6. Що означає поняття «період-моноліт» ?
7. Чим відрізняється період квадратної побудови від періоду неквадратної побудови ?
8. Які ви знаєте каденції ? Яку роль вони відіграють у побудові періоду ?
9. Назвіть прийоми розширення періоду ?
10. Чим відрізняються однотональний період від модулюючого ?
11. Де застосовується форма періоду ?

Методичний коментар

Аналіз періоду

Визначити:

- 1) тональність твору;
- 2) масштаби періоду за заключною каденцією (8 тактів, 16 тактів у швидкому темпі чи ін.);
- 3) будова періоду, поділяючи його на пропозиції (по 4 такти), фрази (по 2 такти), мотиви (по 1 такті), субмотиви (по 0,5 такти);
- 4) тип масштабно-тематичної будови періоду: періодичність (2+2+2+2; 4+4), підсумовування (2+2+4), дроблення (4+2+2), дроблення із замиканням (2+1+ 1+4), подвійне підсумовування (1+1+2+4), подвійне дроблення (4+2+1+1);
- 5) тип періоду, порівнюючи початок I та II речень: повторний, неповторний, неподільний;
- 6) тонально-гармонічний план: однотональний, модулюючий, період з відхиленнями та незаМКнений, завершений на домінантовій гармонії; гармонійний зміст половинної та заключної каденцій;
- 7) наявність засобів збільшення масштабів періоду:
 - розширення - до каденції;
 - доповнення - після каденції, тобто тоніки;
 - можливе розширення та доповнення одночасно.

2. Проста довочастинна форма. Простою двочастинною формою називається форма, яка складається із двох періодів.

6) [Allegretto] Шуберт, Екоссез оп.18 в



Зв'язок 2-х періодів у двочастинній формі не може бути механічним, єдність їх - обов'язкова умова.

З тематичного боку єдність досягається:

- 1) Шляхом повторення, частіше всього, в кінці другої частини матеріалу з першої частини.
- 2) Шляхом загальної однотипності малюнка обох частин при відсутності прямих повторень у другій частині елементів з першої частини.

З гармонійної сторони єдність виражається в наявності головної тональності, яка або не порушується взагалі, або, будучи утверджена на початку форми, встановлюється до її кінця.

Зі структурної сторони єдність виражається в однаковій тривалості і будові двох періодів.

Дwochастинна форма застосовується для невеликих самостійних творів – прелюдій, маленьких п'єс (особливо об'єднаних в цикли), танців, пісень (особливо куплетних) та романсів.

Крім того двочастинна форма є частиною більш об'ємного цілого (складної тричастинної форми, темою варіацій, однією із тем рондо, сонатної форми).

Частини форми, їх функції. Перша частина двочастинної форми являє собою період, з майже завжди ясно вираженою експозиційною будовою.

З тематичної сторони характерна подібність двох пропозицій цього періоду. У випадку розходження їхнього мелодійного

малюнка загальна єдність ритму, як правило, зберігається.

Для перших періодів двочастинної форми (а часто й для всієї форми) у загальному характерна значна врівноваженість мелодійної лінії в співвідношеннях підйомів і спадів. Відсутність такої врівноваженості вимагало б тривалого подальшого розвитку музики, чому перешкоджають обмежений обсяг і пропорції всієї форми. Більше значні думки у своєму первісному викладі, як правило, не досягають у періоді більшої врівноваженості, внаслідок чого їхній розвиток вимагає виходу за рамки періоду.

З боку гармонії істотно лише те, що перший період може бути як однотональним, так і модулюючим. Модуляція звичайно спрямована в тональність V або III ступеню, що має домінантову функцію. Модулювання в більше віддалені тональності дуже мало властиво даній формі, внаслідок її загальної нетривалості.

Для будови перших періодів характерна наявність усього двох речень однакової довжини. Обмеження двома реченнями виходить із загальних пропорцій форми в тому розумінні, що друга частина, як буде показано нижче, перебуває в структурній залежності від першої, також ділячись на два речення. Будова речень - переважно квадратна. Таким чином, типові наступні схеми:

I період	
I речення	II речення
a	a ₁
a	b
4	4
8	8
16	16

Незрівнянно рідше зустрічається будова 6 + 6 або будь-які угруповання непарної внутрішньої будови (5+5, 7 + 7 і т.п.).

Зустрічається 2 різновиди форми:

- 1) репризна;
- 2) безрепризна.

Двочастинна форма з репризою. Друга частина. Середина.

Найважливіша риса другої частини - повторення до кінця її тематичного матеріалу з першої частини. У зв'язку із цим друга частина розпадається на два речення. Перше з них, називається

серединою двочастинної форми, вносить деякий контраст до першого періоду.

З тематичної сторони контраст цей виходить:

- 1) від введення нового мелодико-ритмічного матеріалу (див. Бетховен. Соната, ор. 2 № 2, фінал, тт. 1-16)
- 2) від розробки матеріалу, взятого за допомогою вичленювання з першого періоду й представленого в новому висвітленні.

З гармонійної сторони для середини типова нестійкість у тої або іншому її різновиді. У найпростішому випадку, протягом всієї середини витримується одна нестійка гармонія, зазвичай – домінанта головної тональності (див. Бетховен. Перша симфонія, скерцо, тріо) або інший акорд, наприклад паралельна домінанта (див. Бетховен. Соната для скрипки й ф-п., ор. 24, скерцо).

Дещо складніша побудова всієї середини на доміантовому органному пункті головної тональності (див. Бетховен. Соната, ор. 2 №1, Adagio, тт. 1 -16; Соната, ор. 2 №2, Рондо, тт. 1 – 16). Однак нестійкість нерідко виражена ще трохи складніше, у вигляді зміни тональності. У цьому випадку або всій середині протікає в одній підлеглий тональності, або в середині відбувається зміна підлеглих тональностей. Останнє досить типово у зв'язку із секвентним проведенням елементів першого періоду у вигляді секвенції, що модулює. При цьому загальний невеликий розмір форми зумовлює застосування щодо близьких тональностей, і випадки начебто № 1 з «Papillons» Шумана (відхилення в As при головній тональності D) досить рідкі.

Для середини всіх різновидів найбільш характерне закінчення половинною- каденцією на доміанті головної тональності. Відносно будови для середини істотно наступне. По-перше, її довжина здебільшого дорівнює половині першого періоду або іноді трохи (рідше – удвічі) її перевищує. Внутрішня структура середини представляється, у порівнянні з першим періодом, більше дробової (типіві повторення на одній висоті, секвентні або імітаційні, особливо, у тих численних випадках, коли в ній піддаються розробці елементи першого періоду).

У вокальній музиці, інструментальних п'єсах будова середини нерідко мало відрізняється від перших частин форми, тому що принцип тематичної розробки властивий переважно інструментальному мистецтву.

Двочастинна форма з репризою. Друга частина. Реприза.

Друге речення другої частини, що містить собою всю форму, містить буквальне або змінене повторення частини першого періоду й називається репризою. Після контрасту, внесеного серединою, основне призначення репризи - тематичне об'єднання всієї форми, її закруглення.

Отже, з тематичної сторони ознака репризи - її мелодико-ритмічна подібність із однієї із частин першого періоду. В одних випадках, воно доводить до буквального або злегка варійованого повторення цілого речення з першого періоду. Повторюється ж у репризі найчастіше друге речення першого періоду, іноді перше, як у наступному прикладі:

102 *Andante* Мендельсон, Песня без слов № 48

mf *cresc.*

f *dim.* *p*

CORPUSCUL.NET

Тут вже в наявності більша розбіжність між текстами першого речення й репризи.

Іноді музика першого періоду переробляється настільки, що подібність її з першим проведенням стає лише наближеною.

Переробка матеріалу першого періоду для репризи іноді обумовлена прагненням створити в ній головну кульмінацію форми.

Гармонійна сторона часто у великій мері диктує необхідність переробки для репризи матеріалу з першого періоду. Лише в тому випадку, якщо перший період був однотональним, можливо буквальне повторення його другого речення. Якщо ж період був модулюючим, то зміни в його другому реченні для репризи неминучі заради закінчення всієї форми в головній тональності. Перше речення першого періоду закінчується звичайно половин-

ною або недосконалою каденцією Тому, якщо воно повинне бути поміщене в репризу, переробка його висновку неминуча. Крім того, коли домінантовий напрямок у першому періоді, а іноді й у середині, виражено дуже сильно, репризу (для протиставлення йому) можна побудувати так, щоб вона містила виразне відхилення в субдомінантову сторону.

Будова репризи, у найпростіших випадках, приблизно збігається з будовою повторюваної музики першого періоду. Протяг репризи залишається колишнім і дорівнює половині першого періоду, тобто одному його реченню. Внутрішня структура також залишається колишньої або робиться більше зливою для контрасту із дробленням середини й вносить момент підсумовування після нього.

Досить нерідко реприза, як і взагалі заключні частини багатьох форм (це спостерігалось вже в періоді), завдяки своїй логічній вазі, піддається розширенню (росту зсередини). Найбільше звичайно - розширення за допомогою секвенціювання якого-небудь елемента першого періоду, перенесеного в репризу. Крім того, застосовується розширення за допомогою перерваної або недосконалої каденції, що має більше зовнішній характер.

Двочастинна форма без репризи. Двочастинна форма, у другому періоді якої не втримується виразне повторення елементів з першого періоду, називається двочастинною формою без репризи.

З тематичної сторони єдність тут досягається загальною однотипністю мелодико-ритмічного малюнку, так само як і всій фактурі. У випадку проведення в другій частині елементів з першої, вони змінюються настільки, що не роблять враження репризних повторень. Можливі невеликі контрасти.

З гармонійної сторони, цей різновид двочастинної форми не дає нічого нового Зберігається загальна умова тональної єдності, також можлива модуляція до кінця першого періоду й на початку другого. До кінця форми відновлюється, - якщо вона була покинута, - головна тональність, завдяки чому можна говорити про тональну репризу без репризи тематичної. В структурному відношенні особливостей також немає. Періоди можуть бути рівними один одному й однаково побудованими. Якщо ж вноситься структурний контраст, то він виражається, швидше за все, у більше дробовій будові початків другого періоду з наступним підсумовуванням. У другому періоді більший загальний протяг можливо тією самою мірою, як у репризній двочастинній формі.

Двочастинна форма без репризи особливо типова для вокальної музики. Головні підстави для цього:

- 1) об'єднуюча дія тексту, завдяки чому тематичні повторення взагалі менш необхідні для цілісності форми;
- 2) неможливість знайти в тексті приводу для музичної репризи. У таких формах справжні репризні повторення, відсутні в основній частині форми, іноді можна знайти в додатковій (заклучній) побудові (коді).

3. Проста тричастинна форма, її ознаки. Простою три частинною називається форма, перша частина якої являє собою період; друга, тобто середня, частина - також період або ряд побудов серединно-розробкового характеру; третя частина, у більшості випадків, є репризою першої частини. Схема тричастинної форми, загалом, має такий вигляд: I частина - a; II частина - b; III частина - a₁(реприза).

З тематичної сторони єдність простої тричастинної форми забезпечується подібністю крайніх частин. До того ж, середина частіше буває заснована на їх же матеріалі.

З гармонійної сторони форма - тонально замкнута, а у внутрішніх частинах звичайно містить модулювання в підлеглі тональності.

Структура досить складна. У найпростіших випадках крайні частини однакової або майже однакової довжини. Але реприза дуже часто помітно розширена, у порівнянні з першим періодом. Середина, що особливо має характер розробки, також нерідко дуже розвинена. Тому загальні пропорції тут, у порівнянні із двочастинною формою, менш певні. Тричастинна форма представляється особливо гнучкою й тематики, що пристосовується легко до індивідуальних властивостей, і характеру її розвитку:

Скрябин, Прелюдія op.15, № 4

The image displays a musical score for Scriabin's Prelude op. 15, No. 4, marked 'Andantino'. The score is presented in four systems, each with a treble and bass clef. The first system is labeled '106a)'. Dynamics include *mf*, *pp*, and *cresc.*. The second system includes *mf*, *cresc.*, and *pp*. The third system includes *mf* and *pp*. The fourth system includes *cresc.*, *dim.*, and *p*. The score shows a clear three-part structure with a return of the first theme in the final system.

Частини форми, їх види. Перша частина розглянутої форми являє собою період однотональний або модулюючий, що складається переважно із двох подібних речень, подібно першому періоду двочастинної форми. Ознаки, що характеризують відмінність перших періодів двочастинної і тричастинної форми, досліджені ще недостатньо. Але зустрічаються такі особливості будови, які роблять період притаманним більше для тричастинної форми.

Однією з ознак перших періодів тричастинної форми є виражена неврівноваженість, зв'язана зі значущістю змісту, що природно приводить до більше широкого розвитку форми.

Гармонійна сторона тут не представляє яких-небудь істотних особливостей. Деяким виключенням можна вважати великий простір у виборі підлеглої тональності для закінчення першого періоду, тому що майбутні дві частини дають досить часу для повернення до головної тоніки. Крім того, слід зазначити, що приблизно із середини ХІХ століття нерідко зустрічається розімкнення першої частини, закінчення її половинною каденцією.

З боку структури першого періоду тричастинна форма допускає більшу волю, ніж двочастинна. Зустрічаються періоди із трьох речень (див. Бетховен. Соната, ор. 2 № 1, Менует), а також речення менші звичайної будови (5 тактів, 7 тактів), не типові для двочастинності.

Друга частина однотемної простої тричастинної форми називається серединою й протиставляється крайнім частинам, тому що вносить відомий контраст. Те ж саме спостерігалось в середині двочастинної форми. Дуже велике поширення має однотемна тричастинна форма. Її середина не вносить тематичного контрасту. Найбільш елементарні ті форми, середня частина яких являє собою повне проведення музики першого періоду, транспонованої з головної тональності в підлеглу. Але такі приклади досить рідкі. Незрівнянно більше важливе значення має використання тематичних елементів з першого періоду у вигляді розробки. Цей тип однотемної тричастинної форми, що цілком зложився в другій половині ХVІІІ століття, варто вважати основним. Незважаючи на однотемність форми, відомий мелодико-ритмічний контраст все-таки вноситься в середину. Він полягає в тому, що вичленовані з першого періоду елементи найчастіше короткі (однотакти, двотакти). Піддані тематичній розробці, вони часто сильно змінюють мелодійні інтервальні контури, потрапляючи в інші

гармонійні умови; варіюється часто й ритм. Це нове висвітлення тематичних елементів і створює контраст із першим періодом, як їхнім джерелом.

Гармонійна будова середини однотемної форми грає дуже більшу роль у створенні контрасту між серединою й крайніми частинами. Так само, як у двочастинній формі, основа контрасту - перевага нестійких звучань у головній тональності або, особливо, введення підлеглих тональностей. У двочастинній формі музика середини часто обертається біля домінанти, як би «боячись» відійти до функції, що менш чітко тяжіє до головного центра.

Для більшості середин характерне закінчення половинною каденцією на головній домінанті або тонікою домінантової тональності. Це створює предикт тої або іншої інтенсивності до третьої частини - репризи. Предикт іноді підсилюється рядом додаткових каденцій, на тій же головній домінанті, досягнутій раніше (див. Бетховен. Соната, ор.2 № 3, Скерцо, I частина). Посиленню предиктового напруги сприяє й, що вводиться часто в кінці середини домінантовий органний пункт. Іноді, особливо при значному видаленні в підлеглий тональності, кінець середини виразно служить сполучною частиною, відмежованою від попередньої.

У структурному відношенні середини представляють велику розмаїтість. В одних випадках, середина або її частина являє собою особливого роду період, що навіть багаторазово модулює. Але не рідше середина складається з ряду побудов, що не утворюють періоду, і, у цьому змісті, ближче підходить до загального типу серединного викладу. Внутрішня будова часто має дробовий характер, що, зрозуміло, пов'язане з розробкою коротких елементів з першого періоду.

Третя частина тричастинної форми - реприза. Третя частина, називана репризою, як сказано вище, і є точним або дещо зміненим повторенням музики першого періоду. Застосування принципу репризності спостерігалось зрідка в періоді, а в більшій мері - у двочастинній формі. Але навіть в останньої реприза - відносно коротка й мало самостійна. У тричастинній же формі принцип репризності проявляється повною мірою, тому що реприза в ній - самостійна й досить розвинена частина.

З тематичної сторони реприза часто містить матеріал першого періоду, нові тематичні елементи, як правило, не вводяться. Іноді, при розширенні репризи, у неї вноситься деяка розробковість,

найчастіше секвенційного порядку (див. Бетховен. І частина Скерцо із другої симфонії).

Зустрічаються тричастинні форми без тематичної репризи при явній наявності репризи тональної. Такі зразки можна скоріше знайти у вокальній музиці, у якій взагалі тематична репризність, як ми вже відзначали, перебуває трохи на другому плані.

З гармонійної сторони насамперед найбільш типовий збіг початку тематичної репризи з репризою тональною, як, втім, і в інших формах. Але зустрічається введення тематичної репризи в підлеглий тональності, і реприза тональна запізнюється, тому що головна тональність вертається вже усередині репризи. Репризи цього роду іноді починаються в субдомінантовій тональності й, якщо перший період закінчився в домініанті, відповідають загальному принципу зіставлення тональностей у порядку D-S-T.

Як у всіх замкнених формах, реприза тричастинної форми завершується в головній тональності. Тому перший період, якщо він модулював, піддається відповідним змінам для усунення підлеглої тональності з його висновку. Рідко репризний період модулює до кінця, подібно першій частині. В такому випадку неминуче утворення нової частини (продовження репризи або коди), у якій головна тоніка буде закріплена (див. Гріг. Гумореска C-dur, op. 6 № 3).

Від розбіжності тематичної й тональної репризи варто відрізнити так звані вдавані (помилкові) репризи. Характерна ознака вдаваної репризи - проведення початкового відрізка першого періоду в підлеглий тональності, після чого треба справжня повна реприза того ж відрізка і його продовження в головній тональності.

Реприза статична й динамічна у дво- і тричастинній формі. Введення реприз, як відомо, ставиться до числа головних принципів музичного формоутворення, застосовуваних до різних форм. Повторення тої або іншої побудови, навіть без усяких змін, після іншої музики викликає особливе враження завершеності розвитку, що помітно відрізняється від враження, виробленого слуханням первісного проведення тої ж теми. Реприза сприймається як відомий необхідний результат розвитку, і, тому, сприйняття її завжди в якійсь ступені динамічно. В однотемній формі особливо важлива поява теми цілком після розробки її окремих елементів.

Буквальні повторення іноді називають статичними репризами внаслідок їх деякої механічності. Термін цей, однак, досить

умовний, що зрозуміло зі зробленого вище зауваження про сприйняття реприз.

Буквальним повторенням протиставляються власне-динамічні репризи, тобто повторення змінені. Прийомів змінення існує безліч, і найголовніші з них наступні:

- 1) мелодійне варіювання. Якщо справа обмежується лише внесенням оборотів, що орнаментують, ступінь динамізації репризи дуже невелика. Набагато дієвіше – введення в репризу головної кульмінації всієї форми (див. Шопен. Етюд Ges, op. 25 № 9; Прелюдії fis, Es).
- 2) Гармонійне варіювання. Внесення нових гармоній, зокрема відхилень, – один з найважливіших прийомів. Дія гармонійного варіювання може бути дуже значною:

Мендельсон, Песня без слов №27, Похоронний марш
110 *Andante maestoso*

CORPUSCUL.NET

Своєрідний прийом динамізації репризи створюється за допомогою початку домінанти головної тональності на органному пункті, що дає продовження нестійкості, що поширюється на репризу. Цей прийом зустрічається й у великих формах (див. Бетховен. I частина сонати, op. 57).

Зустрічається заміна одного ладу іншим. Це супроводжується іноді значною переробкою музичного тексту.

