

ЗАТВЕРДЖЕНО

Директорка Державного науково-методичного центру змісту культурно-мистецької освіти

Марина БРИЛЬ

«28» листопада 2025 р.



**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ НАУКОВО-МЕТОДИЧНИЙ ЦЕНТР
ЗМІСТУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ**

АНАЛІЗ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

**Навчальний посібник
для фахової передвищої мистецької освіти**

Київ – 2025

Укладачка:

О. Д. Сеник

викладачка Комунального закладу Львівської обласної ради Дрогобицький музичний фаховий коледж імені В. Барвінського, спеціалістка вищої категорії, викладачка-методистка

Рецензентки:

М. Б. Лупандіна

заступниця директорки з навчально-методичної роботи, голова циклової комісії «Музична література» Комунального закладу «Харківський музичний фаховий коледж імені Б. М. Лятошинського» Харківської обласної ради, спеціалістка вищої категорії, викладачка-методистка

Г. О. Хафізова

викладачка циклової комісії «Музично-теоретичні дисципліни» Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра, спеціалістка вищої категорії, кандидатка мистецтвознавства

Відповідальна
за випуск:

А. Г. Полешук

Рекомендовано

на засіданні методичної ради
КЗ Львівської обласної ради
Дрогобицький музичний фаховий коледж
імені В. Барвінського
(протокол № 01 від 03 вересня 2025 р.)
© Сеник О. Д., 2025 р.
© Державний науково-методичний центр
змісту культурно-мистецької освіти, 2025 р.

У посібнику подано тематичний матеріал, порядок проходження якого обумовлений вивченням музичних форм від періоду до вокальних та поліфонічних форм, необхідністю ввідних теоретичних тем, а також відповідно до змісту навчальної дисципліни «Аналіз музичних творів», яка вивчається в мистецьких закладах фахової передвищої освіти в процесі опанування освітніх програм музичного спрямування.

Виклад кожної теми з музичних форм супроводжується художніми зразками зі світової та української музики.

Навчальний посібник дає змогу отримати науково-пізнавальну інформацію про усталені музичні форми, урізноманітнює перелік художніх зразків для оволодіння тематичним матеріалом, сприяє поглибленому вивченню дисципліни «Аналіз музичних творів».

Видання адресоване викладачам та студентам закладів фахової передвищої освіти за спеціальністю 025 Музичне мистецтво галузі знань 02 Культура і мистецтво, а також всім, хто цікавиться вивченням аналізу музичних творів.

Зміст

Передмова.....	6
Вступ. Особливості музики як виду мистецтва.....	8
Музичні жанри та їх систематизація.....	10
Музична форма та її властивості.....	15
Функції частин у формі. Типи викладу музичного матеріалу.....	18
Принципи розвитку тематичного матеріалу.....	20
Виразжальні музичні засоби.....	21
Мелодія.....	23
Гармонія.....	25
Метр і ритм. Музичний тематизм.....	29
Розчленування музичного твору.....	32
Принцип організації музичної тканини.....	33
Мелодико-синтаксичні структури.....	36
МУЗИЧНІ ФОРМИ	
Період.....	37
Одночастинна форма.....	51
Розвинена одночастинна форма.....	52
Наскрізна одночастинна форма.....	52
Прості форми	
Проста двочастинна форма.....	53
Проста тричастинна форма.....	57
Складні форми	
Складна тричастинна форма.....	64
Проміжна форма. Концентрична форма.....	69
Форма Adagio.....	70
Складна двочастинна форма.....	71
Варіації.....	72
Старовинні поліфонічні варіації « <i>basso-ostinato</i> ».....	73
Строгі (фігуративні) варіації.....	74