Зміни в тональних відносинах можуть заходити дуже далеко. Сюди ставиться й розбіжність тематичної репризи з репризою тональної, відстрочка якої створює продовження нестійкості.

- 3) Ритмічне варіювання. Цей вид варіювання, дуже сполучається часто з варіюванням мелодійним, може додаватися як до головної мелодії, так і до акомпанементів малюнків. Зміни найчастіше робляться убік частішання рухів. Іноді малюнки, внесені в репризу, безпосередньо запозичаються із середини форми або наближаються до них за своїм характером. У таких випадках особливо яскраво позначається значення середини для наскрізного розвитку форми, що часто існує насправді, всупереч підрозділу форми на ясно відмежовані частини.
- 4) Фактурне варіювання. Сюди можна віднести групу прийомів, що приводять до зміни фактури: перенос в іншу октаву, введення або зняття октавних подвоєнь головних або другорядних голосів, від чого виходить звучність або більше масивна або, навпаки, більше легка.
- 5) Структурне варіювання. Розширення репризи (особливо саме типове – за допомогою висхідної секвенції) і скорочення її, що прискорює процес музичного розвитку, ставляться до цієї групи прийомів.

З перерахованими прийомами постійно сполучається зміна сили звучності, частіше убік її збільшення.

Взагалі, окремі прийоми постійно застосовуються в різних комбінаціях.

Проста тричастинна форма із серединою, що контрастує. В однотемній тричастинній формі середина може контрастувати із крайніми частинами в різних відносинах (тональність, лад, характер гармоній, інтерваліка мелодійних зворотів, загальний напрямок мелодійного руху, регістр, тембр, фактура), крім тематики.

Типи тематичного контрасту можуть бути досить різноманітними, причому ступінь контрастування, у відомій мірі, пов'язана із широтою розвитку великих частин форми. Ніж дрібніше форма, тим імовірніше менший контраст, що, при більше високому ступені, може створити зайву строкатість.

Тематичне контрастування часто підкреслюється гармонійними прийомами. Особливо показове введення нової тональності

на самому початку середини тональним або ладовим стрибком, що, втім, спостерігається й в однотемних формах.

Запитання для перевірки знань з теми

1. Що називають простою двочастинною формою?
2. Назвіть типи даної форми?
3. Яка головна ознака простої двочастинної форми?
4. Види двочастинної форми?
5. Наведіть приклади простої двочастинної форми?
6. Де застосовується ця форма?
7. Що таке проста тричастинна форма ?
8. З яких частин вона складається?
9. Намалюйте схему побудови форми ?
10. Які види форми ви знаєте ?
11. Як виглядає трьохп'ятичастинна форма ? Схема ?
12. Що ви знаєте про експозицію простої тричастинної форми ?
13. Які функції виконує середня частина ?
14. Назвіть види репризи ?
15. Де застосовують тричастинну форму ?

Методичний коментар

Аналіз музичного твору

У вокальних творах читаємо текст.

Визначити:

- 1) тональність твору;
- 2) початок теми, якщо є вступ – виділити його;
- 3) межу періоду за заключною каденцією, вважаючи такти (8, 16 та інших.), виклад теми – позначається маленької літерою а;
- 4) будова та тонально-гармонічний план періоду (за методикою аналізу періоду).

Після викладу теми композитор:

- а) розвиває тему – b,
- б) повторює тему точно – а чи варійовано – a1,
- в) викладає нову тему – b.

Аналізуємо другу будову: визначаємо масштаби, будову, тонально-гармонічні засоби;

- а) якщо друга побудова – розвиток теми і цьому завершується твір – отже це проста 2-частная форма; якщо далі викладається повторення першої частини – це реприза простої 3-часткової форми, проаналізуємо, чим вона відрізняється від першої частини;

- б) якщо за заключною каденцією триває твір – це коду;
- в) якщо коди немає, а далі викладається нова контрастна тема, то перед вами складна форма (3-часткова, рондо або якась інша), аналізуємо цю нову частину за описаною вже методикою (див. питання, починаючи з першого).

РОЗДІЛ 5

СКЛАДНІ ФОРМИ: СКЛАДНА ТРИЧАСТИННА ФОРМА, РОНДО ТА ВАРІАЦІЇ

1. Складна тричастинна форма. Складною тричастинною називається форма, крайні частини якої, тематично однакові, являють собою просту двох-або трьох частинну форму; середня ж частина, будова якої буває різною, яскраво контрастує з крайніми частинами. Складна тричастинна форма виникла в результаті складення двох самостійних форм, тому в основі її – контрастне зіставлення двох образів з репризним поверненням до першого. Оскільки найбільш важливим є перший образ – більш вагомою, значною буде I частина.

Складна тричастинна форма сформувалася наприкінці XVII – поч. XVIII ст. В наявності була докорінна властивість складної тричастинної форми – контраст зовні, тобто шляхом співставлення чи введення нового тематичного матеріалу. Схема складної тричастинної форми в загальних рисах схожа зі схемою простої тричастинної форми:

	A	B	A
I частина	II (середня) частина		Реприза
Проста 2-х, або 3-х частинна форма	Проста 2-х, або 3-х част. форма, або період, абосерединний епізод		повторення I частини

Загальний план побудови форми :

1. Експозиція.
2. Середина (тріо або ж епізод).
3. Реприза.

Як бачимо, перша частина форми представляє собою просту дво- або тричастинну форму. З тематичної боку перша частина звичайно всередині себе однорідна, нові теми в її середині не вводяться, так як прийом цей, як нового засобу розвитку, падає на частку майбутньої середньої частині і для неї «приберігає». Іноді, втім, зустрічаються і виключення, і в середину першої частини вводиться новий матеріал (Бетховен. Скерцо із сонати, ор. 2 № 2). Але контраст його з оточенням, як правило, менш значний, ніж той, який пізніше буде внесено в середню частину всієї форми.

З гармонійного боку перша частина є самостійною замкненою побудовою з повною каденцією. Втім, приблизно з середини XIX століття, іноді зустрічається розімкнення першої частини, що досягається закінченням її половинною каденцією або модуляцією в підпорядковану тональність, заради наскрізної дії гармонійної нестійкості.

Складна тричастинна форма із середньою частиною – тріо. Друга частина, що має просту двочастинну або тричастинну форму, а іноді форму одного періоду, називається тріо (Trio). Зустрічаються й інші назви – *Alternativo*, *Maggiore* (якщо ця частина в мажорі, а головна тональність всієї п'єси - мінорна) і *Minore* (у зворотному випадку). Незалежно від того, чи є в нотному тексті назва або ніяка назва там ні, що буває нерідко, ми будемо називати середню частину зазначеної будови - тріо.

Термін цей зберігся від часу (XVIII в.), коли такі частини було прийнято писати на три голоси. Про тематичне співвідношення тріо із крайніми частинами було сказано вище. До цього варто додати, що контрастування часто спостерігається не тільки в характері тематичного ядра частин, але й надалі розвитку мелодії кожної частини. Якщо, наприклад, розмах мелодії крайніх частин великий, у змісті діапазону, то в тріо мелодія нерідко розвивається більш однопланово, тобто більше дотримується одного регістра, і навпаки. Мелодійне поживлення крайніх частин і відома стриманість тріо або навпаки, зв'язані звичайно з жанром п'єси.

З гармонійної сторони, насамперед, важлива те, що тематичний контраст, внесений тріо, суцільно й поруч підкреслюється контрастом тональним, тому що дуже типове проведення тріо в підлеглий тональності. До того ж, тріо, найчастіше, уводиться без сполучних елементів, прямо після закінчення першої частини.

Таким чином, тематичний контраст, загострений введенням нової тональності, підкріплюється ще й тональним або ладовим стрибком від кінця першої частини до початку тріо.

Третя частина повної складної тричастинної форми – реприза – дуже часто являє собою точне повторення першої частини. Тому, суцільно й поруч, у нотному тексті реприза не виписується й повторення позначається ремаркою *Da Capo* (скорочено – *D. C.*). Іноді все-таки реприза виписується повністю, навіть при точному повторенні. Якщо ж у репризу вносяться зміни, - вона, зрозуміло, повинна бути виписана.

Загалом, реприза складної тричастинної форми переважно статична. Для її динамізації застосовується головним чином один прийом, що мало міняє її істоту й лише прискорювальний процес, – скорочення. Найбільш типовий пропуск середини й репризи першої частини, так що від її залишається один перший період. Така форма називається складної тричастинної з неповною репризою (див. Шопен. Полонез c-moll).

Іноді зустрічаються інші прийоми динамізації, більш діючі. Наприклад, у ноктюрні c-moll Шопена бурхливий рух, що зав'язався усередині тріо, відбилося на значній переробці супроводу репризної частини, який доданий схвильований характер. Рідше вносяться зміни в тональні відносини. Приклад – Мазурка a-moll, op. 59 № 1, Шопена, у якій тематична реприза починається в gis-moll раніше репризи тональної. Так само рідка переробка тональних спів ставлень усередині репризи (див. Равель. Менует із сюїти «Могила Куперена»). У репризі повторення розділів, властиве першої частини, звичайно не робиться. Це відзначається ремаркою: *senza re-petizione*.

Складна тричастинна форма із середньою частиною – *епізодом* відрізняється від форми, описаної вище, лише будовою саме середньої частини; крайні ж її частини будуються так само, як у тричастинній формі із тріо.

З тематичної сторони середня частина - епізод контрастує із крайніми частинами приблизно тією самою мірою, як і тріо; у цьому подібність форм із тріо й епізодом. Але епізод у тематичному відношенні нерідко виявляється вільніше, менш однорідним. У ньому частіше зустрічаються нові тематичні утворення, чим у тріо або крайніх частинах.

З гармонійної сторони епізод, нормально, також контрастує з оточенням. По-перше, він часто починається з підлеглої тональності, що вводиться стрибком. По-друге, внутрішня будова епізоду характеризується нестійкістю, плинністю, завдяки відсутності замкнутості його частин. У цьому його відмінність від тріо й відома подібність із серединою простої форми. Наприкінці епізоду також звичайний предикт до репризи.

Епізод, як правило, не повторюється, на відміну від тріо, частини якого, як у всякій простій формі, можуть бути повторені.

Середня частина – епізод – дуже характерний для повільних добутоків (особливо в класиків, зокрема в Бетховена). Якщо від

першої частини до епізоду не міняється темп, то контраст цей як би замінюється більше жвавою ритмікою.

Починаючи приблизно із середини XIX сторіччя, риси тріо й епізоду іноді даються в змішанні, завдяки чому розходження між ними майже стирається.

Види середньої частини складної тричастинної форми. На відміну від простої тричастинної форми, середня частина тут є більш різноманітною, вона може являти новий тематичний матеріал, структурно оформлений у вигляді простої двочастинної чи тричастинної форми. Така середня частина – тріо. Частіше за все тріо використовується в музиці моторного типу, тобто пов'язаної з рухом – танці, скерцо, марші.

2-й тип середньої частини – середня частина, що побудована на розвитку теми и представляє ряд нестійких побудов.

3-й тип – епізод – походить від хороводів зі співом, тому частіше за все – ліричного, пісенного характеру. Є власна самостійна тема, але форма може бути або період, або неекспозиційний вид періоду (Ф. Шопен. Соната b-moll Траурний марш).

Середня частина звичайно контрастує крайнім тонально, тематично, фактурно. Між II та III частинами існує сполучний розділ, заснований на обіграванні D основної тональності. Або середня частина може бути побудована так, що її закінчення є підготовкою репризи.

Якщо в складній тричастинній формі II ч. – епізод, то він частіше за все - розімкнений.

Якщо – тріо – то є можливими обидва варіанта, тобто – і зв'язування (Л. Бетховен. Соната №6 II ч.), і розімкнене тріо (Соната №7 Менует).

В складній три частинній формі існують декілька типів реприз:

- точне повторення – реприза Da capo;
- варійована реприза:
 - а) масштабне варіювання (скорочення, розширення);
 - б) фактурне та мелодичне варіювання;
 - в) перепланування музичного матеріалу.
- динамізована реприза, в якій досягається новий рівень розвитку музичного матеріалу;
- спадна реприза – динаміка побудована на згасанні.

Складна тричастинна форма є повною, якщо усі її частини написані в простих формах (двох- чи тричастинних). Якщо

прості форми сполучаються з періодом – неповна складна тричастинна форма.

Якщо крайні частини написані в формі періоду, а середня – в простій формі, така форма – проміжна (Ф. Шопен Ноктюрн b-moll). Якщо ці крайні частини набагато менші за середню, то вони сприймаються як обрамлення, а форма здобуває риси концентричної. Форма, що заснована на повторенні частин – складна трьох-п'ятичастинна. Рідкий різновид – складна тричастинна форма з 2-ма тріо – АВСА (Л.Бетховен Симфонія №6 III ч.)

Вступ і кода. Вступ до складної тричастинної форми зустрічається досить часто. Розміри його коливаються від 1-2 тактів до значно розвинених побудов (див. Шопен. Полонез As-dur). Тематично вступи нерідко пов'язані із крайніми частинами, а іноді із тріо форми. Незважаючи на таке споріднення, вони ніколи (крім деяких випадків у вокальній музиці) не являють собою повного проведення якого-небудь великого відрізка основної частини форми. Зустрічаються й вступу, тематично самостійні. Вступ іноді повторюється перед репризою.

До складної тричастинної форми дуже часто приєднується кода. Кодою, як відомо, називають побудову, що вступає після того, як репризне повторення закінчилося. Назва побудови - Coda - іноді виписується над нотним текстом. Особливо часто це роблять у тих випадках, коли реприза не виписана, а лише позначена Da Capo. До цього вираження додається; e poi coda, після чого заголовок Coda пишеться над початком нової заключної побудови.

Кода, як сказано, зустрічається в складній тричастинній формі дуже часто; втім вона іноді широко розвинена. Загальне призначення коди – затвердити головну тональність добутку й, що не менш важливо, створити відоме узагальнення тематичного матеріалу, що контрастує, всієї форми. Для цього існують певні прийоми.

Хоча з тематичної сторони кода іноді самостійне, все-таки типовіше її споріднення з однією або всіма частинами форми.

- 1) Іноді кода будується на матеріалі крайніх частин. Така будова не дає узагальнення тематики всієї форми, а лише показує з іншої сторони, в іншому висвітленні одну, хоча б і головну, тему (див. Бетховен. Соната, ор. 31 № 3, Менует).
- 2) Кода, побудована на матеріалі середньої частини, нерідко дає зближення її теми з темою крайніх частин за допомогою тональної єдності, тому що в цьому випадку, звичайно,

зазначений матеріал переноситься в головну тональність.

3) Кода будується на матеріалі й крайніх, і середньої частин, проведеному, звичайно, послідовно, а іноді в контрапунктному з'єднанні.

З гармонійної сторони для код характерні відхилення в субдомінантову сторону, органний пункт спочатку на домінанті, а потім на тоніці (див. Бетховен. Соната, ор. 2 № 3, Скерцо) або тільки на тоніці (див. Бетховен. Соната, ор. 31 № 3, Менует). У широко-розвинених кодах (у їхньому початку або середині) можливі відступи від явно вираженого заключного викладу.

Структура коди, особливо короткої, часто дає звичайну для висновків картину поступового дроблення (4 + 2 + 2, 2+1 + 1 і т.п.). Іноді будова має протилежний характер (2+2 + 4 ит. п.), що, загалом, менш типово.

Сфера застосування форми. Складна тричастинна форма однакова є популярною як в вокальній, так і в інструментальній музиці. Може бути частиною більш складної форми та формою самостійного твору. Складна тричастинна форма зустрічається дуже часто. Ця форма самостійна і тому вона використовується у окремих творах та для циклічних творів як одна з частин.

В сонатно-симфонічному циклі вона використовується виключно у середніх частинах (менует, скерцо, повільна частина). Дуже рідко-в крайніх частинах. Наприклад, Гайдн Соната для ф-но, фінал.

Запитання для перевірки знань з теми «Складна три частинна форма»

1. Що називається складною формою ?
2. Що характерно для складних форм ?
3. Що таке складна тричастинна форма ? Чим вона відрізняється від простої тричастинної форми ?
4. З яких частин утворюється складна тричастинна форма?
5. Накресліть схему даної форми ?
6. Перечислити види складної 3- х частинної форми.
7. Що ви знаєте про експозицію складної 3-х частинної форми ?
8. Що таке тріо ? Які ще існують назви ?
9. Що таке епізод ?
10. У чому їх різниця ?
11. Що можна сказати про вступ та коду цієї форми ?
12. Де застосовується складна 3- х частинна форма ?

Методичний коментар

Аналіз складної тричастинної форми

- 1) коротка характеристика образного змісту за тематизму першої, другої (середньої) та третьої (репризної) частини;
- 2) визначення типу форми всього твору із зазначенням меж частин та визначенням структури кожної частини за зразком форми-схеми;
- 3) докладний аналіз структури першої частини за методикою аналізу простої форми та методикою аналізу періоду;
- 4) докладний аналіз структури другої (середньої) частини за методикою аналізу простої форми;
- 5) обґрунтувати тип середньої частини (тріо чи епізод), наголосивши на відмінних рисах того чи іншого типу;
- 6) докладний аналіз засобів виразності у першій темі першої частини та у другій контрастній темі другої частини: мелодії, метроритму, ладотональності, гармонії, фактури за методикою аналізу засобів виразності;
- 7) на підставі порівняння репризи з першою частиною визначаються її тип та ступінь змін, засоби варіювання (динамізування);
- 8) докладно аналізуються структура репризи та зміни у засобах виразності;
- 9) короткі висновки: вказуються типові риси форми та індивідуальні особливості даного твору.

2. Рондо (від фр. *rondeau* – «коло», «рух колом») – музична форма, в якій неодноразове (не менше 3-х) проведення головної теми (рефрену) чергуються 4 з відмінними один від одного епізодами. Є найпоширенішою музичною формою з рефреном. Схема форми має такий вигляд: А – В – А – С – А – ... – А. Багаточастинна композиція, в якій одна частина, чергуючись з іншими, повторюється декілька разів, називається рондо.

Перша частина, що повторюється, називається *рефреном*. Інші частини називаються *епізодами*.

Рондо походить від народних хорових пісень, в яких строфа складається з заспіву та приспіву. Незмінний приспів став прообразом рефрену, а заспів, в якому весь час змінювався текст, – прообразом епізодів. Рефрен як пануючий образ твору, що стверджується через постійне повернення до нього, завжди

проходить у головній тональності. Епізоди ж написані у різних тональностях і контрастують рефрену. У народній музиці рондо зустрічається у танцювальних жанрах, де незмінний груповий танець (рефрен) чергується з різними сольними виступами танцюристів (епізоди). Такі рондо відображають народні свята, де енергійний, життєрадісний груповий танець змінюється ліричними, більш повільними індивідуальними чи ансамблевими танцями. У професійній музиці рондо з'явилося у XVII столітті і кожна епоха додавала йому нових рис, що сприяло створенню різних типів рондо. Так, старовинне (куплетне) рондо французьких клавесиністів складається більше ніж з п'яти частин. Вони невеликі за розміром, прості за структурою та розвитком. Рефрен завжди має форму періоду повторної будови. Епізоди ж (куплети) можуть бути складніші за період.

Контраст між рефреном та куплетами незначний. Між ними немає зв'язок, вони відокремлені один від одного. Назва походить від французького слова *Couplet*, яким в нотах композитори XVIII століття позначали розділи, названі нами епізодами. Рефрен називався «рондо».

Куплетне рондо було однією з улюблених форм французьких 5 клавесиністів – Шамбоньєра, Ф. Куперена, Рамо та інших. У більшості - це програмні п'єси, зазвичай – мініатюри різного характеру. У цій формі ці композитори писали й танці. У німецькому бароко рондо зустрічається рідко. Іноді застосовується у фіналах концертів (напр. Й. С. Бах. Концерт для скрипки з оркестром E-dur, 3-а частина). У сюїтах це часто наслідування французькому стилю (в тій чи іншій мірі) чи танцям французького походження (напр. Й. С. Бах. Пасп'є з Англійської сюїти e-moll). Як правило, рондо складається з п'яти або семи частин. Мінімальна кількість частин – три (Ф. Куперен. «Le Dodo, ou L'Amour au berceau»), а максимальне відоме для цієї форми – 17 (Пасакалія Ф. Куперена).

Рефрен викладає головну тему, що має яскраво виражену домінуючу роль. Зазвичай вона написана компактно, в гомофонній фактурі і має пісенний характер. У більшості випадків вона має квадратну будову (у тому числі у І. С. Баха) і має форму періоду. Наступні проведення рефрену, як правило, майже незмінні і пишуться завжди в головній тональності. Єдине нормативне зміна – відмова від повторення (якщо воно було в першому проведенні рефрену). Варіювання рефрену вкрай рідко. Куплети майже ніколи

не мають нового матеріалу, вони розвивають тему рефрену, відтіняючи її стійкість. У більшості випадків має місце одна з двох тенденцій: малі відмінності куплетів один від одного або цілеспрямований розвиток куплетів, накопичення руху у фактурі.

Одним із різновидів форм рондо є старовинна концертна форма. Її відмінність полягає у значних змінах першої теми (тут – ритурнелі) при її повторних викладеннях: всі вони (крім заключного) транспоновані, часто проводяться в скороченому вигляді. При цьому досягається не характерна для рондо динаміка розвитку, що іноді навіть перевершує динаміку сонатної форми у класиків.

Рондо в музиці віденських класиків займає велике місце. Область застосування рондо в цей період – фінали або повільні частини циклів (тобто частини, де важлива стійкість, завершеність і відсутня конфліктність). Рідше зустрічаються окремі п'єси у формі рондо (Моцарт, Рондо a-moll; Бетховен, Рондо «Лють з приводу загубленого гроша»). За кількістю тем виділяють мале рондо (1або2теми) і велике рондо (3 теми і більше): Мале рондо Одно-темне рондо Структура цього типу форми має виклад теми та її повторення, пов'язані модулюючим ходом. Схема цієї форми виглядає так: 7 А – хід – А Т → Т Основна якість цієї форми, що дозволяє віднести її до форм рондо – наявність ходу. Така форма в чистому вигляді зустрічається рідко, часто має місце зародження нового тематичного матеріалу (і образності) усередині ходу, що наближає ціле до двотемного рондо. Тема зазвичай написана в простій двочастинній формі, чим обумовлюється самостійне значення ходу (а не його серединна роль), рідше проста тричастинна або період (у цьому випадку хід має розміри, що набагато перевершують тему).

Двотемне рондо Також називається «формою Adagio» або «формою Andante» – оскільки в цій формі написано більшість повільних частин сонатно-симфонічних циклів композиторів-класиків (традиційно Andante або Adagio) (друга форма рондо за А. Марксом). Схема цієї форми має такий вигляд: А – хід – В – хід – А Т → не-Т → Т Така структура називається непарним рондо(за кількістю проведень тем, не рахуючи ходів). Іноді твір може закінчуватися другою темою (В), така структура називається парним рондо. Форма може бути продовжена ще і завершуватися на проведенні головної теми. Двотемне рондо застосовується переважно в повільній музиці ліричного характеру (повільні

частини циклів, ноктюрни, романси тощо) і у жвавій моторній, часто жанрово-танцювальній (фінали циклів, етюди, окремі п'єси і т. д.). Головна (перша) тема зазвичай написана в простій формі, найчастіше в простій двочастинній. Вона стійко викладається в головній тональності і має ясну каденцію. Друга тема в тій чи іншій мірі контрастує з першою і має самостійне значення. За тематизму вона може бути похідною від головної. У більшості випадків вона стійка, але може бути і нестійкою. Часто друга тема написана в простій двочастинній, рідше – у формі періоду. Іноді може пропускатися один з ходів (частіше – відвідний). Ходи можуть мати свій тематичний матеріал або ж розвивати матеріал теми.

Велике рондо. До великих рондо належать форми, які мають від трьох тем і більше. Велике рондо прийнято ділити: за кількістю тем – на тритемне, чотиритемне тощо; за правильністю повернення рефрену – на регулярне і нерегулярне; за повторюваними розділами – можливі форми, де крім рефрену повертається один з епізодів. Велике рондо складається з тих же частин, що і мале рондо – з тем і ходів. Аналогічні ж і характеристики цих розділів – теми стійкіші, ходи – менш. Вступ у великому рондо, коли воно є частиною циклу, зустрічається рідко, якщо воно і є, то невелике і несамостійне. Навпаки, в окремих творах вступ може розростатися до великої інтродукції (Сен-Санс. Інтродукція та рондокапричіозо). Кода у великому рондо є майже завжди. Часто вона включає в себе останнє проведення головної теми.

Велике регулярне рондо. У цьому типі рондо (третя форма рондо за А. Марксом) рефрен послідовно повертається після епізодів. Схема форми має такий вигляд: $A \rightarrow B \rightarrow A \rightarrow C \rightarrow A \dots A$ Загальне число тим може різнитися, але в більшості випадків їх три, відповідно, всього п'ять розділів. Головна тема має ті ж характеристики, що і в малому рондо. Вона може варіюватися при своїх повторних проведеннях. У рондо класичної епохи рефрен завжди проводиться в головній тональності, в пізніший час рефрен може транспонуватися (Ф. Шуберт. Соната a-moll, op. 164, 2-а частина) . Епізоди зазвичай мають мотивну самостійність. Схема найпоширенішого різновиду така: $A \rightarrow B \rightarrow A \rightarrow C \rightarrow A \rightarrow B \rightarrow A$. T D T S T T T Позначення тональностей умовні (для епізодів), хоча тональний план, показаний на схемі, поширеніший. Іноді може бути пропущене одне з проваджень рефрену при повторенні (Гайдн. Симфонія № 101 D-dur, 4-а частина). Структура цього типу рондо

відрізняється масштабнішими пропорціями. Початкова ділянка форми (АВА) сприймається як цілий експозиційний розділ. У більшості випадків перед центральним епізодом (С) відсутній хід, завдяки чому він яскравіше відокремлюється від експозиції та репризи. Контраст між рефреном і центральним епізодом більший, ніж між рефреном і першим епізодом – часто змінюється характер (наприклад, з рухомого танцювального на наспівний і ліричний).

Велике нерегулярне рондо. У цьому типі рондо чергування частин вільне, поруч можуть перебувати два або більше епізоду. Типової планування ця форма не має. Сонатна форма з епізодом замість розробки Цей тип форми може трактуватися подвійно – і як різновид рондо, і як змішана форма. Від рондо-сонати вона відрізняється відсутністю розробки і тим, що в кінці експозиції не повертається головна тональність (у рондосонаті друге проведення головної партії звучить в головній тональності) Ця форма має деякі риси сонатної форми – типову сонатну експозицію і репризу. Однак вона позбавлена головного для сонатної форми розділу – розробки, яку замінює епізод з новим тематичним матеріалом. Тому ця форма виявляється ближчою до рондо. Основна сфера використання цієї форми – фінали сонатно-симфонічних циклів (наприклад, фінал Сонати для фортепіано № 1 Бетховена).

Методичний коментар

Аналіз форми рондо

- 1) коротка характеристика образного змісту тематизму рефрену та епізодів;
- 2) визначення типу рондо та структури твору: кількість частин та тем, їх розташування. Структурний аналіз за зразком форми-схеми;
- 3) докладний аналіз рефрена рондо за методикою аналізу періоду та простої форми;
- 4) характеристика змін рефрена при повторних творах: у масштабах, формі, тональному плані, засобах виразності;
- 5) характеристика епізодів з погляду тематизму (ступінь розмаїття стосовно рефрену, переважання експозиційних чи розвиваючих засобів у викладі); структури (масштаби, наявність або відсутність ясної та чіткої форми, тонально-гармонічної стійкості чи нестійкості);

б) короткі висновки: типові риси форми та індивідуальні особливості даного твору, стильова приналежність даного рондо до класичного чи романтичного типу.

3. Варіаційна форма – музична форма, що містить кілька частин (варіацій), що представляють собою змінену першу частину (тему).

Варіації або варіаційна форма – це багаточастинна форма, яка складається з короткої *теми* і ряду її видозмінених проведень. Тема – проста за викладом, яскрава відома мелодія, або ж спеціально створена – лаконічна та легка для запам'ятовування.

Варіативність (варіантність) як засіб музичного розвитку теми застосовується у різних жанрах і формах. Вона розвинулася з народної пісенної та танцювальної музики (зокрема в Україні у виконавській традиції троїстих музик, у бойків, у гуцульських коломийках). У деяких народних піснях мелодія різних куплетів не залишається сталою, а видозмінюється через підтекстовку, емоційне забарвлення і драматургію. Виникає *куплетно-варіаційна форма*, в якій перший куплет виконує роль теми, а решта куплетів – її варіації (*Дивись додаток В*). Велику роль у варіюванні відіграє текст, а також народні виконавські традиції. Іноді варіації виникали прямо на сцені, в процесі імпровізації виконавців-віртуозів.

Варіації бувають *суворо-обмежені* (рос.«строгі») та *вільні*. У суворо-обмежених варіаціях зберігається структура теми, її темп, розмір, тональність. Вільні варіації не мають таких обмежень.

Суворо-обмежені, або класичні варіації сформувалися у другій половині 18 століття. *Тема* класичних варіацій проста, діатонічна, має прозору фактуру, нешвидкий темп, помірну динаміку. Саме такі особливості теми надають великі можливості для її розвитку. Зазвичай це чітко окреслений період, також зустрічаються теми у простій двочастинній формі. (Наприклад, Соната для ф-но №11 A-dur, 1 частина, В.А.Моцарта).

Головний розвиток *теми* здійснюється за допомогою мелодичної, гармонічної та ритмічної фігурації. Незначні зміни темпу чи тональності (в одноіменну) не порушують суворого принципу варіювання. Музична форма, каденції чи загальні обриси теми, а також її гармонічна основа залишаються незмінними.

Найбільшого поширення класичні суворо-обмежені варіації отримали в інструментальній музиці віденських класиків.

У 19 столітті варіаційна форма звільнилася від багатьох

обмежень, притаманних класичним варіаціям. Сформувався новий тип – вільні варіації, в яких розвинення теми відбувається завдяки глибоким її перетворенням. Це було зумовлено прагненням наповнити п'єсу єдиним, безперервним змістовним розвитком і призвело до все значнішої зміни теми в кожній із варіацій, її характеру й об'єму, до смислового об'єднання ряду варіацій і зникнення чіткої межі між ними. Такі варіації спираються на теми більшого об'єму і складнішої будови, а до кінця твору *тема* може змінитися «до невпізнаності».

Структурно варіаційна форма має такий вигляд:

Тема – 1 варіація – 2 варіація – 3 варіація.

Мінімальна кількість варіацій, яка утворює цілісну музичну форму – 2 варіації. Максимальна – за бажанням композитора.

Варіаційна форма нерідко виступає як самостійна композиційна форма, так і як складова в циклічній формі. Відомими приклади застосування варіаційної форми у барокових сюїтах є Пасакалія соль мінор Г. Ф. Генделя і скрипкова Чакона ре мінор Й. С. Баха. В класичну епоху варіаціями нерідко стає одна з частин сонатно-симфонічного циклу.

У післякласичну епоху показовою є тенденція впровадження варіацій у середину самостійної композиційної структури, вбудовування варіаційного циклу в одну з її частин або нашарування варіацій на тлі 3-частинної чи сонатної композицій, іноді й синхронна їх взаємодія (як у фортепіанних прелюдях, баладах, сонатах Б. Лятошинського).

В українській музиці варіаційна форма знайшла своє вживання у вокальних та вокально-інструментальних композиціях на народному матеріалі, зокрема це «Галицькі пісні» Л. Ревуцького, «Зоре моя вечірняя» П. Майбороди, «Глибокий колодязю» Є. Станковича, куплетно-варіаційні обробки народних пісень Леонтовича.

Варіації розрізняють:

➤ за ступенем відходу від теми:

- ✓ строгі (зберігаються тональність, гармонічний план і форма)
- ✓ вільні (широкий діапазон змін, у тому числі гармонії, форми, жанрового вигляду тощо; зв'язок з темою часом умовний: кожна варіація може досягати самостійності як п'єса з індивідуальним змістом);

- за методами варіювання:
 - ✓ орнаментальні (або фігураційні)
 - ✓ жанрово-характерні
- за кількістю тем:
 - ✓ однотемні
 - ✓ подвійні (потрійні),
- особливими видами варіацій є:
 - ✓ поліфонічні варіації
 - ✓ остинатні варіації (тема повторюється без змін в одному голосі).

Методичний коментар

Аналіз форми варіацій

- 1) коротка характеристика образного змісту теми та варіацій;
- 2) визначення типу варіацій та структурний аналіз за зразком форми-схеми;
- 3) докладний аналіз теми варіацій за методикою аналізу періоду та простої форми;
- 4) докладний аналіз мелодійного малюнка, метроритмічних та ладових особливостей, типу фактури та функцій її голосів;
- 5) характеристика всього варіаційного циклу:
 - ✓ кількість варіацій, масштабно-структурні, ладотональні, мелодійні, метроритмічні, фактурні та темпові зміни у кожній варіації порівняно з темою;
 - ✓ визначення внутрішнього угруповання варіацій за будь-якими ознаками: мелодійними, ритмічними, тональними, темповими, наявність форми другого плану;
 - ✓ виявлення характеристик вільних і суворих варіацій;
- 6) висновки: типові риси суворих і вільних варіацій та індивідуальне втілення їх у даному творі.

РОЗДІЛ 6

СОНАТНА ФОРМА ТА ЇЇ РІЗНОВИДИ. РОНДО – СОНАТА.

1. Сонатна форма порівняно з усіма розглянутими музичними формами – найбільш ємна і значна композиція, що має можливість втілення складних і глибоких життєвих явищ і реалізується у таких великих циклічних жанрах інструментальної музики, як соната, концерт і симфонія.

Сонатною називається форма, що складається з трьох частин: експозиції, розробки та репризи, в основі яких лежить протиставлення двох контрастних тем, головної та побічної партій, що викладаються в експозиції у різних тональностях, а в репризі в одній головній. Її визначення, виходячи з особливостей форми, поєднує три найважливіші музичні компоненти: драматургію, структуру і тональний план.

Драматургія сонатної форми ґрунтується на протиставленні двох контрастних тем-образів, спочатку представлених в експозиції, потім активно розвиваються у розробці та в оновленому, перетвореному вигляді повторених у репризі. Структура сонатної форми є репризну форму, що складається з трьох розділів-етапів, спрямованих на розкриття змісту з підсумковим осмисленням в останній частині. Тональний план, наголошуючи на контрастному співвідношенні головної та побічної тем в експозиційній частині, виконує функцію об'єднання їх у репризі. Взаємодія цих музичних компонентів охоплює всі рівні форми: тематичний, структурно-масштабний, тональний і створює умови для індивідуального вирішення глибоких ідей у кожному конкретному музичному творі.

Сформувавшись у другій половині XVIII ст. в інструментальній музиці віденських класиків (Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен), сонатна форма зберегла свій головний драматургічний принцип – тематичний та тональний контраст в експозиції та тематичний контраст, але тональна єдність у репризі – у наступні епохи. Найчастіше сонатна форма писалася у швидкому темпі та отримала назву «сонатне алегро», хоча можливі й інші темпи – помірні та повільні. Її основний тип:

- 1) повна сонатна форма; містить усі три розділи: експозицію, розробку та репризу, панує в музиці до нашого часу. Однак є й різновиди сонатної форми, що визначаються характером та наявністю або відсутністю другого розробного розділу,
- 2) сонатна форма з епізодом замість розробки, тобто з новим музичним матеріалом;
- 3) сонатна форма без розробки, тобто експозиція – зв'язування – репризу;
- 4) сонатна форма з подвійною експозицією у жанрі концерту другої половини XVIII та XIX ст.

Сонатна форма володіє двома важливими якостями, які створюють умови для пристосування та реалізації її структури та основного принципу у різних стилях та національних композиторських школах. Перше з них – це міцна композиційна схема, що існує за певним музично-драматургічним законом: експозиційне протиставлення та репризне об'єднання музичного матеріалу за тонально-тематичною ознакою. Друге полягає в тому, що ця жорстка структура може стати дуже гнучкою та різноманітною за образно-смісловим наповненням, виходячи з вимог нової музичної естетики та законів нових епох. Саме ці якості забезпечують еволюційний розвиток сонатної форми, надають їй неповторність у творчості кожного композитора і в кожному конкретному творі.

У романтичну епоху, наприклад, змінився тип розмаїття між головною і побічною партіями, збільшилася роль експозиційності загалом і верховенство у ній ліричної образності тим побічних партій, а завдяки програмності індивідуалізована сонатна форма нерідко набуває нових рис, наближаючись до вільних чи змішаних формам.

Експозиція сонатної форми класичного типу складається з чотирьох розділів, що йдуть один за одним без перерви: головної партії (Г.П.), сполучної партії (Св.П.), побічної партії (П.П.), заключної партії (З.П.) .).

Головна партія – найчастіше енергійний, наполегливий, активний музичний образ, часто позбавлений драматизму. У тематичному відношенні головна партія може бути однорідною чи внутрішньо контрастною; у тональному плані – однотональної або модулюючої з рядом відхилень; за структурою – це різноманітні типи періоду у віденських класиків, а як і проста дво- чи тричасткова форма пізніший час (наприклад, П.Чайковський

використовував тричасткові форми досить часто, особливо у перших частинах симфоній). Масштаби головної партії диктуються її формою та жанром: у симфонічній музиці можливі більш розгорнуті масштаби, ніж у камерній. Будучи головним музичним чином сонатної форми, тема головної партії багато в чому визначає тип змісту та подальший хід розвитку, ступінь розмаїття та внутрішньої напруги у формі.

Основна функція **сполучної партії**, яка йде за головною, – здійснити образний і тональний перехід від головної теми до побічної. З погляду тематизму, сполучна партія частіше будується на елементах головної, рідше самостійної теме. У першому варіанті вона починається як повторення головної теми, але незабаром її зміна та розвиток призводить до модуляції в тональність побічної. У зв'язку з цим тонально-гармонічна нестійкість, секвенційність свідчать про характерний для сполучного розділу розвиваючий тип викладу. Форма у разі ділиться на розділи і визначається як побудова розвиваючого типу. Якщо в сполучній партії викладається нова самостійна тема, то її форма, як правило, подібна до форми головної партії. Масштаби сполучної партії різні: від кількох акордів і тактів (як у першій частині «Незакінченої» симфонії Ф. Шуберта) до дуже розгорнутих побудов. Відомо, що Л. Бетховен найчастіше використовував перший варіант сполучної партії, тобто побудованої на інтонаційних елементах головної теми, а В. Моцарт – другий, тобто писав нову самостійну тему. Хоча й у Л. Бетховена є яскравий приклад виключення з його ж правила – це перша частина Сімнадцятої сонати для фортепіано ре мінор ор.31 №2, в якій самостійна, контрастна по відношенню до головної тема сполучної партії стає найважливішим музичним чином усієї частини та займає чільне місце у розробному розділі.

Тема побічної партії за образним змістом здебільшого лірична, лірико-танцювальна, іноді співуча, пісенна, іноді скерцозна. У тематичному плані вона завжди однорідна і не містить внутрішнього розмаїття, як головна. У тональному – контрастна по відношенню до головної тональності, переважно використовуються тональності домінантової групи, хоча можливі будь-які інші варіанти.