Подвійні варіації.....	78
Вільні варіації.....	78
Варіації « <i>soprano-ostinato</i> ».....	80
Рондо	81
Старовинне (куплетне) рондо.....	82
Рондо віденських класиків.....	84
Рондо XIX – XX ст.....	87
Сонатна форма	89
Повна сонатна форма.....	89
Інші види сонатної форми.....	95
Старовинна двочастинна та старосонатна форми.....	100
Вищі форми рондо. Рондо-соната	102
Особливі форми рондо.....	106
Циклічні форми	
Сюїта. Старовинна сюїта.....	107
Нова сюїта.....	109
Сонатно-симфонічний цикл.....	110
Інструментальний концерт.....	112
Контрастно-складені форми	114
Вільні та змішані форми	116
Вокальні форми	119
Опера	123
Різновиди оперних форм.....	124
Ораторія і кантата	127
Поліфонічні форми	129
Фуга.....	130
Інші види поліфонічних форм.....	132
Список літератури	133

Передмова

Навчальна дисципліна «Аналіз музичних творів» у фахових передвищих закладах підготовки здобувачів освіти за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» є складовою частиною освітньо-професійної програми навчання студентів. Поряд з іншими дисциплінами музично-теоретичного циклу курс займає значне місце у формуванні професійного музиканта, адже аналітичний процес над музичним твором є органічним компонентом у роботі як виконавця, так і викладача, і композитора. Успішне і ґрунтовне оволодіння цією навчальною дисципліною тісно пов'язане з вивченням та засвоєнням законів розвитку музичної форми, які склалися протягом століть, розумінням загальної структури твору, функцій його частин, усвідомленням музичної форми як барометру, який чутливо реагує на стилі та напрями, стилістику, художній задум. Навчальна дисципліна «Аналіз музичних творів» у певній мірі стає узагальнюючим курсом, фундаментально опираючись на знання елементарної теорії музики, гармонії, поліфонії, інструментознавства, української та світової музики.

Ідея написання цього посібника – дати виклад теоретичного матеріалу українською мовою, щоб заповнити нестачу навчальних видань подібного типу у системі викладання музично-теоретичних дисциплін в закладах фахової передвищої мистецької освіти. Значна частина посібника відведена розгляду загальним питанням музичної форми, таким як «Музичні жанри та їх систематизація», «Музична форма та її властивості», «Функції частин у формі», «Виразальні музичні засоби» тощо. Детально аналізується період як найбільш завершена форма, в якій викладається музична думка. У посібник введено розділ про форму *Adagio*, яка не отримала належної уваги в академічних працях. У темі «Варіації» виокремлюються темброві варіації як різновид варіацій *soprano ostinato*, і які знаходять широке застосування в композиторській практиці.

Пояснення кожної з музичних форм супроводжується художніми зразками як західноєвропейської музики, так і музичними творами

українських композиторів, що дає цікаве «прочитання» усталених структур. Більшість художніх зразків є дослідницьким здобутком автора у викладанні цієї навчальної дисципліни та процесу аналітичної роботи над музичними творами західноєвропейських і українських композиторів.

Зібраний матеріал систематизовано відповідно до навчальної програми дисципліни «Аналіз музичних творів» спеціальність 025 «Музичне мистецтво» для фахової передвищої мистецької освіти. Посібник є перекладом академічних музикознавчих джерел, дає змогу отримати науково-пізнавальну інформацію про усталені музичні форми, урізноманітнює перелік художніх зразків для аналізу, сприяє поглибленому вивченню дисципліни «Аналіз музичних творів» у навчальних музичних закладах фахової передвищої освіти.

Навчальний посібник «Аналіз музичних творів» присвячую світлій пам'яті мого викладача Анни Мельник, яка розпочала роботу над цією працею (перші розділи до теми «Музичні форми»).

Ольга Сеник

ВСТУП. ОСОБЛИВОСТІ МУЗИКИ ЯК ВИДУ МИСТЕЦТВА

Музика є одним із видів мистецтва, а мистецтво є однією із форм суспільної свідомості. Основне явище і поняття, яке визначає специфіку мистецтва і відрізняє його від інших форм загальної свідомості, наприклад, філософії чи науки – це художній образ. Художній образ містить узагальнене відображення дійсності, дане через конкретне, чуттєво сприйняте (зорове, слухове) явище. Спільні риси виражені у художньому образі через одиничне, (а в європейському мистецтві нового часу і винятково індивідуальне), що служить засобом типізації життєвих явищ у мистецтві. Навіть споріднені між собою образи, створені одним і тим самим композитором, сприймаються і пізнаються як неповторно своєрідні. Це можна сказати, наприклад, про героїчні теми Л. ван Бетховена, про лірично напружені теми симфонічних творів Б. Лятошинського, про кантиленні мелодії ноктюрнів Ф. Шопена, про наспівну пісенну лірику Ф. Шуберта тощо.