За структурою та масштабами побічна партія частіше повторює форму головної партії. Тема побічної партії привносить важливу для драматургії сонатної форми зміну настрою, характеру, емоційного

стану, спрямованих на зняття напруги після викладу головної партії, заспокоєння, переключення в іншу область музичних образів. І це, своєю чергою, і забезпечує сонатній формі можливість широкого охоплення змісту. У ній можливе відображення як об'єктивної дійсності, реальних історичних подій, так і суб'єктивних сторін життя людини, її багатовимірного та неповторного внутрішнього світу. Іноді побічна партія складається з двох тем, що йдуть одна за одною, як правило, без яскравого тематичного та тонального протиставлення.

Завершує експозицію заключна партія. У тематичному відношенні в ній найчастіше використовуються інтонаційні елементи з головної, рідше з побічної теми, самостійний тематизм у рамках заключної партії можливий як виняток із правила. Функція заключної партії у сонатній експозиції двояка. З одного боку, вона завершує перший розділ форми, з іншого боку – готує появу нового етапу сонатної форми: розробки експонованих музичних образів. Перша сторона її функції підтримується каденційними гармонічними оборотами, що повторюються, короткими за масштабами побудовами, характерними для заключного типу викладу. Друга – відкритим тональним планом, оскільки заключна партія завжди звучить у тональності побічної і, отже, експозиція починається у головній тональності, а завершується у побічній.

Масштаби заключної партії в експозиції невеликі, форма та гармонія – низка каденційних побудов. Нагадаємо, що експозиція у музиці віденських класиків завжди повторювалася двічі (саме за знаком репризи легко знайти її кордон). Очевидно, складність та довжина цієї частини, її важливість для подальшого розвитку, тематична наповненість контрастними образами, тональна різноманітність вимагали повторного озвучування її для кращого запам'ятовування та осмислення слухачами. Наявність повтору експозиції – безумовне свідчення усвідомленого прагнення композиторів та виконавців допомогти слухачеві розібратися у змісті та драматургії твору.

Розробка в сонатній формі характеризується за чотирма позиціями: тематичним змістом, структурою, тонально-гармонічним планом, принципами та засобами розвитку.

Тематизм у створенні може містити розвиток всіх тем, викладених у експозиції. Перевага мають теми головної та побічної партій. У поодиноких випадках можлива поява нової теми, яка

називається епізодичною. Кожна розробка індивідуальна з погляду черговості та масштабів використання тієї чи іншої теми експозиції, що надає їй неповторного вигляду та особливого шляху розвитку музичного змісту. При аналізі тематизму у сонатній розробці необхідно виявити черговість розвитку тем експозиції та масштаби кожного розділу.

Будова розробки також індивідуально, як і тематичне наповнення, але все ж таки можна виділити два обов'язкові розділи. Перший – це власне розвиток, другий – домінантовий предикт. Перший відповідно займає більшу частину (дві третини або три чверті від усього масштабу розробки), оскільки виконує головну функцію цього розділу: показати музичні образи-теми в перетвореному, зміненому вигляді, в безпосередньому взаємодії і взаємовпливі їх один на одного. Домінантовий предикт – це різновид сполучної побудови, що завершує розробку, в якому за допомогою домінантових гармоній та домінантового органного пункту створюється зона особливої напруги та очікування появи репризи. Масштаби його різні: від кількох тактів до розгорнутих побудов, містять нерідко динамічно напружені музичні кульмінації (особливим майстром домінантових предиктів був Л. Бетховен). Іноді технологія має вступний розділ, що поєднує експозицію та власне розвиток тем.

Тонально-гармонічний план розробок включає всі відомі типи тональних співвідношень: кварто-квінтові, терцеві та секундові. При цьому різкі тональні зміни завжди наголошують на важливих моментах у розвитку змісту.

Говорячи про **принципи та засоби розвитку** в сонатних формах, підкреслимо, що в них використовуються всі відомі прийоми розвитку гомофонної музики: розробний, варіаційний, секвенційний, тонально-гармонічний, крім цього, різні поліфонічні засоби: імітаційна, канонічна та контрапунктична техніка, підголосність (розробного та варіаційного принципів розвитку дивись у розділі «Принципи розвитку»). Головністю серед перелічених принципів і коштів належить розробному принципу, оскільки за його допомогою тема може бути перетворена з усіх поглядів:

- 1) інтонаційно, змінюючись за інтервальним складом: інтервальне розширення, стиснення, звернення;
- 2) ритмічно, оновлюючись за рахунок збільшення чи зменшення тривалостей;

- 3) структурно, дроблячись на дрібні елементи: фрази та мотиви;
- 4) фактурно і темброво: зміна типу фактури, функцій голосів, типу фігурацій з різними за виразністю варіантами оркестрування;
- 5) ладотонально та гармонійно – з мажорного ладу теми можуть бути переосмислені протилежно в мінорний лад і навпаки, а також із простої діатонічної гармонізації – у складну, насичену альтерацією та хроматизмами акордику. Все це разом узятє містить великий потенціал розвитку, дієвий імпульс до розкриття глибинних пластів музичних образів, що лежать в основі сонатної форми.

Розробний принцип найчастіше застосовується до тем головних партій як найбільш вибуховим, напруженим і внутрішньо драматичним за своєю суттю. Побічні ж – ліричні – найчастіше розвиваються з допомогою варіаційного принципу. Не торкаючись докорінних якостей тем, варіаційність багата багатьма можливостями оновлення зовнішніх сторін тематизму, посилюючи і оголюючи ліричну природу образів. Поліфонічні засоби розвитку використовуються у розробках індивідуально, у зв'язку зі стилем та мовою композитора, його ставленням до поліфонічної техніки загалом. Особливо улюблені в розробках фугато, канони та різноманітних імітацій.

Реприза у сонатній формі – це третій етап у розкритті змісту. По вигляду тим у ній, з їх співвідношенню друг з одним, за якістю тематичного матеріалу, з його подібності чи відмінності з експозиційним викладом визначається результат взаємодії образів. Реприза – це висновок пройденим шляхом, його спрямованості, сутності утвердженні головної ідеї твори.

Обов'язкова відмінність репризи від експозиції у будь-якій сонатній формі – зміна її тонального плану. Тональна єдність всіх тем у репризі підкреслює стійкість заключної частини, закінченість всієї форми і стверджує підсумкове співвідношення музичних образів. Виходячи з цих умов, найбільшим змінам, природно, зазнає сполучна партія, бо необхідність модуляції в ній відпадає і найчастіше це призводить до її масштабного скорочення.

Іноді це правило порушується, що вкотре доводить індивідуальність кожної конкретної сонатної форми. Наприклад, у першій частині сіль мінорної симфонії № 40 В. Моцарта сполучна партія в репризі досить масштабна і розвинена, містить яскраву кульмінацію і вносить драматизм у заключний розділ сонатної

форми, що надає всій частині особливої внутрішньої напруги.

На противагу сполучній партії заключна, стаючи останнім розділом всієї сонатної форми, набуває більш виражених рис заключного побудови. Насамперед це досягається завдяки збільшенню її масштабів та посиленню тонально-гармонічної стійкості. Теми головної та побічної партій нерідко загалом зберігають свій вигляд, щоб бути пізнаваними, але майже завжди в них є той чи інший ступінь відмінностей від експозиційного викладу, який і свідчить про зміну характеру в образному змісті.

Важливим моментом драматургії сонатної форми є використаний композитором тип репризи. Відомі чотири **типи**:

- 1) повна реприза з наявністю всіх чотирьох розділів (найпоширеніший випадок);
- 2) неповна реприза, з відсутністю однієї з основних тем головної чи побічної. Найчастіше пропускається головна тема як найбільш вичерпана в розробній частині, і тоді в репризі панує побічна;
- 3) дзеркальна реприза зі зміною порядку викладу основних тем: експозиція – головна та побічна, реприза – побічна та головна;
- 4) хибна реприза, що починається з викладу теми головної партії у своєму первісному вигляді, але не в головній тональності, після чого вона викладається ще раз, але вже в головній тональності. Індивідуальність репризи підпорядковується загальному ходу розвитку змісту і багато в чому визначає суть висновку, результату взаємодії музичних образів від стадії їх експозиційного викладу до заключного затвердження.

Сонатна форма, як і будь-яка інша, має виразний тип хвильового динамічного розвитку. Їй, як наймасштабнішій і найскладнішій формі інструментальної музики, властива наявність низки кульмінацій різного ступеня напруги. Найчастіше головна, чи генеральна, кульмінація розташована у другій половині розробки чи збігається з початком репризи, приблизно точці золотого перерізу всієї композиції. У той самий час кожна частина сонатної форми і її розділ також містять кульмінаційні моменти, місцеві чи локальні кульмінації. Всі вони утворюють індивідуальний динамічний профіль у кожному конкретному творі, додатково розкриваючи та підкреслюючи ті чи інші сторони музичної драматургії.

Сонатна форма може мати вступ і код. Вступ буває трьох типів. Перший, так званий закликає до уваги, складається з кількох туттійних акордів на форті. Другий - самостійна тема вступу в

повільному темпі, контрастна головної партії (часто зустрічаються повільні вступи характерні для Й. Гайдна, Л. Бетховена).

Третій – неконтрастний до експозиції вступний розділ, що інтонаційно готує тему головної партії. Всі вони мають різне значення у змісті твору та несуть індивідуальне навантаження у його драматургії: від ефектного динамічного заклику до уваги до найважливішого засобу у розкритті ідейно-образного характеру (наприклад, знаменита вступна тема адажіо з першої частини «Патетичної» сонати Л. Бетховена).

Головна функція коди в будь-якій музичній формі, у тому числі й сонатній, – продовжити заключну частину і, отже, з більшою силою та повнотою затвердити панівний тон оповіді та настрою, наголосити на основній тональності, що приносить зняття напруги та заспокоєння. Для того щоб визначити наявність коду, необхідно порівняти масштаби (кількість тактів) першої та третьої частин та масштаби заключної партії в експозиції та репризі. Кода за заключною партією природно продовжує твердження основного музичного матеріалу, викликаючи у слухача відчуття завершеності, доведеності, образно кажучи, словесного прощання.

У коді (відповідно до її значення) у формі використовується заключний тип викладу.

Сфера застосування сонатної форми здебільшого обмежується жанрами інструментальної музики. Перша група – це циклічні жанри: сонати, концерти, симфонії та камерно-інструментальні ансамблі: тріо, квартети, квінтети, що належать до форми сонатно-симфонічного циклу. У перших частинах цих жанрів, а нерідко й у фіналах, починаючи із творчості віденських класиків, сонатна форма панує. Другу групу складають одночастинні інструментальні жанри: симфонічні поеми, увертюри, як самостійні, і до операм чи балетам, й у деяких випадках великі концертні сольні п'єси типу фортепіанної балади. Наприклад, симфонічна поема «Прелюди» Ф. Ліста, увертюри «Егмонт» та «Коріолан» Л. Бетховена, балади для фортепіано Ф. Шопена тощо.

2. Рондо-соната – музична форма класу стабільних змішаних форм, що має риси рондо і сонатної форми. Форма складається з трьох основних розділів, в якій за принципом рондо будуються крайні розділи (обидва або один з них), а середній представляє собою розробку, запозичену від сонатної форми.

Експозиційний (до розробки) і репрізний (після неї) розділи тотожні аналогічним розділам великого рондо з повторенням побічної теми. Відмінність полягає в наявності розробки замість центрального епізоду.

Узагальнена схема форми така (ГП - головна партія, ПП - побічна партія, стрілками позначені ходи): ГП → ПП → ГП → Розробка → ГП → ПП → ГП.

Запитання та завдання

1. Дайте визначення сонатної форми з характеристикою основних рис її драматургії, структури, тонального плану.
2. Назвіть різновиди сонатної форми, опишіть зміст та структуру кожної партії експозиції, якісні особливості розробки та типи репризи.
3. Охарактеризуйте типи вступу та коди.
4. Визначте сферу застосування сонатної форми.
5. Зробіть письмовий структурний аналіз однієї сонатної форми будь-якого класичного сонатного циклу, використовуючи відповідну методику.

Методичний коментар

Аналіз сонатної форми

1. Загальна характеристика всієї форми цілком:
 - дати коротку характеристику образного змісту сонати;
 - визначити наявність вступу та його структуру, значення у драматургії форми, а також його образний, тематичний та тональний зміст.
2. Аналіз експозиції – головної, сполучної, побічної та заключної партій:
 - визначити кордон головної партії;
 - дати характеристику образного змісту теми головної партії на основі аналізу її засобів музичної виразності;
 - визначити наявність чи відсутність внутрішнього розмаїття у темі;
 - визначити структуру, масштаби та тональний план головної партії;
 - визначити тематичний зміст сполучної партії;
 - визначити структуру, масштаби та тональний план сполучної партії;
 - визначити межі побічної партії;

- дати характеристику образного змісту теми побічної партії з урахуванням аналізу її засобів музичної виразності;
 - визначити наявність внутрішньої інтонаційної спорідненості між темами головної та побічної партії – похідний контраст;
 - визначити наявність чи відсутність прориву тематичних елементів головної партії у сфері побічної;
 - визначити структуру та тональний план п.п.;
 - визначити тематичний зміст, структуру закл. п.;
3. Аналіз розробки – тематизм, структура, тональний план, засоби музичної виразності.
4. Аналіз репризи – головної, звязуючої, побічної, заключної партій.
- визначити наявність коди;
5. Висновки. Визначити типові та індивідуальні риси даної форми по всім розділам і партіям.

РОЗДІЛ 7

ЦИКЛІЧНІ ФОРМИ: СЮІТА, СОНАТНО-СИМФОНІЧНИЙ ЦИКЛ

1. Циклічні форми. Музична форма називається циклічною, якщо вона складається з декількох частин, самостійних за формою, контрастуючих за характером, але зв'язаних єдиною думкою, в сукупності розкривають єдиний художній задум. Найбільш поширені інструментальні циклічні форми – сюїта і сонатна циклічна форма.

До циклічних форм належать композиції, які складаються з окремих закінчених за формою, самостійних частин, об'єднаних спільним задумом. Самостійність та образно-смісловий контраст частин посилюється контрастом тембрів, тональностей, жанрів, тощо.

Циклічні форми можуть складатися з двох або більше частин. До дво-частинного циклу належать: прелюдія, токато, фантазія, речитатив і фуга. До багаточастинних циклів - сюїта та сонатно-симфонічний цикл. На відміну від розділів багаточастинних структур окремі частини циклічних форм можуть виконуватися як самостійні твори.

Прелюдія і фуга. Довгий час прелюдія і фуга існували як окремі музичні композиції. Фуга була поліфонічним твором з усталеною структурою. Прелюдія ж була невеличким вступом і передувала виконанню музичного твору. У XVI-XVIII столітті прелюдія розвинулась як самостійна п'єса вільної побудови, де поєднувались елементи: поліфонічного та гомофонно-гармонічного складу. Залишилась імпровізаційність у розвитку музичного матеріалу.

Прелюдія і фуга - найвищий прояв контрасту та єдності самостійних частин музичної композиції, тематичних зв'язків вони, як правило, не мають. Їх поєднує тональність і контрастне співставлений імпровізаційної, гомофонної прелюдії з конструктивною, поліфонічною фугою. Образний зміст їх нерідко об'єднує.

У двочастинному циклі замість прелюдії може бути токато або фантазія. Цикл прелюдії і фуги належить до не програмної музики. Й.С.Бах започаткував традицію створення великого циклу з 24 прелюдій і фуг для фортепіано, написавши 2 томи «Добре темперованого клавіру».

2. Сюїта. Її різновиди. Сюїта (з фр. Suite - «ряд», «послідовність», «чергування») - циклічна музична форма, що складається з кількох самостійних контрастуючих частин, об'єднаних загальним задумом. Сюїтою також називають ряд п'єс з музики до балету, драматичному спектаклю, кінофільму. Існують також два особливих види сюїти - вокальна і хорова, а також сюїта у вигляді музично-хореографічної композиції з декількох характерних танців (дивертисмент).

Для сюїти характерні картинна зображувальність, тісний зв'язок з піснею і танцем. Від сонати і симфонії сюїту відрізняють більша самостійність частин, не така строгість, закономірність їх співвідношення.

Термін «сюїта» був уведений у другій половині XVII століття французькими композиторами. Спочатку танцювальна сюїта складалася з двох танців, павана і гальярдо. Павана - це повільний танець урочистий, назва якого походить від слова павич. Танцюристи зображують плавні рухи, гордо повертають голови і кланяються, такі рухи нагадують павича. Дуже красиві були костюми у танцюристів, але у чоловіка обов'язково повинні були бути плащ і шпага. Гальярдо - це веселий швидкий танець. Деякі рухи танцю мають смішні назви: «журавлиний крок» та багато інших. Ін Незважаючи на те, що танці різні за характером, вони звучать в одній тональності.

Старовинна або класична сюїта включала 4 танці. Вони мали одну тональність і просту двочастинну форму. Головним принципом побудов сюїти став контраст між характером танців, їх темпом, розміром та фактурою. Основою старовинної сюїти були такі танці:

- 1) алеманда - дводольний, помірний, хороводний;
- 2) куранта - рухливий, тридольний, сольний;
- 3) сарабанда - повільний, величавий, тридольний;
- 4) жига - стрімкий, швидкий, часто на ⁶/₈.

Крім основних танців, до сюїти можуть входити і не танцювальні частини. Вона може починатися з прелюдії, увертюри, токати і т.д. Перед жигою можуть бути такі танці: менует, гавот, буре, арія, скерцо та Ін. У деяких сюїтах зустрічаються підряд два менуета, два гавота. Їх називають дублями.

Види сюїти:

- 1) Старовинна або класична.
- 2) Нова сюїта.

Старовинні сюїти писалися для клавіру, скрипки, віолончелі, оркестру. Класичні зразки таких сюїт залишили Г. Гендель та Й.С. Бах. Яскраво національну композицію написав М. Лисенко «Українська сюїта» для фортепіано, у формі старовинних танців. Широко відому віртуозну сюїту написав В. Косенко, «II етюд у формі старовинних танців».

В інструментальній музиці XIX-XX ст. сформувалася нова сюїта. В ній посилювався контраст між частинами, які писалися у різних жанрах і формах, об'єднуючим фактором у такій сюїті стала програма. Вона відбилася в назві та назвах частин.

Програмна сюїта - це багаточастинний цикл з нестабільною кількістю частин, з розвиненим тональним планом. Наприклад, «Карнавал» Р.Шумана, «Казкова сюїта» для оркестру Л. Дичко, «Українська народна сюїта» К. Данькевича тощо.

Інколи програмні сюїти складаються з окремих творів, п'єс та уривків з опер, балетів, музики до драматичних вистав. Це сюїта Е.Гріга «Пер Гюнт».

3. Сонатно-симфонічний цикл. Симфонія. Сонатний цикл, написаний для оркестру називається *симфонією*. Класична симфонія склалася у творчості Й. Гайдна, В.А. Моцарта та Л. Бетховена як концертна циклічна форма в чотирьох частинах.

Перша частина мала сонатну форму і швидкий темп. Друга частина була у повільному темпі і мала складну тричастинну форму або форму варіацій, рондо або сонатну форму без розробки. Третя частина танцювального характеру - менует або скерцо у рухливому темпі та тричастинній формі. Четверта частина - фінал, сонатна форма або рондо у швидкому темпі.

З огляду на те, що симфонія розрахована на великі сили оркестру, кожна частина в ній пишеться ширше і докладніше, ніж, наприклад, у звичайній фортепіанній сонаті, оскільки багатство виразових засобів симфонічного оркестру передбачають розгорнутіше викладення музичної думки.

Кожна епоха внесла у симфонію не тільки новий зміст, але й деякі структурні зміни. З'являються одночастинні симфонії, тричастинні, п'ятичастинні. Деякі частини симфоній не відокремлюються, виконуються без перерви.

У XIX ст. заявляється; програмна симфонія. Програмною симфонією називається та, яка пов'язана з певним змістом, викладеним у програмі. Наприклад, Пасторальна симфонія

Бетховена, «Фантастична симфонія» Берліоза і ін. Першими ввели програму в симфонію Діттерсдорф, Розетті і Й. Гайдн. Її зміст пов'язаний з літературним твором або визначеною композитором програмою.

Оскільки соната і симфонія будуються за одними принципами і відрізняються лише кількісним складом виконавців, вони отримали спільну назву - сонатно-симфонічний цикл. До сонатно - симфонічного циклу належить також інструментальний концерт, класичний тип якого, як і соната, має три частини.

Невичерпні виражальні можливості сонатно-симфонічного циклу забезпечили його поширення та значимість у музиці ХХ століття.

Сонатно-симфонічним циклом називається циклічним твір, в якому хоча б одна з частин написана у сонатній формі. До таких творів належить: соната, симфонія, концерт, тріо, квартет, квінтет і т.д.

Риси сонатно-симфонічного циклу:

- 1) глибокий, серйозний зміст;
- 2) в основі значного розвитку велика кількість музичних образів;
- 3) контраст частин циклу;
- 4) єдність загального задуму.

I частина - драматичний, конфліктний характер.

II частина - лірична, повільна. Роздуми, картини природи.

III частина - скерцо або менует. Жанровий характер.

IV частина - фінал, з рисами танцю. За характером - величний.

Запитання для перевірки знань з теми

1. Що ми називаємо циклічними формами?
2. Що об'єднує прелюдію та фугу? Що різнить?
3. З яких танців складається старовинна сюїта?
4. Які нетанцювальні частини входили до старовинної сюїти?
5. За якими принципами будуються програмні сюїти?
6. Що означають поняття «токата», «речитатив», «фантазія»?
7. Що таке сонатно-симфонічний цикл?
8. Яку структуру має класична симфонія?
9. Що спільного між сонатою та симфонією? Чим вони відрізняються?
10. Що таке «програмна симфонія»?

РОЗДІЛ 8

МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНІ ФОРМИ ТА ЖАНРИ. ОПЕРА

Основа опери – це взаємодія музики, слова та драматичної дії. Усі додаткові її компоненти, такі як сценічні костюми, декорації, створені художником, світлове оформлення та багато іншого, спрямовані на реалізацію музично-мистецького задуму. Крім перерахованого, він вбирає в себе вокальну та акторську майстерність солістів, учасників вистави, режисерську концепцію і, нарешті, диригентське управління всім цим складним, розгалуженим, різноманітним дійством-виставою.

Термін «опера» виник середині XVII в. Опера як жанр музично-драматичного спектаклю належить до синтетичних видів мистецтва. За класифікацією музичних форм, використаної у цьому навчальному посібнику, опера (поруч із балетом) входить у групу, звану музикально-сценичеськіє, чи музично-театральні, форми і жанри. До них належать різні жанрові типи опери (багатоактна опера, камерна опера, моноопера, а також оперета, музична комедія, водевіль, мюзикл) та балету (класичний балет, балет-феєрія, сучасний балет, шоу-балет).

Чільне місце в опері належить музичному мистецтву. Музика властивими їй засобами глибоко та тонко окреслює характери та ситуації дії, виявляє психологічний підтекст змісту, зміни настроїв, емоційні переживання героїв. Те, що у драмі реалізується за допомогою режисури та акторської гри, в опері – за допомогою виразної, жанрово різноманітної інтонаційної драматургії.

Музика виконує головну функцію характеристики персонажів (особистостей, народу). Вона часто відіграє важливу декоративну, звукотворчу роль у розкритті подій сюжету, створюючи пейзажний фон, що гармонує з настроєм дійових осіб, що посилює емоційно-психологічний вплив на слухача.

Взаємодія компонентів опери, завжди гнучка, мінлива, індивідуальна, у кожному музично-сценічному втіленні найбільше визначається історичним різновидом цього жанру. Виникла на рубежі XVI-XVII ст., Опера стрімко розвивалася і вже через сто років (у XVIII ст.) стала одним з найпопулярніших жанрів (опера

реформа і творчість К. Глюка та В. Моцарта).

У XVIII ст. вона набула широкого поширення в різних національних оперних школах: італійській (Дж. Россіні, В. Белліні, Дж. Верді, Дж. Пуччіні), російській (М. Глінка, А. Даргомижський, М. Мусоргський, А. Бородин, П. Чайковський, Н. Римський Корсаков), французької (Дж. Мейербер, Ш. Гуно, Ж. Бізе) та німецької (К. Вебер, Р. Вагнер). У музиці кожного названого композитора опера набула свого неповторного вигляду, що виявляється в жанровій індивідуальності та типі музичної драматургії. Одним із ранніх історичних жанрових типів опери є опера-серія (XVIII ст.) на міфологічні чи історико-героїчні казкові сюжети (А. Скарлатті, Н. Піччіні) та ліричну трагедію (Ж. Люллі, Ж. Рамо).

Поруч із ними формувалася і новий жанр – комічна опера. В Італії – це опера-буффа, у Франції – опера-комік, у Німеччині та Австрії – зінгшпіль. Усі вони були ближчі за сюжетами до життя, буденної дійсності. Істотно оновлюються жанри оперних творів у XVIII ст. До них можна віднести три нових типи опер у західно-європейській музиці: опера порятунку, що склалася в роки Великої французької революції (Л. Керубіні, Л. Бетховен), так звана велика опера, або гранд-опера (Д. Обер, Дж. А. Мейербер), та лірична опера (Ш. Гуно, Дж. Массне, Ж. Бізе).

У музиці ХХ ст. продовжується розвиток жанрових типів і у зв'язку із загальною тенденцією до взаємопроникнення жанрів виникає новий оперний жанровий напрямок. Засноване воно на зближенні опери з драматичним театром та кантатно-ораторіальними жанрами. Це музично-сценічні твори А. Онегера, К. Орфа, І. Стравінського. Крім цього, з'являється джазова опера (Дж. Гершвін), рок-опера, стилістично заснована на рокмузиці (Г. Макдермот, Е. Веббер, А. Журбін, Л. Рибніков, А. Градський). Отже, основні жанрові типи опери історія музики та його характеристики такі: «Драму музикою» – кінець XVI і початок XVII в., Італія – спочатку придворна музично-театральна дія (Я. Пері, Дж. Каччіні); Пізніше міфологічні сюжети цих уявлень за законами епохи бароко були насичені активною дією, контрастами, поєднанням трагічного та комічного, справжнім драматизмом та правдою пристрастей (К. Монтеверді).

Лірична трагедія – XVII ст., Франція – різновид класицистської опери; міфологічні чи легендарні сюжети з акцентом на моральні колізії, сильні, великі образи, гуманістичні мотиви сюжетів;

Ж.-Б. Люлі – основоположник французької оперної школи; його продовжувач у XVIII ст. Ж.-Ф. Рамо.

Опера-серія (серйозна опера), так звана «концерт у костюмах», початок XVIII ст., Італія (неаполітанська оперна школа), історико-міфологічні та легендарно-казкові сюжети (А. Скарлатті, Н. Порпора, Б. Галуппі, Г. Гендель); 60-ті роки. XVIII ст. - Оперна реформа К. В. Глюка; у XIX ст. Дж. Россіні завершив традицію цього жанру.

Комічна опера (опера-буффа в Італії, опера-комік у Франції, зінгшпіль у Німеччині, Австрії), XVIII ст., Італія, Франція, Австрія, комедійно-побутові, сентиментальні сюжети з опорою на народні пісенні та танцювальні жанри (Дж. Б. Перголезі, Дж. Паїзіелло, Д. Чимароза, Ф. А. Філідор, А. Е. М. Гретрі, Ст А. Моцарт); у XVIII ст. Дж. Россіні завершив традицію цього жанру.

Опера порятунку (опера порятунку та жахів), кінець XVIII ст., Франція; сюжети з поступовим нагнітанням драматичної напруги, небезпеки для позитивних героїв та благополучна розв'язка дії (Л. Керубіні, Ж. Ф. Лесюер, Л. Бетховен).

Велика опера (гранд-опера), XVIII ст., Франція, ідеї романтизму дістали вираз у трагічних сюжетах про долі героїв, сильні пристрасті та гострі конфлікти з історії минулого (Д. Ф. Е. Обер, Дж. Мейєрбер, Ф. Галеві) . У Німеччині виявилися інші сторони романтизму: народність, соковиті побутові образи, легендарна та казкова фантастика; К. М. Вебер, Г. А. Маршнер.

Р. Вагнер – реформатор опери, називав їх «урочисті сценічні уявлення», творець цілої галереї оперних полотен, зокрема оперної тетралогії «Кільце нібелунга». Лірична опера – 2-а половина XIX ст., Франція; криза романтичної великої опери привела до появи нових типів героїв, сюжетів: сучасні реально-побутові історії, образи звичайних людей, конфлікти з повсякденного життя; Ш. Гуно, Ж. Бізе, А. Тома, Ж. Массне. На рубежі XVIII ст. лірична опера втратила самостійне значення

Реалістична опера, оперний реалізм, XIX ст., Італія; розквіт оперного мистецтва, В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Верді – вершина оперного реалізму у світовій оперній музиці; демократичність, глибока людяність, яскрава театральність, гострота, характеристичність героїв та ситуацій, народний мелос – найкращі риси цих оперних творів.

Веристська опера близька жанру мелодрами, кінець XIX – початок XX ст., Італія; сюжети ґрунтуються на життєвих

побутових драмах, герої їхні прості люди: селяни, майстри, актори, художники. Це опери-новели з гострою любовною колізією (П. Масканьї, Р. Леонкавалло, Дж. Пуччіні).

Нові жанрові та стилістичні типи опер у ХХ ст.: – К. Дебюссі – імпресіоністська опера, Франція; – А. Берг та А. Шенберг – експресіоністська опера, Австрія; – А. Онегер – опери-ораторії, Франція; – Ф. Бузони, Р. Штраус, П. Хіндеміт – неокласицистська опера, Німеччина; – М. Равель – опера-балет, Франція; – К. Орф – сценічна кантата, новий тип музичної вистави, Німеччина; – Б. Бріттен – традиційна опера, але із сучасними виразними засобами, Англія; – Дж. Гершвін – джазова опера, США; – Е. Л. Веббер – рок-опера, Англія.

Драматургія опери. Музична драматургія опери – це система різноманітних засобів вираження та численних прийомів втілення драматичної дії. Вона використовується у творах усіх типів музично-сценічного жанру.

Драматична дія в опері, її зміст та сюжет розкриваються за допомогою оперного лібретто. Як і в будь-якому сценічному творі, характери героїв, їх вчинки, події та ситуації, змісту складають два образно-мистецькі плани. Перший – зовнішнє дію, подієва, побутова сторона; другий – внутрішня дія, емоційно-психологічна, чуттєва сторона, пов'язана з переживаннями дійових осіб, зміною їх настроїв. Зовнішнє дію зосереджено опері в речитативах і наскрізних відкритих сценах, внутрішнє – у закінчених номерах і розділах. Численні оперні твори будуються за трьома історично сформованими типами драматургії: номерна опера, опера наскрізної дії та опера, побудована на поєднанні номерної структури та наскрізної дії, тобто опера змішаного типу.

Номерна опера є чергуванням закінчених музичних номерів – арій, ансамблів, хорів і речитативів сессо або розмовних діалогів. Цей тип уражає різних за жанром опер XVII – першої половини XIX в. Найяскравіші зразки їх – опери В. Моцарта, Дж. Россіні.

Оперою наскрізної дії називається така опера, в якій немає поділу на закінчені музичні номери. Наскрізна опера переважно речитативного складу, дія в ній розвивається безперервно, без розчленування на окремі епізоди.

Вона виникла в середині XIX ст. як нове поняття – «музична драма» (Р. Вагнер), – що протиставляється опері номерної будови. Під цим визначенням малися на увазі твори, в яких музика повністю

підпорядкована драматичній дії і йшла за всіма його змінами, долаючи замкнутість окремих епізодів задля посилення наскрізної дії. Арії в таких операх були замінені побудовами вільного типу – монологами, ансамблі – музично-діалогічними сценами. В опері наскрізної дії (на відміну від номерної) зовнішня, подійна сторона сюжету та внутрішній, емоційно-психологічний, не протиставлені один одному, а часто співіснують паралельно. Найяскравіші зразки – всі музичні драми Р. Вагнера.

Третій тип музичної драматургії – змішаний – органічно поєднує в собі ознаки та найкращі сторони номерної опери та опери наскрізної дії. Такі численні зразки італійських та російських класичних опер XIX та XX ст. Закінчені номери в них (арії, ансамблі, хори) взаємодіють зі сценами наскрізної дії.

Склад опери. Під музичної композицією опери розуміється логічно обумовлений поділ всього твору такі частини: дії, акти, сцени, картини, пролог, фінал, епілог. Вони, своєю чергою, поділяються на замкнуті чи відкриті музичні форми окремих номерів: арій, ансамблів, хорів. Найбільш протяжні з них - це дії або акти (найчастіше в опері 3-4 дії), менші - сцени, картини, що входять в акти або дії, і найменші - окремі номери: різноманітні сольні жанри і насамперед арія, ансамблеві - дуети, тріо, квартети та хорові. Крім них, перед першою дією в опері нерідко буває пролог, а наприкінці її – фінал чи епілог.

Відкриває оперний спектакль оркестрове вступ, зване увертюрою. Всі ці частини структури опери об'єднуються за принципом розмаїття та зв'язку між собою.

Музична драматургія та композиція перебувають у тісній взаємодії та взаємовпливі один на одного. Майже всі відомі музичні форми тією чи іншою мірою знаходять застосування в опері, проте завдяки її специфічним рисам набувають у ній індивідуальних особливостей.

Найчастіше використовуються різні типи вокальних строфічних форм у сольних, ансамблевих і хорових номерах, нерідкі та типові прості та складні інструментальні дво- та тричасткові форми, більш рідкісні варіаційні та рондальні.

Не менш поширені й спеціальні оперні форми, такі як: 1) контрастно-складові, що складаються з двох або декількох розділів, різних за музичним матеріалом, закінчених за формою;

2) ланцюгові форми, побудовані на принципі контрастного об'єднання невеликих (період, пропозиція) музичних фрагментів (ланцюги епізодів).

За довгий історичний шлях розвитку у жанрі опери виробили спеціальні прийоми єдності оперної композиції. Найголовнішим у тому числі слід вважати систему лейтмотивів, лейттем, лейтинтонацій.

Лейтмотив (з ним. *Leitmotiv* – провідний мотив) – це неодноразово повторювана невелика музична побудова, що визначає характер персонажа, предмета, явища, емоції, інакше кажучи – наскрізна тема із закріпленим значенням. Як лейтмотив можуть використовуватися мелодія-тема, гармонійний оборот, інструментальний тембр (лейттебр). Система лейтмотивів – це комплекс суто музичних інтонаційно-тематичних засобів, які забезпечують зв'язок та спорідненість дійових осіб в опері, розкривають мотиви їхніх вчинків та коментують події сюжету. Як музично-драматургічний прийом система лейтмотивів формується наприкінці XVIII ст. у пізніх операх В. Моцарта («Дон Жуан», «Чарівна флейта») та знаходить широке застосування в операх західноєвропейських та російських композиторів наступних століть.

Лібрето опери. Лібретто (з іт. *libretto* - Книжка) - це словесний текст музично-драматичних творів: опери, оперети та їх різновидів, а також літературний сценарій балетного спектаклю.

Найчастіше його основою стають літературні твори: роман, повість, епос, міф, казка чи театральні твори: драма, комедія. Можливі інші варіанти, як, наприклад, відомі історичні факти, спеціально створені драматургом лібретто опери («Аїда» Дж. Дж. Верді).

Лібретто є короткий виклад змісту опери, поділений на дії, сцени, картини. Сюжетна основа лібрето розкривається за допомогою всіх елементів опери, що виконують у розвитку фабули та характеристики дійових осіб різну функцію.

Елементи опери:

- сольні номери: арії, аріозо, аріети, каватини, пісні, романси;
- речитативи: «сухий», акомпанований, аріозного типу, декламація, псалмодія, казковий;
- ансамблі (від двох до п'яти, рідше більше за виконавців), дуети, тріо, квартети, квінтети тощо;

- хорові номери: прологи, фінали, епілоги, сцени, закінчені форми та діалогічні сцени всередині дії;
- симфонічні самостійні номери, епізоди: вступи, увертюри, прелюдії, картини, антракти до дій, фінали картин, дій та всієї опери, заключні епілоги, вставні номери (танці, марші);
- балетні номери: танцювальні номери, сцени, акти.

Арія – сольний вислів героя, одне із головних елементів опери. До неї примикають й інші жанрові різновиди сольного співу, такі як аріозо, аріетта, каватина, пісня, куплети, близькі аріям за змістом, значенням та формою.

Специфічні функції арії та її різновидів у тому, що у них зупиняється зовнішнє подієве дію, зате багато розкривається внутрішнє життя героїв. Тонко, глибоко і художньо виразно відображається динаміка емоційно-психічних змін душевного стану їхнього, різноманітного чуттєвого світу.

Головний засіб виразності у ній – мелодія. Будучи, образно кажучи, царицею опери, вона створює незабутній вигляд оперної вистави, яка асоціюється не лише з конкретним персонажем, а й із творчістю композитора.

Для арії характерні тонка деталізація емоційного стану, увага до нюансів та виразності слова, вона стає найбільш повним, концентрованим виразом музичної характеристики дійової особи і тому має велике значення у драматургії опери.

Розрізняють три типи мелодії, що історично склалися в оперних вокальних партіях: узагальнений, аріозний та декламаційний. Узагальнений тип мелодії (історично ранній) заснований на типових інтонаціях і ритмах, свого роду інтонаційно-тематичних символах, що характеризують будь-який емоційний стан. Він був найбільш придатний для арій емоційного стану, які панували в операх XVIII ст. Такі, наприклад, фанфарно-героїчні інтонації, гнівний пафос вигуків-заклинань, холодний блиск віртуозних колоратур, шалена стрімкість у досягненні мелодійних кульмінацій, карбована непохитність ритмів у так званих аріях помсти.

Зразок такого типу мелодії – блискуча та найважча для виконання друга арія Цариці ночі із «Чарівної флейти» В. Моцарта. Аріозний тип мелодії – це широка розспівана кантилена, співуча, плавна, великого дихання, типова для італійських арій-бельканто, що відрізняються легкістю та красою звучання, витонченістю та віртуозною досконалістю вокальних орнаментів-колоратур.

Аріозна мелодія – тип вокалізації, що найчастіше використовується і в ранніх, і в класичних операх не тільки в сольних номерах, але і в ансамблях, хорах, в розвиненій оркестровій тканині. Декламаційний тип мелодії особливо близький до мовної інтонації і найбільш природно відбиває процес роздумів героя, напруженої його свідомості.

Музична декламація (від латів. *Declamatio* – вправа в красномовстві) – особливий спосіб музичної вокалізації словесної мови, передачі її інтонаційної сторони у вокальних творах. Музичний зміст арій надзвичайно різноманітний і не піддається єдино можливої класифікації.

Однак у загальних рисах виділяють три типи: арія емоційного стану, арія-портрет, арія-монолог, до яких можна приєднати арію-оповідання, як би пряму мову героя. Всі вони мають індивідуальні відмінні якості, але можуть взаємодіяти один з одним в одній арії.

Арія емоційного стану – це безпосередній відгук, реакція персонажа на попередні драматичні події, підсумовування розвитку дії. Такого типу арії відомі від початку історії опери з XVII ст. в операх-серія, герой яких був показаний лише через світ його почуттів. Це арії скорботи, скарги (ламенту), арії гніву, помсти. Найяскравіші зразки таких арій - передсмертна арія Дідони з опери Дж. Перселла «Дідона і Еней», арія Паміни з «Чарівної флейти» В. Моцарта, арія Ріголетто «Куртизани, виснаження пороку» з однойменної опери Дж. Верді.