Цілісний аналіз художнього образу, твору мистецтва має на меті розкрити у ньому загальні та своєрідні індивідуальні риси в їх поєднанні. Відображаючи дійсність і маючи пізнавальну функцію, мистецтво впливає на людей, виховує їх, формує погляди, почуття; воно може організувати людей на вирішення тих чи інших суспільних завдань, на боротьбу за ті чи інші суспільні ідеали. Цим визначається велика цінність мистецтва, його виховна роль. Ця роль не відокремлена від задоволення естетичної потреби людини, яка історично сформувалась як важлива якість людської природи. Для вивчення мистецтва та його історії необхідне розуміння його специфічних особливостей, знання загальних принципів художнього впливу, засобів, форм, внутрішньої будови творів конкретного виду мистецтва, а також умови їх соціального функціонування.

Різні види мистецтва єдині у своїй основі, у своїй суспільній функції. Разом з тим вони володіють своїми важливими особливостями, які впливають зі специфічної природи цих видів.

Музика – мистецтво звукове і часове (музичний твір розгортається в часі) на відміну від просторових видів мистецтв, і його форма та зміст поступово з'являються в нашій уяві. Музика не може так само безпосередньо, як живопис або скульптура, відображати конкретні предмети або описувати явища і предмети дійсності так, як це може зробити література (тобто статичний стан). Зате музика здатна більш безпосередньо, багато і різноманітно передавати переживання людини, рух його почуттів, думок, ідей, емоційно-психологічний стан, загальний характер явищ дійсності, відтворених у специфічних музичних образах. Особливо активним є вплив музики в момент об'єднання великих мас людей у єдиному пориві, прагненні, почутті.

Як правило, «видимий» зовнішній світ значно багатший і ширший від «слухового». Зорове враження може дати значно більш повну і різнобічну уяву про даний предмет, ніж слухове (колір, об'єм, форма, віддаль, розташування серед інших предметів). Зате слухові враження значно активніші, ніж зорові, і можуть сильніше впливати на людину. Крім того, вони психологічно пов'язуються з уявленнями про якусь дію, рух, викликані звуком.

Музика тісно пов'язана з мовою, і цей зв'язок визначає різноманітні виразові можливості музики. Саме через звучання голосу, його тембр, через зміни висоти звуку, його сили, через ритм і темп мови (тобто через інтонації) митець змальовує емоційний стан людини (стогін, плач, сміх, радісний вигук і та ін.). Сказане стосується не тільки вокальної, але й інструментальної мелодії як однієї з важливих основ музики.

Щодо типів музичного мистецтва, потрібно відмітити наступне: професійна музична творчість передбачає індивідуальне авторство творів, їх своєрідність, оригінальність, їх фіксацію у нотному письмі та диференціацію композитора, виконавця і слухача. Разом з тим, традиційне професійне мистецтво деяких країн Сходу не розділяє композитора та

виконавця-імпровізатора і не має завершених та оригінальних творів у європейському розумінні цього слова.

Народне музичне мистецтво інколи так само не диференціює виконавців та слухачів, і, не вказує на авторство, і, як правило, не передбачає письмової фіксації творів. Проте народна музика має велике значення для професійної творчості, і поряд із симфонією, увертюрою, симфонічною поемою та іншими жанрами, належить до різних типів мистецтва.

МУЗИЧНІ ЖАНРИ ТА ЇХ СИСТЕМАТИЗАЦІЯ

Для вивчення закономірностей мистецтва взагалі, і музики зокрема, важливе значення мають такі поняття як «стиль» і «жанр».