Арія-портрет героя – це характеристика типових та індивідуальних рис персонажа, заснована на зміні думок, почуттів, станів. Цей тип характеристичної арії вперше з'явився в італійській опері-буффа початку XVIII ст., а згодом став найважливішим елементом реалістичної оперної драматургії XIX ст.

Арія-монолог – це внутрішня мова героя, відключення від зовнішньої дії. У ній розкриваються складні психологічні процеси осмислення того, що відбувається. Зміст арії монологічного плану, як правило, звернено до свого внутрішнього світу, поглибленого самоаналізу, усвідомлення таємних дум та пристрастей дійової особи. Наприклад, вокальні монологи Бориса Годунова в однойменній опері М. Мусоргського чи короля Філіпа з опери «Дон Карлос» Дж. Верді.

Арії-монологи з'явилися значно пізніше за два попередні типи і стали невід'ємною частиною оперних творів другої половини XVIII

ст. За типом мелодії у вокальній партії, формі та оркестровому супроводі арії-монологи особливо виділяються серед сольних видів опери. Вони дуже відрізняються від перших двох типів: арій емоційного стану та арій-портретів.

В аріях монологічного плану переважає взаємодія декламаційного та аріозного типу мелодії на відміну від узагальненої мелодійної образності в аріях емоційного стану та ранніх аріях-портретах.

Будова арій монологічного типу зазвичай більш вільна та індивідуальна, іноді фрагментарна, а тематизм більш деталізований порівняно з аріями емоційного стану та аріями-портретами. В останніх найчастіше застосовувалися типові структури: складна тричасткова форма *da capo*, проста дво-, тричасткова та інші вокальні строфічні форми.

Особливого значення в аріях монологах набуває і оркестрове супроводження. Воно сприяє створенню єдиної лінії розвитку форми, укрупнює її, підкреслює контрасти настроїв та образів. У двох історично ранніх типах арій, розглянутих тут, оркестрова партія найчастіше обмежувалася лише функцією акомпанементу, не відволікаючи слухача від головної сольної партії.

Оперна арія за місцем розташування в драматургії та композиції твору може бути «вихідною» арією, тобто першим знайомством з героєм або героїнею – експозицією образу – або арією-кульмінацією сцени, дії, що іноді збігається з розв'язкою драми.

Початкова арія, як правило, характеризує лише якусь одну сторону образу (каватина Фігаро з першої дії «Севільського цирульника» Дж. Россіні), арія-кульмінація підкреслює підсумковий, нерідко узагальнений зміст у становленні персонажу.

Оперний ансамбль – це форма, що є одночасним вокальним висловом кількох дійових осіб. Найбільшого поширення набули оперні дуети, тріо та квартети, рідше ансамблі з великим складом. За своїми драматургічними функціями, місцезнаходження в композиції дії та структурі ансамблі дуже відрізняються один від одного.

За драматургією ансамблі може бути трьох типів. Ансамблі, пов'язані з вузловими моментами оперного впливу, – перший тип – втілюють основний конфлікт, ідею твору, розкривають вирішальні повороти у розвитку лібретто.

Ансамблі, пов'язані з локальною сценічною ситуацією, – другий тип – визначають сенс і характер сюжетних ліній даної сцени,

ставлення героїв у ній, їхній настрій. Третій тип – це поєднання функцій двох попередніх. Ансамблі першого типу використовують у ролі зав'язки чи розв'язки головного конфлікту твори, підкреслюючи взаємозалежність доль головних персонажів опери.

Другий тип ансамблю описує побутове середовище, обстановку, створює емоційне тло в локальному музичному просторі сцени, картини (дует Лізи та Поліни з другої картини «Пікової дами»).

У третьому типі ансамблю обидві ці функції виступають у рівних виразних частках (квартет «Чули ви?» з першої картини «Євгенія Онєгіна» П. Чайковського).

Драматургічна роль ансамблю першого типу – розвиток дії, другого – емоційне узагальнення, результат розвитку, третього – зіткнення характерів, передбачення драматичних подій і водночас відображення побутової ситуації.

Драматургічна функція ансамблю визначається не лише його значенням у розкритті зовнішньої дії в композиції опери, а й за співвідношенням вокальних партій усередині нього.

Розрізняють два основних принципи поєднання голосів в ансамблі: ансамбль-згоду, або ансамбль-стан, і ансамбль-розбіжність, або ансамбль-діалог.

Ансамбль-згода – це внутрішня мова героїв у єдиному емоційному стані, переживанні, настрої і, отже, зупинка у розвитку дії (канон «Яка чудова мить» з першої дії опери «Руслан і Людмила» М. Глінки).

Ансамбль-діалог – це процес сценічного спілкування, розмови героїв між собою за допомогою співу і, отже, продовження процесу руху дії (діалоги Отелло та Яго з другої дії опери «Отелло» Дж. Верді).

Крім розглянутих функцій, ансамблі (поряд з аріями) дають багаті можливості для портретних замальовок дійових осіб, узагальнення та персоніфікації характеристик героїв опери. Можливе поєднання та взаємопроникнення різних принципів ансамблевого співу в єдиній музичній формі.

Особливо це характерно для фінальних ансамблевих сцен, де контрастні діалоги чергуються з узгодженим, емоційно єдиним спільним співом (тріо Аїди, Амнеріс, Радомеса з першої дії опери «Аїда» Дж. Верді). Форма ансамблів-розбіжностей зазвичай вільна, змішана, контрастно-складова з рисами циклічною. Складається вона з низки щодо закінчених контрастних епізодів, пов'язаних єдиною лінією наскрізного розвитку.

Форми в ансамблях-згодах - більш суворі, типові дво - або тричастинні, куплетні. Значення хору як елемента опери залежить, з одного боку, від жанрової природи оперного твору, тобто типу змісту, з іншого - визначається національними традиціями композиторської школи. Цілком очевидно, що в італійській музиці головним її елементом завжди був соліст, а всі інші доповнювали його, допомагали йому у створенні повноцінного музично-художнього образу, тобто виконували другорядну роль. Саме так трактується функція хору у більшості опер західноєвропейських композиторів. Винятком є лише опери Х. Глюка, наприклад «Орфей», та Л. Бетховена «Фіделіо», в яких хор має рівне із сольними номерами значення. Абсолютно інакше сприймається функція хору в операх російських композиторів-класиків.

Речитатив (з іт. recitative – декламувати) – це найближчий до мови вокальної музики, в опері – специфічний тип мелодії на прозовий чи віршований текст. У ньому зберігаються фіксований музичний лад, регулярна ритміка і характерна інтонаційність, що складається в основному з мовних інтонацій: секунди, терції, рідше кварта - і рухи на одній висоті звуком, що повторюється. Для речитативу властиво вільна несиметрична будова з дрібних елементів типу мотиву, фрази, без поділу на пропозиції та періоди. Він характерна відсутність повторюваних ритмічних оборотів, регулярних акцентів, різноманітності в акомпанементі. За своєю функцією в опері, типу мелодії, формі та співвідношенню з партією оркестру речитативи протиставляються аріям, контрастуючи і водночас взаємодіючи з ними.

Розрізняють кілька типів музичної мови в речитативній формі: речитатив-сессо («сухий»), речитатив-ассоmраgnato (акомпанований), речитатив аріозного типу, декламація, псалмодія, сказовий речитатив. З шести названих типів речитативів найбільшого поширення набули перші три. «Сухий» речитатив та акомпанований склалися у неаполітанській оперній школі на початку XVIII ст. (А. Скарлатті) в операх серія та буффа і збереглися до XIX ст.

Речитатив-сессо як найближчий до мови виконувався спочатку в супроводі акордів чембало, потім клавесина, тепер фортепіано. Речитатив-ассоmраgnato, будучи більш мелодійно розвиненим, – у супроводі оркестру.

Речитатив аріозного типу виникає у другій половині XIX ст. у зв'язку із загальною тенденцією цього часу до мелодизації речитативу. Наприклад, казковий речитатив належить операм-

казкам, билинам, народним сказанням: М. Римський-Корсаков «Казка про царя Салтана», «Казка про золотого півника», опера-билина «Садко» та «Сказання про місто Китеж». Останній з цих елементів – це самостійні оркестрові номери. Їх небагато, але їм належить важлива роль оперному творі.

Симфонічна увертюра (з франц. *ouverture* – відкриття, початок) – інструментальний вступ до великого твору: опери, балету, ораторії, театральної музичної вистави. Першою оперною увертюрою вважається фанфарна «Токката» перед оперою «Орфей» К. Монтеверді (1607). На середину XVII в. 138 у творчості Ж. Люллі встановився французький тип увертюри: повільна вступна частина змінювалася швидкою фугоподібною і закінчувалася знову повільною, а в творчості А. Скарлатті – італійський тип увертюри: крайні поліфонічні частини у швидкому темпі та повільна співуча середня частина.

Розвиток оперної увертюри пов'язані з появою у ній тематичного матеріалу з спектаклю. Прямі зв'язки з оперою мають увертюри Х. Глюка, пізніше В. Моцарта (наприклад, до опер «Дон Жуан» і «Чарівна флейта»).

В операх XIX ст. цей зв'язок зміцнився і став головною драматургічною особливістю багатьох оперних вступів, наголошуючи на тісному інтонаційному зв'язку між оркестровою партією та головними вокальними темами опери. Такими є вступна частина, головна тема та сполучна частина увертюри до опери «Руслан і Людмила», які точно повторюють початок фіналу п'ятої дії, а побічна тема – це арія Руслана «О, Людмило, Лель обіцяв мені радість». У цих увертюрах нерідко використовувалася сонатна форма повна чи повна, без розробки. Другий тип вступів до опери – це вступи, які мають розгорнутої закінченої форми, більш камерні за масштабом менш самостійні.

Крім вступних увертюр, самостійної функції в опері набувають і симфонічні антракти перед початком дій або перед сценами, картинами. Ці симфонічні епізоди близькі увертюре, але на відміну від неї мають місцевий характер, бо пов'язані не з усім оперним твором, а лише з окремо взятим актом або сценою. Найчастіше такого роду вступу налаштовують слухача певну тональність, готують до сприйняття наступної дії. Такими є дивовижні за красою мелодики та оркестрування антракти до всіх дій в опері Ж. Бізе «Кармен».

При всьому жанровому розмаїтті оперних увертюр, вступів, інтродукцій, симфонічних картин, антрактів всі ці симфонічні номери мають спільні риси.

Диктуються вони сутністю природи сценічної музики, що вимагає особливої яскравості, барвистості, опуклості виразних прийомів та засобів. Навіть тоді, коли ці оперні оркестрові номери виконуються в концертних залах окремо від оперної вистави, вони неминуче несуть у собі ці відмінні атрибути та якості, цей відбиток театральності, закладений у них композитором.

Сфера застосування музично-сценічних форм – це різного роду та виду оперні та балетні твори. Як було зазначено, вони мають ясно вираженими специфічними рисами, відрізняють даний жанр від інших. Головні серед них – це театральна природа опери та балету, а також взаємодія з іншими видами мистецтва.

Запитання та завдання

1. Дайте визначення опери та шести її головних понять.
2. Назвіть основні історичні віхи розвитку опери та жанрові типи.
3. Що таке музична драматургія та які її типи?
4. Охарактеризуйте особливості оперного лібрето.
5. Дайте визначення композиції та музичних форм, що використовуються в ній.
6. Назовіть основні елементи опери, охарактеризуйте їх типи, форми, засоби виразності.
7. Зробіть письмовий структурний аналіз одного із номерів класичної опери.

Методичний коментар

Класична опера – найскладніший музично-сценічний організм, що існує за своїми законами та принципами. Опера поєднує в собі багато музичних жанрів і відомих типових і нетипових структур, які знаходять у ній індивідуальність, неповторність у різних історичних епохах, національних школах і стилях протягом більше трьох століть.

У змісті опера відбиває багатоликий і різноманітний світ. Це живі образи реальних людей та герої, легендарні особистості, повсякденне життя та казка, навоколишня сучасна дійсність та глибоке минуле. Все це відбувається завдяки символічній єдності багатьох видів мистецтв із провідним серед них – музикою. Саме вона надає естетичної краси та досконалості опері – унікального

роду музично-театрального жанру.

Таким чином, характеризуючи оперу, слід враховувати такі поняття, як:

1. Види мистецтв та творчої діяльності, що утворюють цей синтетичний жанр:
 - музика у різних жанрах, формах, масштабах;
 - література
 - проза та (або) поезія, театральна п'єса – лібрето;
 - театральньо-драматична дія;
 - балет, танцювальні сцени;
 - живопис;
 - декоративно-ужиткове мистецтво;
 - сценічні костюми;
 - режисура музична;
 - вокальна та акторська майстерність учасників вистави;
 - світлове оформлення;
 - диригентське управління.
2. Жанрові типи: - «драма на музиці», лірична трагедія, опера-серія, комічна опера, опера порятунку, велика опера, реалістична опера, веристська опера, російська реалістична класична опера, нові жанрові та стилістичні типи опер ХХ ст.
3. Лібретто: – літературна, поетична чи драматургічна першооснова, перероблена для специфічного музично-сценічного спектаклю письменником, драматургом, сценаристом у спілці з композитором.
4. Драматургія: – три етапи розкриття дії:
 - зав'язка дії, експозиція головних дійових осіб, їх первісна характеристика та передбачувані події;
 - розвиток сюжету та кульмінація;
 - розв'язування дії, епілог;
 - Історичні типи: номерна опера, опера наскрізної дії, опера на основі номерного та наскрізного принципів розвитку.
5. Композиція та музичні форми: – дії, акти, сцени, картини, окремі сольні, ансамблеві, хорові номери, пролог, епілог, фінал, балетні та симфонічні номери; - використання всіх музичних структур: простих, складних, сонатних, контрастно-складових, вільних, замкнутих, відкритих форм; - система лейтмотивів для єдності оперного твору.
6. Елементи опери: шість основних структурно-жанрових типів номерів в опері та поділ їх на жанрові групи за функціями та

виконавським складом: – сольні; – речитативні; – ансамблеві; – хорові; – оркестрові; – вставні номери, частіше танцювальні (побутові та (або) класичні балетні сцени).

Аналіз оперної сцени

1. Дати характеристику змісту аналізованої оперної сцени:
 - коротко описати її сюжет, кількість учасників, їх взаємини, виділити головних та другорядних героїв;
 - осмислити роль сцени у розвитку даної дії та всієї опери; – визначити значення сцени для розвитку дійових осіб, що беруть участь у ній;
 - зробити висновок про функції сцени у драматургії опери.
2. Дати характеристику композиції оперної сцени:
 - розділити будову сцени на відносно закінчені за змістом та структурою розділи;
 - обґрунтувати цей поділ розвитком сюжету та музики;
 - виділити в розділах самостійні, закінчені за формою номери, позначити, до яких елементів опери вони відносяться і яка їх функція;
 - скласти форму-схему даних номерів за зразком для вокально-інструментальних (якщо це арія чи хор) чи інструментальних (якщо це самостійний оркестровий номер) творів, написати коментарі до них;
 - описати вільні за формою розділи-побудови: речитативно-діалогічні, ансамблеві, хорові, оркестрові та виявити їх значення у композиції сцени;
 - скласти форму-схему всієї композиції, аналізованої оперної сцени та написати короткі коментарі до неї;
 - дійти невтїшного висновку, які музичні форми у цій композиції переважають:
 - а) закінчені чи вільні;
 - б) типові класичні структури чи індивідуальні. Обґрунтувати свій висновок.
3. Проаналізувати засоби виразності у початкових темах двох, трьох (на вибір) закінчених формою номерів сцени, використовуючи методику аналізу засобів виразності.
4. Зробити короткі висновки за всіма трьома позиціями запропонованої методики: – значення сцени у змісті даної дії та опери в цілому; – позначити загальні принципи композиції цієї сцени; – виявити індивідуальні риси будови та засобів виразності аналізованої оперної сцени.

РЕКОМЕНДОВАНІ ДЖЕРЕЛА ІНФОРМАЦІЇ

1. Анализ вокальных произведений / под ред. О. П. Коловского. – Л. : Музыка, 1988. – 348 с.
2. Арановский, М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Г. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 341 с.
3. Арановский, М. Г. Синтаксическая структура мелодии : исследование / М. Г. Арановский. – М. : Музыка, 1991. – 317 с.
4. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
5. Астахова, О. А. К вопросу о хореографической теме в классическом балете / О. А. Астахова // Музыка и хореография современного балета : сб.ст. – М. : Музыка, 1982. – Вып. 4. – С. 72–87.
6. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1978. – 332 с.
7. Бонфельд, М. Ш. Анализ музыкальных произведений : структуры тональной музыки : в 2 ч. / М. Бонфельд. – М. : Владос, 2003. – Ч. 1. – 251 с.; ч. 2. – 208 с.
8. Бонфельд М. Анализ музыкальных произведений. Структуры тональной музыки. Ч.1, 2 М., 2003 256 с.
9. Валькова, В. Б. К вопросу о понятии «музыкальная тема» / В. Б. Валькова // Музыкальное искусство и наука : сб.ст. – М. : Музыка, 1978. – Вып. 3. – С. 168–190.
10. Валькова, В. Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура / В. Б. Валькова. – Н. Новгород : Нижегород. ун-т, 1992. – 163 с.
11. Ванслов, В. В. Балет в ряду других искусств / В. В. Ванслов // Музыка и хореография современного балета : сб.ст. – М. : Музыка, 1977. – Вып. 2. – С. 5–32.
12. Горюхина, Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы / Н. А. Горюхина. – Киев : Музична Україна, 1985. – 112 с.
13. Горюхина, Н. А. Эволюция сонатной формы / Н. А. Горюхина. – 2-е изд., доп. – Киев : Музична Україна, 1973. – 310 с.
14. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. К., 1973 311 с.
15. Горюхіна Н. Композиція музичного твору // Наук. вісник НМАУ. Вип. 7. Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. К., 2000 С.16-31.
16. Григорьева, Г. В. Музыкальные формы XX века : учеб. пособие / Г. В. Григорьева. – М. : Владос, 2004. – 174 с.

17. Гуляницкая, Н. С. Поэтика музыкальной композиции : Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. Гуляницкая. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 432 с.
18. Заднепровская, Г. В. Анализ музыкальных произведений : учеб. пособие / Г. В. Заднепровская. – М. : Владос, 2003. – 271 с. 145
19. Казанцева, Л. Тема как категория музыкального содержания / Л. Казанцева // Муз. академия. – 2002. – № 1. – С. 18–26.
20. Кюрегян, Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков : учеб. пособие / Т. С. Кюрегян. – 2-е изд., испр. – М. : Композитор, 2003. – 312 с.
21. Лензон, В. М. Музыкальный анализ в профессиональной подготовке режиссера : учеб. пособие / В. М. Лензон. – М. : Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ, 1995. – 164 с.
22. Линькова, Л. А. О драматургии балета / Л. А. Линькова // Музыка и хореография современного балета : сб.ст. – Л. : Музыка, 1979. – Вып. 3. – С. 54–71.
23. Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр : история и современность / М. Н. Лобанова. – М. : Сов.композитор, 1990. – 221 с.
24. Мазель, Л. А. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие / Л. А. Мазель. – М. : Музыка, 1986. – 527 с.
25. Михайлов, М. К. Этюды о стиле в музыке / М. К. Михайлов. – Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1990. – 288 с.
26. Москаленко В. Музичний твір як текст // Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія. Вип.7. К., 2001 С. 3-10.
27. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие / Е. Назайкинский. – М. : Владос, 2003. – 248 с.
28. Простые и сложные формы : учеб.-метод. указания / сост. Р. Г. Коленко. – Минск : Минский ин-т культуры, 1984. – 25 с.
29. Ройтерштейн, М. Основы музыкального анализа : учебник / М. Ройтерштейн. – М. : Владос, 2001. – 112 с.
30. Ручьевская, Е. А. Анализ вокальных произведений : учеб. пособие / Е. А. Ручьевская [и др.]. – Л. : Музыка, 1988. – 352 с.
31. Ручьевская, Е. А. Классическая музыкальная форма : учебник / Е. А. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 1998. – 265 с.
32. Слонимский, Ю. И. О драматургии балета / Ю. И. Слонимский // Музыка и хореография современного балета : сб.ст. – Л. : Музыка, 1974. – С. 31–49.

33. Сонатная форма : учеб.-метод. указания / сост. Р. Г. Коленько. – Минск : Минский ин-т культуры, 1986. – 18 с.
34. Способин, И. В. Музыкальная форма : учебник / И. В. Способин. – 70-е изд. – М. : Музыка, 1984. – 400 с.
35. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. К., 2004 120 с.
36. Сюта Б. Проблеми формотворення та драматургії у мистецьких творах українських і польських авторів 1970-80-х р.р. (на матеріалі музичної творчості) // Слов'янський світ. Щорічник. Вип.2. К., 1998 С.198-215.
37. Тюлин, Ю. Н. Строение музыкальной речи / Ю. Н. Тюлин. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1969. – 174 с.
38. Тюлин, Ю. Н. Музыкальная форма / Ю. Н. Тюлин. – М. : Музыка, 1974. – 359 с.
39. Ходинская, Н. Н. Анализ музыкальных форм : учеб. пособие / Н. Н. Ходинская, Р. Г. Коленько. – Минск : БГУКИ, 2009. – 149 с.
40. Холопов, Ю. Н. Развитие элементарных навыков научной работы при написании курсовых по анализу музыкальных произведений / Ю. Н. Холопов // Методические записки по вопросам музыкального образования. – М. : Музыка, 1979. – Вып.2. – С. 58–64.
41. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2000. – 319 с.
42. Холопова, В. Н. Теория музыки. Мелодика. Ритмика. Фактура. Тематизм / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2002. – 367 с.
43. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие / В. Н. Холопова. – 2-е изд., испр. – СПб. : Лань, 2001. – 496 с.
44. Циклические формы : учеб.-метод.указания / сост. Р. Г. Коленько. – Минск : Минск. ин-т культуры, 1987. – 14 с.
45. Цуккерман, В. А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы : учебник / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1983. – 212 с.
46. Цуккерман, В. А. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы : учебник / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1980. – 296 с.
47. Цуккерман, В. А. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии : учебник : в 2 ч. / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1988, 1990. – Ч.1. – 175 с.; ч. 2. – 128 с.

48. Цуккерман, В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма : учебник / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1974. – 243 с.
49. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки. Одесса, 2001
50. Шип С. Музыкальный язык в пространстве культуры // Музыка у просторі культури Науковий вісник НМАУ. Вип. 33 К., 2004 С. 25-37.
51. Щербакова, Н. И. Музыкальное искусство и его специфика : учеб. пособие / Н. И. Щербакова. – Минск : БГПУ, 1996. – 36 с.
52. Щербакова, Н. И. Основы теории музыки : учеб. пособие / Н. И. Щербакова. – Минск : БГПУ, 1996. – 204 с.
53. Элементы музыки и средства музыкальной выразительности : учеб.-метод. указания / сост. И. В. Ухова. – Минск : Минск. ин-т культуры, 1985. – Вып. 1. – 25 с.
54. Элементы музыки и средства музыкальной выразительности : учеб.-метод. указания / сост. И. В. Ухова. – Минск : Минск. ин-т культуры, 1988. – Вып. 2. – 20 с.
55. Рейн Лаул. Opera musicologica №1[23], 2015. ob-analize-muzykalnyh-proizvedeniy-vvodnaya-lektsiya-kursa-osnovy-analiza-muzyki.pdf

ДОДАТКИ

Додаток А

Музичні жанри за виконавським складом

РОДИ МУЗИЧНИХ ЖАНРІВ			
Вокально-хорові	Інструментальні	Вокально-інструментальні	Музично-сценічні
Види музичних жанрів			
<p>Пісня, колискова, хорові твори, гімн, кант.</p> <p>Церковні жанри - григоріанський хорал, протестантський хорал, знаменний розспів, партесний концерт, псальма, літургія тощо.</p>	<p>Танець, марш, річеркар, фуга, прелюдія, токато, фантазія, сюїта, соната, концерт, симфонія, симфонічна поема, увертюра, музичний момент, експромт, етюд, варіації, рондо, балада та ін.</p>	<p>Пісня, романс, серенада, колискова, вокальний цикл, кантата, ораторія, меса, реквієм, страсті.</p>	<p>Опера, оперетта, музична комедія, водивіль, мюзикл, рок-опера, моноопера; балет: класичний, сучасний, шоубалет, хореографічні мініатюри, сценічна кантата, народно-обрядові та народнотеатральні дійства.</p>

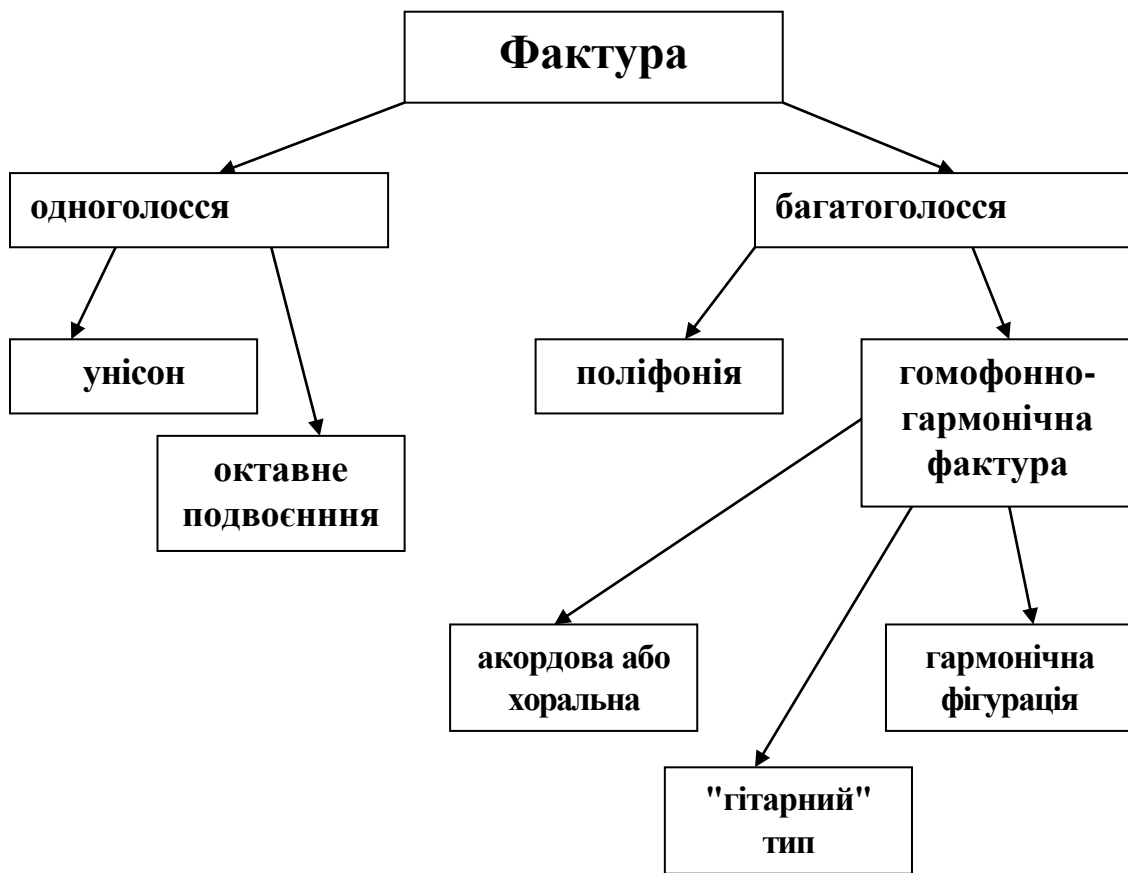


Рис. 1. Фактура в музиці. Типи фактури.

Аналіз хорового твору «Щедрий вечір» Б. Сегіна

Зміст

I. Загальні відомості про хоровий твір.

(Історико-стилістичний аналіз).

1. Назва твору. Жанр твору. Зміст твору в цілому, його ідея, основний музичний образ.
2. Короткі відомості про життя і творчість композитора і автора літературного тексту.
3. Порівняння з оригінальним викладом, якщо твір є хоровою обробкою народної пісні або інструментального твору.
4. Порівняння з іншими творами композитора.

II. Аналіз літературного тексту.

1. Зміст літературного тексту хорового твору і порівняння його з оригіналом (основна ідея, образи або теми, покладені композитором в основу даного хору).
2. Ступінь використання оригінального поетичного тексту (повністю або частково) в хоровому творі.
3. Відповідність між літературним і музичним змістом, коли слова підтекстовуються до раніше написаної музики.

III. Партитурний запис хорового твору.

1. Вид партитурного запису в залежності складу виконавців (однорідний, змішаний хор, а cappella, хор з інструментальним супроводом, хоровий твір з участю солістів).
2. Ключові позначення окремих партій і аколади.
3. Особливості підтекстовки літературного тексту в хорових голосах.
4. Партитурні позначення (характер звуковедення, динаміка, темп, дихання, цезури).

IV. Музично-теоретичний аналіз твору.

1. Музична форма (визначається особливостями побудови вірша та емоційне відношення композитора до літературної основи одно-, дво-, тричастинна, варіаційна).

2. Ладотональний план: основна тональність, відхилення, модуляція, мажор, мінор, народні лади, тональні краски - важливий фактор емоційної виразності.
3. Мелодичний аналіз (мелодія плавна чи стрибками, принципи мелодичного розвитку, секвенція, півтонові інтонації, збільшені інтервали). Види мелодій по настрою: лірична, драматична, мужня, вольова, смутна, стогнуча, елегійна, м'яка, витончена та інші.
4. Особливості гармонічної мови.
5. Фактура викладу хорових голосів: гармонічна, гомофонно-гармонічна, поліфонічна, змішана.
6. Розмір: простий, складний, змішаний, перемінний, наявність поліметрії (одночасне звучання в різних розмірах), схема диригування.
7. Особливості ритмічного малюнка в хоровій частині партитури та інструментальному супроводі, затакт, наявність подовжених нот, шістнадцятих, синкоп, пауз.
8. Темп, агогіка (зміни темпу), залежність характеру твору від темпу.
9. Динаміка твору: основний динамічний нюанс, динаміка окремих частин, зміна динаміки (поступова, контрастна, наявність рухомих нюансів (< >). Виявлення кульмінації кожної частини та всього твору в цілому.
10. Принципи музичного розвитку: контрастне співставлення, варіювання, повторність, тематизм.
11. Особливості супроводу: чи дублює мелодію, який вступ, закінчення.

V. Вокально-хоровий аналіз.

1. Тип хору (однорідний: чоловічий, жіночий, дитячий, змішаний, неповний змішаний).
2. Вид хору: одно-, дво-, триголосні і т.д.
3. Діапазон хорових партій і всього хору. Роль різних партій.
4. Теситурні умови окремих партій (теситура середня, висока, низька, зручна, незручна). Теситурні і динамічні співвідношення між голосами.
5. Ансамбль в залежності від фактури хорового твору, ансамбль в співвідношенні з солістами, з інструментальним супроводом. Розподіл основного тематичного матеріалу між партіями хору, сольними голосами та інструментальним супроводом.

6. Інтенаційні труднощі: інтонування мелодії в високому регістрі, рухливому темпі, півтонові інтонації, хроматичні послідовності, збільшені інтервали, окремий вступ партій, зміна тональностей, виконання октавних унісонів.
7. Ритмічні труднощі: виконання хору в змішаних і перемінних розмірах, зміна групування тривалостей в такті, пункт, ритм, виконання тріолей і т.д.
8. Хоровий стрій визначений на основі музично-гармонічного аналізу найскладніших моментів з врахуванням горизонтального (мелодичного) та вертикального (гармонічного) строю.
9. Особливості дикції.
10. Спосіб звуковедення, атака звуку.
11. Прийоми хорового письма як засіб художньої виразності. Наявність різних тембрових ефектів (спів закритим ротом, гліссандо, відлуння).
12. Особливості зміни дихання: загально-хорове, дихання по партіях, ланцюгове, пофразове дихання. Музичне фразування в зв'язку з фразою літературного тексту.
13. Розставлення цезур залежно від музичних фраз, зміни дихання, літературного тексту та фактури музичного твору.

VI. Виконавський аналіз твору.

Визначити план виконання твору на основі розкриття ідейно-художнього змісту музики, змісту літературного тексту, музично-теоретичного та вокально-хорового аналізу.

1. Зв'язок літературного та музичного текстів.
2. Роль акомпанементу (другорядна, рівнозначна).
3. Головні риси виконавського плану:
 - темп, агогіка;
 - динаміка;
 - фразування;
 - характер звуковедення;
 - дихання, атака звуку;
 - дикція та орфоепія (труднощі та характер вимови тексту).
4. Необхідні якості диригентського жесту та технологія їх досягнення.
5. Репетиційний план.

6. Визначення найскладніших моментів у вивченні твору та прийомів їх подолання.
7. Визначення рівня складності твору (якому колективу він посильний для виконання).

I. Загальні відомості про хоровий твір.

«Щедрий вечір» – хоровий твір, написаний для мішаного хору а саррелла. Українська народна пісня – християнська щедрівка, релігійного змісту.



Композитор, член Національної спілки композиторів України, Лауреат Державної Премії ім. Л. Ревуцького

Богдан Сегін, композитор – народився в 1976 на Західній Україні. З 1991 по 1994 навчався у Тернопільському Державному Музичному училищі ім. С. Крушельницької за спеціальностями фортепіано і теорія музики та займався композицією у Богдана Климчука. У 1999 закінчив Львівський Державний музичний інститут ім. М. Лисенка (сьогодні - Львівська Національна музична академія ім. М. Лисенка) за спеціальністю «композиція» (клас проф. Мирослава Скорика), а згодом (у 2002 році) там же – асистентуру-стажування (творчий керівник проф. Мирослав Скорик).

З 1998 є працівником оргкомітету Фестивалю сучасної музики «Контрасти» (м. Львів).

З 2001 працює консультантом правління Львівської організації Національної спілки композиторів України. З 2003 член Національної спілки композиторів України. У цьому ж році був учасником стипендіальної програми Міністра культури Республіки Польща «Gaude Polonia», під час якої півроку вивчав композицію у

Краківській музичній академії у проф. Збігнева Буярского і написав твір для «The Hilliard Ensemble» та семи інструментів на текст 76-го сонету В. Шекспіра на замовлення від «Warsaw Autumn Friends Foundation» (в рамках проекту «Förderpreise für Polen», фінансованого «Ernst von Siemens Musikstiftung», м. Мюнхен). У 2006 вдруге отримав стипендію Міністра Культури Республіки Польща в рамках програми «Gaude Polonia» і півроку проходив композиторське стажування у Варшаві в проф. Зигмунта Краузе.

Твори Б. Сегіна виконувалися на різноманітних музичних імпрезах та фестивалях як в Україні, так і за кордоном. Серед найважливіших можна назвати виконання на Міжнародному фестивалі сучасної музики «Контрасти» (м. Львів, Україна), Міжнародному фестивалі Київ Музик Фест (м. Київ, Україна), Міжнародному Фестивалі Музичні Прем'єри Сезону (м. Київ, Україна), Міжнародному Фестивалі Форум Музики Молодих (м. Київ, Україна), Хоровому Фестивалі Золотоверхий Київ (м. Київ, Україна), Фестивалі Сучасної Духовної Музики (м. Ужгород, Україна), Міжнародному Фестивалі At the Crossroads of Cultures (м. Краків, Польща), Фестивалі The Borderlander Arvo Pärt (м. Сейни, Польща), Міжнародному Фестивалі Давньої музики у Старому Сончі (м. Старий Сонч, Польща), Міжнародному Фестивалі 2 Дні і 2 Ночі Нової Музики (м. Одеса, Україна), Музичному Фестивалі Дні Української Музики у Варшаві (м. Варшава, Польща), Міжнародному Фестивалі Сучасної Музики Варшавська Осінь (м. Варшава, Польща), Міжнародному Музичному Фестивалі MENHIR (м. Фалера, Швейцарія), Міжнародному Музичному Фестивалі MARIŲ KLAVYRAI (м. Клайпеда, Литва).

Серед виконавців музики Б. Сегіна є «The Hilliard Ensemble» (Великобританія), Львівський Камерний Хор «Gloria», Ужгородський Камерний Хор «Cantus», Київський Камерний Хор «Credo», хор «Aukuras» (м. Клайпеда, Литва), Боннський Камерний Хор (Німеччина), піаністи Йожеф Ермінь та Ганна Проскурня (Україна), Львівський Камерний Оркестр «Leopolis», Фортепіанний квартет Самарської Філармонії (Росія), Ансамбль Солістів «Classik-Avantgarde» (Білорусія).

Богдан Сегін є лауреатом II-ї премії за твір Ру-умбáрбар на Міжнародному композиторському конкурсі ім. С. Прокоф'єва Україна-2000 (м. Маріуполь - 2000).

У 2003 р. Б. Сегін отримав другу премію на Всеукраїнському конкурсі молодих митців «СтАРТ», у 2004 - Премію ім. Л. Ревуцького за твори *Stabat Mater* (для мішаного хору та симфонічного оркестру) та *Why is my verse so barren of new pride*, з присвятою Арво Пярту (для контратенора (або альт), 2-х тенорів, баса та семи інструментів на текст 76-го сонету В. Шекспіра). У 2005 – Диплом на Всеукраїнському Фестивалі «Тернопільські театральні вечори – 2005. Дебют» за краще музичне вирішення драматичної вистави «Серенада для судженої». У 2007 – Диплом на Міжнародному Фестивалі Театру Ляльок для Дорослих «PIERROT - 2007» (м. Стара Загожа, Болгарія) за музику до вистави «Mitologia Greków - interpretacje».

Основні твори:

- ..., tymczasem to lipiec jakże (okrutnie) pięknym ..., - для сопрано та оркестру на вірш М. Подгурнік «Lipiec» (2007)
- Пісня Орфея – для контра-тенора та струнного квартету на текст Е. Пьотровської (2006)
- * * * (without title) - для флейти, віолончелі та фортепіано (2001)
- Версія для скрипки, віолончелі та фортепіано (2005)
- Alleluja - для мішаного хору а cappella (2002/2007)
- Why is my verse so barren of new pride (з присвятою Арво Пярту) - для контратенора (або альт), 2-х тенорів, баса та семи інструментів на текст 76-го сонету В. Шекспіра (2003)
- Stabat Mater - для мішаного хору та симфонічного оркестру (2002-2003)
- Блажен Муж. Псалом 1 – для мішаного хору а cappella (2000/2003)
- Dedication to... - для органа соло (2002)
- Postludium - для фортепіано соло (2000)
- В одному русі - для симфонічного оркестру (1999)
- Ру-умбáрбар - для двох фортепіано та ударних (1998)
- Зимова музика (Winter Music) - для двох флейт та фортепіано (1998).
- Версію твору для фортепіано соло видано в 2000 у Бельгії Alain Van Kerckhoven Editeur New Consonant Music
- Щедрий вечір – для мішаного хору а cappella (1997/2003/2005)

Робота в драматичному театрі:

- музичний режисер постановки мюзиклу «Чарлі Бравн, ти - молодець» (2007);
- музичне оформлення до вистави «Сліпе щастя» (2006);
- музика до вистави «Mitologia Greków - interpretacje» (2006);
- музичне оформлення до вистави «Серенада для судженої» (2005);
- музика до вистави «Романтики» (2004);
- музика до вистави «Коханий нелюб» (1999).

II. Аналіз літературного тексту.

В основу хорového твору покладена українська щедрівка.