Музичний стиль – це сукупність засобів та прийомів художнього вираження (або інакше – система музичного мислення, ідейно-художніх концепцій, образів та засобів їх втілення), що виникла на певній соціально-історичній основі і пов'язана з певним світоглядом. Стиль відображає естетичні погляди різних суспільних груп певної епохи, або творчого напрямку. В музичній естетиці категорія стилю з'явилась в кінці XVIII століття у зв'язку з диференціацією змісту професійної музики (раніше – переважно культовою) та із виникненням необхідності розрізняти зміст творів і способи його втілення (останнього і стосувалась категорія «стиль музичний»). Власне у XVI–XVII століттях під «стилем музичним» розуміли (вважали) характеристику жанру і національної школи. У XVIII столітті це поняття пов'язували з історичним періодом як результат полеміки прибічників нового гомофонно-гармонічного письма з прихильниками старого поліфонічного стилю, а у XIX столітті – навпаки, стиль музичний отримав дещо вужче значення, що вказувало на індивідуальну манеру письма композитора. У XIX столітті внаслідок відмінностей між різними етапами творчості одного композитора мова могла йти про стиль окремого періоду чи окремого твору.

Отже, під *стилем* розуміємо зміст, музичні засоби, творчий почерк, манеру висловлювання. Стил ь проявляється і в художній формі та нерозривно пов'язаний зі змістом. У стилі відображається музичне мислення композитора та його творчий метод. Музичне мислення тісно пов'язане зі світоглядом композитора, воно історично і суспільно зумовлене. Тому і стиль історично та суспільно зумовлений.

Поняття стилю стосується не тільки композитора, але і школи, напрямку, епохи, національних особливостей музики. Стил ь може відображати характерні ознаки певного шару музичного мистецтва, його національної та етнічної своєрідності. Можна говорити, наприклад, про віденсько-класичний стил ь, про слов'янський чи африканський стил ь, про стил ь української чи норвезької музики в цілому, про стил ь «Шестірки». Крім того, поняттям «стил ь» визначають індивідуальну творчу манеру композитора (наприклад, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, М. Лисенка, М. Скорика та ін..) або окремого періоду в його творчості, а іноді навіть говорять про стил ь одного визначного твору, який яскраво представляє певну систему музичного мислення, образів і засобів (наприклад, стил ь Симфонії № 9 Л. ван Бетховена). Знані виконавці так само мають свій самобутній, індивідуальний стил ь інтерпретації.

Поняття стилю близьке до поняття музичної мови та інколи вживається в аналогічному значенні. *Музична мова* – це комплекс засобів вираження, якому властивий той чи інший стил ь. І навпаки, всякий стил ь виражається у характерній власне для нього музичній мові.

Поняття форми і жанру тісно пов'язані між собою, але за своєю суттю вони різні.

Музичні жанри – це роди (види) музичних творів, що склалися історично у зв'язку із різними соціальними (побутовими, прикладними) функціями музики, із певними типами змісту, життєвим призначенням, умовами її виконання і сприйняття. У таких висловах як драматична, епічна опера чи симфонія, програмний або непрограмний твір подається

загальна жанрова характеристика музики – за змістом. Туди ж спрямовані і спеціальні назви жанрів – фантазія, поема, балада тощо.

У назвах, які вказують на життєве походження і призначення музики (з чим найчастіше пов'язаний і характер руху), також певною мірою визначається характер жанру, наприклад: танцювальна музика, марш, хороводні, ігрові, весільні пісні тощо. Іноді темп також має жанрове значення (*Adagio*, *Andante*). У переважній більшості назви творів спрямовані на розкриття характеру змісту. Є назви, що вказують на виконавські засоби чи аудиторію, наприклад: інструментальна і вокальна музика, оркестрова і сольна музика, масова пісня.

Жанри мають свої різновиди і потрібно враховувати родові та видові значення понять, наприклад: інструментальна музика як жанр ділиться на фортепіанну музику, музику для струнних, духову музику і так далі.

Отже, поняття жанру має два змістовних відтінки з орієнтиром на внутрішні (тобто, характеристику музичного змісту) і зовнішні ознаки. Іноді в назвах ці ознаки невіддільні (симфонічна музика, опера, балет).

У різних жанрах виробляються властиві для них засоби – ритмічні звороти, форми супроводу, види фактури тощо. Такими є, наприклад, типові пунктирні маршові ритми, типова форма вальсового акомпанементу, при якій бас береться на першій долі такту, а інші акомпануючі голоси – на другій і третій долях; типовою є і акордова фактура хоралу. Жанри та жанрові засоби впливають один на другого, по-різному переплітаючись у різних творах. Так, деякі масові пісні поєднують маршоподібні ритми з елементами ліричної наспівності.

Музичні жанри найлегше піддаються систематизації, яка опирається на виконавські засоби:

1. інструментальна музика: оркестрова (симфонічна), камерна (ансамблева – тріо, квартети, квінтети та ін.), сольна (фортепіанна, органна, скрипкова та ін.);
2. вокальна музика: хорова, ансамблева, соло з акомпанементом та ін.;

3. вокально-інструментальна музика: кантати, ораторії, вокально-інструментальні ансамблі;
4. театральна музика – пов'язана зі сценою, дією, грою акторів (опери, балети, оперети, музика для кіно і драматичного театру).

Разом з тим, жанри можна визначати і за змістом. Назви – лірична, драматична, епічна музика – вказують на загальну характеристику жанру за змістом. Такого роду жанрової характеристики стосуються і поняття «програмна» чи «непрограмна» музика.

Соната, симфонія, увертюра, сюїта, концерт, поема, фантазія, балада – все це назви більших або менших творів. Більш визначена жанрова характеристика знаходиться у подвійних назвах: драматична, лірична опера чи симфонія, драматична поема, пасторальна соната, весільний марш тощо.

До жанрових назв творів менших розмірів можна віднести прелюдії, капричіо, багателі, скерцо, «пісні без слів», етюд, ноктюрни, балади, інтермецо, рапсодії, «етюди-картини», «казки» та інші. Інколи у назвах творів відбивається національна жанрова характеристика, як от: «Українська сюїта», «Угорські танці», «Тарантела» тощо. У непрограмній музиці найбільш визначеними є назви танцювальних жанрів: гавот, менует, полонез, вальс, мазурка, полька, коломийка.

Потрібно відзначити деяку умовність та змінність низки жанрових назв. Наприклад, у Й. С. Баха «симфоніями» називаються невеликі інструментальні п'єси, у яких слово «симфонія» вживається у прямому значенні – «співзвуччя, ансамбль». Сонати А. Скарлатті – це окремі, порівняно невеликі фортепіанні п'єси (у старовинній двочастинній формі). З другої половини XVIII століття назва «соната» закріпилась за циклічними (багаточастинними) творами певного типу для одного чи двох інструментів. Такі циклічні твори для ансамблів стали називатись за кількістю виконавців (тріо, квартет і т. ін.), а для оркестру – симфонією.

Таким чином, у процесі історичного розвитку музики з одного боку жанрові назви значно змінилися у своєму значенні, а з іншого – еволюціонували і самі жанри. Наприклад, жанр сонати чи симфонії композиторів-романтиків значно відрізняється за стилем від сонат та симфоній «віденської композиторської школи». Ще більша різниця між старовинною сюїтою XVII–XVIII століття і сюїтами композиторів XIX–XX століття. Скерцо у Л. ван Бетховена було складовою частиною сонатного циклу, а у Ф. Шопена стало самостійною п'єсою.

Хоча поняття жанру і форми принципово різні, у творчій практиці деякі з них часто пов'язані між собою. Такі жанри як прелюдія, етюд, фантазія, балада, поема та інші не пов'язані з конкретними формами. Тут важливі тільки масштаби форми – великі або малі. У рідкісних випадках невеликий за жанром твір пишеться у формі, характерній для великих творів (наприклад, «Пісня без слів» № 10 сі мінор Ф. Мендельсона написана у сонатній формі). Такий жанр як фантазія пов'язаний із свободою розвитку, пишеться не тільки у вільній формі, але іноді і в сонатній (наприклад, Фантазія до мінор В. А. Моцарта, Фантазія фа мінор Ф. Шопена). Старовинна сюїта у XVII–XVIII ст. як жанр передбачала циклічну форму. У нових сюїтах визначена структура перестала бути обов'язковою, і тільки назва «сюїта» вказує на циклічність твору, дає найбільш загальну жанрову характеристику.