Традиція щедрювання в Україні тягнеться із давніх часів. Новорічна пісенність в Україні вважається однією з найменш вивчених. Що відомо, то це приуроченість щедрівок до обряду святкування Нового року за старим стилем. Їх співають після заходу сонця з 13 на 14 січня. За традицією, господар прибирає обійстя, а господиня готує вечерю. У щедрій вечір на столі має бути 12 страв, серед них – обов'язкова друга щедра кутя (перша була багата різдвяна). Крім того, цього вечора пекли млинці, пироги та вареники, щоб ними пригостити щедрувальників та посівальників.

Щедрівники зазвичай ходять по оселях гуртом. Крім пісень вони обов'язково зустрічають господарів побажаннями: «щедрій вечір, добрий вечір, добрим людям на здоров'я».

Повний текст щедрівки.

1. Небо ясні зорі вкрили
Нашу землю освітили.
Щедрий вечір, добрий вечір
Добрим людям на здоров'я.
2. Добрий вечір, господарю,
Ми принесли тобі дари.
Щедрий вечір, добрий вечір
Добрим людям на здоров'я.
3. Наші дари – гарні та нові,
В Новім Році для обнови.
Щедрий вечір, добрий вечір
Добрим людям на здоров'я.

4. Хай же будуть в Році Новім,
І щастя в вашім домі.
Щедрий вечір, добрий вечір
Добрим людям на здоров'я.

III. Партитурний запис хорового твору.

Хоровий твір «Щедрий вечір» написаний композитором для сопрано соло та чотириголосого мішаного хору а cappella. Нотний запис твору зроблено на чотирьох нотоносцях, кожний з яких представляє окрему хорову партію мішаного хору (С, А, Т, Б). Нотоносці об'єднані прямою хоровою аколоадою. Хорові партії сопрано, альт, тенор – записані в скрипковому ключі, при цьому партія тенора природно звучить октавою нижче. Хорова партія баса записана в басовому ключі.

Проаналізуємо партитурні позначення: вказівка на динаміку на початку твору **pp** для всіх партій (1 куплет); **p** – другий куплет; **mp** – 25 такт (кінець 2 куплету); **mf** – початок 3 куплету. 37 такт (кінець 3 куплету) звучить на **f**; 4 куплет- знову на **p**, але на протязі даного куплету ми зустрічаємо **mp**, **mf**, **pp**. Динаміка протягом твору регулюється також позначками *cresc* та *dim*



Також знаходимо позначення фермат « \frown » (44 т., 56 т.).

IV. Музично-теоретичний аналіз твору.

Хоровий твір написаний у куплетно – *варіаційній формі* (4 куплети). Заспів і приспів.

Основна *тональність* – мі мінор, на протязі твору не змінюється.

Важливе місце в системі музично-виражальних засобів твору відіграє *гармонія*

Аналіз гармонії дає підстави зробити висновок про те, що композитором використано багату палітру гармонічних сполучень, що є ознакою не тільки сучасної хорової музики, а насамперед композиторської майстерності автора.

Твір починається вступом – 4 такти.

Приклад 1
Українська народна мелодія
обробка Б. Сегіна (*1976)

The image shows a musical score for a vocal quartet with piano accompaniment. The score is in 6/8 time and G major. It features five staves: 'no solo' (piano), Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The vocal parts have lyrics 'Ту-ту...' and '(у...)'. The piano part has a tempo marking of quarter note = 40. Handwritten numbers 1, 2, 3, 4 are above the vocal staves, and a circled '5' is at the end of the Soprano line.

Фактура – це звукова матерія музичного твору, комплекс усіх звукових ліній, пластів і голосів, що виступають в ній у різних функціональних співвідношеннях і які утворюють одне звукове ціле. Сучасне хорознавство визначає хорову фактуру як сукупність засобів викладу хорових голосів, які утворюють технічний склад твору, його музичну тканину. Замість терміна «фактура» часом вживають її відповідники: склад, будова, складання, виклад тощо.

Фактура викладу хорових голосів у творі «Щедрий вечір» гомофонно-гармонічна, акордова. Гомофонно-гармонічний виклад нотного тексту – склад, при якому один з голосів, є головним і являє собою мелодію твору, а решта доповнюють його, тобто виконують роль акомпанементу. Мелодія – у партії соліста. Хорові голоси стають гармонічним супроводом до неї.

Ту-гу...

Mez. solo

1. Не-бо яс-ні зо-рі вкри-ли на-шу зем-лю о-сві-ти-ли.

S

A

T

B

Музичний розмір – це цифрове позначення метру. Цифри у вигляді дроби на початку або всередині твору після тактової риски. Верхня цифра – кількість метричних долей у такті, нижня – їх тривалість.

Розмір 6/8 – складний, шестидольний, метрична доля восьма за тривалістю. В повільному темпі такт такого розміру містить у собі шість схематичних одиниць, кожна із яких рівна метричній долі такту (восьмій або четвертній). Перша доля сильна, четверта – відносно сильна. Ці долі є опорними точками в схемі, решта – слабкі – групуються навколо них.

У 44 такті – розмір змінюється на 9/8, при цьому темп уповільнюється.

Ритм – це організація музичних звуків в їх часовій послідовності, один з головних виразних і формоутворюючих засобів музики. Поняття ритм охоплює організацію тривалостей, акцентів, структури твору. Ритмічність як вірне співвідношення тривалостей – необхідна умова музичного виконання, над яким необхідно працювати на початковому етапі вивчення твору.

Ритм належить до головних провідників музичної думки. Він має властивість організувати силу музичного потоку в його безперервному русі, завдяки і художньо доцільному чергуванню і групуванню довгих і коротких тривалостей. При цьому не слід заперечувати, що ритму необхідні точний рахунок і

правильний темп. Саме в цих умовах він являє свою художню сутність. Говорячи про ритм, ми розуміємо і логічне членування музичної думки фразування. Ритм є носієм музичної інтонації і має ознаки жанровості.

Для твору «Щедрий вечір» характерні прості та складні ритмічні малюнки, зустрічаються різні тривалості нот: половинні, четвертні, четвертні з крапкою, восьмі. Поліметрія у творі відсутня.

Характерне вживання певного ритму _____

Такі метро-ритмічні особливості сприяють розкриттю характеру твору.

Темп музичний є швидкість виконання, яка виражається у частоті чергування метричних долей. Темп визначає абсолютну швидкість виконання, на відміну від відносної швидкості, зв'язаної з ритмічними співвідношеннями; позначається словами, іноді вказівками на загально відомий характер руху.

Точний темп вказується при допомозі метронома; розділяється на повільний, середній і швидкий. Окремі зміни темпу позначаються спеціальними термінами. Темп тісно пов'язаний з характером, стилем, усіма елементами музичної форми; залежить також від індивідуальності, традицій виконання.

Темп за метрономом – четвертна з крапкою дорівнює 40. При виконанні хорового твору «Щедрий вечір» потрібно відчувати міру правильно взятого темпу. Виконавці повинні пам'ятати, що не можна затягувати рух мелодії, бо невірно взятий темп негативно відображається на всіх елементах виконання, яке втрачає свою природність, виразність, стає невпевненим; можуть порушитись ритм, інтонація, стрій; з'явиться мляве, статичне виконання.

В тексті немає ремарок щодо додаткових відхилень у темпі, проте вони можуть бути використані диригентом за змістом. Знову ж таки у 44 такті з'являється уповільнення.

Приклад 3

в Ро-щі Но-вім мир і шас-тя в ва-шім до-мі.
мир і шас-тя в ва-шім до-мі.

Динаміка – це сила звучання музики. Чим багатіша палітра динамічних забарвлень хору, тим більші його можливості в створенні різнобічних художніх образів (агогіка і статика, інертність і експресія, тривога і спокій – передаються відповідними динамічними нюансами).

Хоровий спів завжди повинен зберігати повноту тембрових забарвлень та м'якість звучання голосів, помірність відтінків.

Шкала динамічних нюансів в хоровому творі «Щедрий вечір» невелика, від «*pianissimo*» (дуже тихо) до «*forte*» (голосно). Кульмінація твору знаходиться у третьому куплеті «Наші дари».

Приклад 4

Щед-рий ве - чір, доб-рий ве - чір, А... 3.На-ші да-ри
Щед-рий ве - чір, доб-рий ве - чір, доб-рим лю - дям на здо-ро - в'я. 3.На-ші да-ри
Щед-рий ве - чір, доб-рий ве - чір, доб-рим лю - дям на здо-ро - в'я. 3.На-ші да-ри
Щед-рий ве - чір, доб-рий ве - чір, доб-рим лю - дям на здо-ро - в'я. 3.На-ші да-ри
рий ве - чір, доб-рий ве - чір, доб-рим лю - дям на здо-ро - в'я. 3.На-ші да-ри

Приклад 5

Хоровому твору «Щедрий вечір» притаманні такі принципи музичного розвитку як: повторності і розгортання.

Принцип повторності припускає не тільки просте повторення музичного матеріалу, але при цьому й більш або менш істотні його зміни, що проявляються в різних прийомах імітування й варіювання.

На основі принципу розгортання виникає і розвивається відносно протяжна й завершена тема-мелодія.

Мелодія – найважливіший засіб музичної виразності. Мелодична лінія утворюється від сполучення плавного, поступеневого руху із стрибкоподібними висхідними та нисхідними ходами, підйомами і спадами.

За основу для мелодії композитор бере українську народну пісню – щедрівку.

Приклад 6

Вперше мелодія звучить у вступі, у партії сопрано. Вона хвилеподібна, починається стрибком на м.6 – «романсова секста», потім - «мелодичне заповнення» - поступовий рух і, знову стрибок, але вже на септиму і з заповненням, далі – кульмінація та хвилеподібний низхідний рух.

В подальшому основну мелодичну лінію виконує соліст хору.

V. Вокально-хоровий аналіз.

Хоровий твір «Щедрий вечір» написано для чотириголосних змішаного хору без супроводу. S, A, T, B, Solo, діапазон всього хору.

Теситура – це висотне положення ряду звуків мелодії по відношенню до діапазону голосу, виконуючого цю мелодію. Теситурні умови мають великий вплив на формування хорового звучання. Людські голоси володіють динамічними можливостями, прямопропорційними теситурним умовам.

Значна частина партитури хорового твору розміщена в середній, найбільш зручній для співу теситурі. Але зустрічається і висока теситура. Використання її викликано бажанням композитора виділити те, чи інше місце твору, яке потребує більш яскравих засобів вираження задуму. Природно, що при виконанні мелодії у високій теситурі виникає напруження голосових зв'язок. У цьому випадку треба слідкувати за прикритістю звука, уникати його форсування, виключати розмаїтість інтонації.

Таким чином, кожна партія при виконанні хорового твору задіює свій повний, зручний, хоровий діапазон.

Ансамбль (франц. ensemble – разом) – це здатність окремих голосів зливатися в єдине звучання. Художня єдність виконання завжди обумовлена єдиним розумінням образного змісту твору та рівнем професійної майстерності виконавців. Ансамбль хору – це врівноваженість хорових партій у теситурному, динамічному, ритмічному та інших відношеннях.

Проте не можна опиратись лише на технічні ознаки, розділивши ансамбль на технічний та художній, це суперечить самій природі ансамблю. Робота над однотипністю технічних засобів, над ритмічним ансамблем, над динамічною рівністю, пов'язана з вирішенням конкретних проблем. Ансамбль тісно пов'язаний з врівноваженням кількісного складу хору, залежить від фактури і теситури.

У відповідності до загальних принципів поділу на типи і види ансамблів у хоровому творі «Щедрий вечір» розрізняємо такі ансамблі: *інтонаційний, ритмічний, динамічний, тембровий, дикційний, орфоенічний та ансамблі окремих партій.*

Створення загального інтонаційного ансамблю у творі «Щедрівка» досягається чистотою унісонів в партіях хору, повним злиттям голосів за висотою, динамікою, темпом, метроритмом при єдиних вокальних і дикційних засобах. Під час викладу музичної

теми окремими тембровими групами, найбільш повно розкриваються специфічні особливості кожної з них. Для сопрано характерна м'якість, легкість звучання; для альтів – глибина, соковитість; тенори вирізняються ясністю, яскравістю тембру; басы – силою, щільністю.

Працюючи над унісоном певної хорової партії, слід добиватися максимальної тембрової визначеності, типової для даних голосів. Унісон сопрано та альтів у нижньому регістрі повинен звучати насичено, густо, а у верхньому – легко. Аналогічний прийом можна застосовувати і в роботі над унісоном чоловічих голосів, який повинен вирізнятися компактністю, широтою звучання у нижньому регістрі, яскравістю у верхньому.

Гармонічний ансамбль передбачає узгодженість та врівноваженість хорових партій під час виконання акордів та співзвуч, виявлення інтонаційного зв'язку між ними, ясність тональних співвідношень, пропорційність у звучанні мелодичного та супроводжуючих голосів.

Тембровий ансамбль хорового твору «Щедрий вечір» об'єднує собою власне хорове звучання. Загальна тембральна забарвленість хору повинна відповідати замислу автора. Тому необхідно вибудувати через басову партію, при цьому не порушуючи його ритмічну організаційність із середніми голосами, та прослухати загальнохоровий баланс усієї тканини.

Дикційний ансамбль у творі досягається чітким відтворенням поскладового словесного тексту. Вокально-орфоепічні одиниці поетичного тексту мають відтворюватись в одному темпі, в одному метрі і ритмі, на одній і тій же темброво-регістровій фазі і на одному колориті. Все це потребує жорсткої вимоги щодо однозначності початку і закінчення фонації, має на увазі звукоутворення і орфоепію, однакове промовляння слів.

Особливої уваги вимагають твори а capella. Щоб відтворити звучання інтонаційно чисто, необхідно стежити за тим, щоб вчасно і достатньо було підготовлене дихання, видих проходив рівно, була правильно використана позиція, одночасно здійснена звукова та слухова координація. Найбільш характерною вокальною особливістю твору буде повнота і темброве багатство звуку, вірність строю і ансамблю.

При виконанні даного хорового твору слід дуже відповідально підійти до виконання стрибків, півтонових ходів тощо.

До ритмічних труднощів можна віднести: розспівування складів у кожній хоровій партії, а також партії соліста, складні ритмічні малюнки.

У хоровому творі «Щедрий вечір» переважає наспівний тип мелодики, який вимагає чіткої дикції і артикуляції.

VI. Виконавський аналіз твору.

Виконавський аналіз передбачає визначення місця засобів музичної виразності в розкритті авторського задуму, вироблення темпового, динамічного плану, виявлення основного для даного твору виконавського принципу, характеристику диригентського жесту.

Хоровий твір «Щедрий вечір» наспівного характеру, базується на самостійно осмисленому фольклорному матеріалі, в помірному темпі. Єдність художнього трактування, правильність розкриття художнього образу вимагають визначення потрібного темпу у виконанні твору.

Необхідно враховувати вказівки композитора, зміст твору, характер динамічних відтінків, ступінь виразності та інших елементів виконавського задуму та технічних можливостей хорового виконавства. Слід зауважити і врахувати темпову швидкість і характер темпового руху. Якщо захопитись прискоренням темпу, то мелодичний рух загубить наспівність. Обравши певну темпову швидкість – середній темп, дещо з рухом, слід виявити характер темпового руху, тобто розглянути, чи темповий рух буде статичним на протязі всього твору, чи він змінюється залежно від художнього змісту. Одночасно необхідно уникати надмірних темпових змін і контрастів у кадансах і тональних переходах, бо це також порушить єдність художнього образу.

Динамічний план не можна розглядати у відриві від фразування та аналізу кульмінації твору. Динаміка, як розподіл сили звуку, має велике значення у створенні форми, як єдиного цілого. Отже, якщо темпоритм та динаміка взяті рівно, то правильні відчуття і переживання створюються природно самі собою.

Приблизний план роботи диригента над партитурою.

I. Вивчення партитури диригентом.

1. Аналіз змісту літературного тексту, на якій написана музика хорового твору. Історичні дані про авторів музики і тексту.
2. Аналіз музики і музично-теоретичний наліз твору.

3. Аналіз вокально-хоровий.
4. План художнього виконання.
5. Складання плану хорових репетицій і методика їх проведення.

II. Розучування музичного твору з хором.

1. Вступна бесіда або розмова про композитора, його життя, творчість і даний музичний твір. Короткі відомості про автора літературного тексту.
2. Технічний розбір тексту:
 - а) окремо по голосах кожної партії (якщо заняття можна організувати в різних приміщеннях одночасно або займаючись з кожною партією у спеціально відведений час);
 - б) групами: чоловічий і жіночий або сопрано з тенорами в одній групі, альти з басами в другій;
- 3) Робота над дикцією. Читання тексту з вірною артикуляцією в ритмі музики з диригуванням. Розробка окремих строїв, складів і слів з метою вироблення ясної дикції. Зв'язок проведеного із співом.
- 4) Робота над строем, ансамблем. На протязі всіх занять необхідно слідкувати за якістю звуку, не допускати крикливого співу.

III. Робота з хором над художнім виконанням.

1. Художня обробка твору. Розбір з хором, зміст літературного тексту.
2. Встановлення плану художнього виконання на основі синтезу змісту, літературних і музичних текстів: динамічні відтінки, темп (темпи), характер звуку, звукова рівновага, музичні фразування в цілому.
3. Генеральні репетиції.

Диригент повинен звернути увагу на такі моменти, що можуть створити певні труднощі для виконання: фермати, агогічні зміни та динамічні контрасти, синкопи, одночасне поєднання різних штрихів у партіях. Відпрацьовуючи згадані елементи, необхідно узгодити їх з диригентською схемою, виходячи з розміру твору.

Виходячи з аналізу хорового твору «Щедрий вечір» ми можемо зробити висновок, що даний твір може бути виконаний студентським, але професійним хором. Тільки таке виконання може передати всю глибину задуму композитора.

Список використаних джерел

1. Безбородова Л.А. Дирижирование. – М.: Просвещение, 1990. – 159 с.

2. Дмитревский Г, Хороведение и управление хором. – СПб.: Изд. Планета музыки, 2007.
3. Живов, В. Л. Хоровое исполнительство : Теория. Методика. Практика: учеб. пособие для вузов. – М. : Владос, 2003. – 272 с.
4. Зиновьева, Л. П. Вокальные задачи ауттакта в хоровом дирижировании / Л. П. Зиновьева. – СПб. : Композитор, 2007. – 152 с.
5. Иконникова Л. Н. Интерпретаторская культура хорового дирижера / Л. Н. Иконникова ; науч. ред. Ю. Д. Златковский. – Минск : Изд. центр БГУ, 2005. – 143 с.
6. Основи техніки диригування. Навчально-методичний посібник. - Ніжин: Ред. - вид. відділ НДПУ ім. Миколи Гоголя, 2000. -111 с.
7. Пігров К. Керування хором. - К.: Держвидав. 1962. - С. 134.
8. Романовський Н. Хоровий словник. - Л.: Музика, 1972. - 136 с.
9. Серганюк Ю. Серганюк Л., Їжак В. Методика аналізу хорових творів. Івано-Франківськ: І Прикарпатський університет. 1992.
10. Юцевич Ю. Музика. Словник-довідник. - Т.: Навчальна книга. - Богдан, 2003.-С. 331.

Навчально-методичне видання

ГУРА Вікторія Вікторівна

**ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ
АНАЛІЗУ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ**

*Навчально-методичний посібник
для здобувачів вищої освіти спеціальності
025 Музичне мистецтво*

Комп'ютерна верстка *С.П. Цьома*

Підп. до друку 17.10.2023 р.
Формат 60x84/16. Гарнітура Cambria.
Папір офсетний. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 6,86.
Ум. фарб.-відб. 6,86. Обл.-вид. арк. 5,38.
Тираж 100 пр. Вид. №77.

Видавець і виготовлювач:
ФОП Цьома С.П.
40002, м. Суми, вул. Роменська, 100.
Тел.: 066-293-34-29.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:
серія ДК, № 5050 від 23.02.2016.