Тісно пов'язані між собою жанр і форма сонати. У XVIII столітті сформувався новий жанр класичної сонати, яка складалась з трьох або чотирьох п'єс різного характеру та певного типу. Такий традиційний зв'язок жанру з усталеною загальною структурою дозволяв говорити про сонату як *циклічну форму*. Але сонатний цикл, по суті, все-таки не форма, а жанр, який у загальних рисах тісно пов'язаний з формою – і то лише на початковому етапі свого історичного розвитку, оскільки з початку XIX століття цей зв'язок все більше порушується.

Не потрібно змішувати поняття сонати як циклічного жанру з поняттям сонатної форми: під останньою мається на увазі певна структура одного твору або частини циклу зі своїми законами розвитку, але не склад циклу. Для циклічної сонати як жанру найчастіше характерна три-, або чотиричастинна побудова, одна з яких пишеться у сонатній формі (переважно – перша).

Більш тісний зв'язок жанру і форми наявний у творах, які називаються «рондо». Під цією формою мається на увазі досить значна категорія форм, в основі яких лежить багаторазове проведення основної теми-рефрену. Іноді терміном «рондо» називаються твори, які підходять йому за жанром, але пишуться в інших формах, наприклад, у сонатній, тричастинній з приспівом, або вільній. Найбільш тісно пов'язані жанр і форма у варіаціях (форма-жанр). Усі твори, які носять назву «варіації», написані у формі варіацій.

МУЗИЧНА ФОРМА ТА ЇЇ ВЛАСТИВОСТІ

Поняття *музичної форми* має два нерозривно пов'язаних між собою значення: широке – загально естетичне, та більш вузьке – спеціальне, технологічне. У широкому розумінні форма являє собою цілісну, художньо організовану систему музичних засобів, яка використовується для втілення змісту твору. Компонентами музичної форми в такому її значенні є не тільки структура цілого твору та пропорція його частин, але й мелодика, гармонія, ритм, фактура, темброві та регістрові засоби, динамічні відтінки, темпи та їх зміни (прискорення, сповільнення), а також артикуляція (тобто всі елементарні та комплексні компоненти музичної мови).

Змістом музики є відображення реальної дійсності, втілене у специфічних музичних образах. Зміст і форма – це немов би дві сторони одного явища. Одна з важливих естетичних закономірностей полягає у єдності та протиставленні форми і змісту. Єдність полягає в тому, що даний зміст втілюється саме в даній конкретній музичній формі, тільки

в ній він народжується та сприймається і без неї як такий не існує. Разом з тим, зміст не тотожний з відповідною формою, а значно ширший і багатший від неї. Художня форма не є самостійним явищем, а залежною, похідною від змісту. Разом з тим тільки через художню форму ми сприймаємо і пізнаємо зміст мистецтва. У цій перевазі змісту над формою і полягає їх суперечливість – друга із вказаних основних закономірностей їх співвідношення. Ця суперечливість створює стимул для розвитку музичного матеріалу, приводить до становлення музичної форми. По-друге, перевага змісту над формою дає можливість довго існувати високохудожнім музичним творам. Наприклад, твори Й. С. Баха, Л. ван Бетховена та інших великих композиторів за формою залишаються тими ж самими, але кожна епоха, кожне нове покоління частково переосмислює їх образний зміст, встановлює їх нові зв'язки з реальністю, знаходячи нові відтінки. Крім того, перевага змісту над формою створює можливість для різноманітних інтерпретацій музичного твору відповідно до художніх смаків та індивідуальностей виконавців.

Музична наука розглядає музичну форму і в спеціальному, музично-теоретичному плані: вона розкриває закономірності побудови творів, викладення і розвиток музичного матеріалу, його композиційний план (план розгортання функційно різних розділів і частин твору, які об'єднуються в цілісну композицію), вивчає прийоми і засоби, до яких звертаються композитори для втілення свого художнього задуму.

Іншими словами, у вузькому понятті слова під **формою** розуміється художня організація музичного матеріалу як структура твору і як процес розвитку музичного матеріалу.

Аналізуючи твір, ми насамперед досягаємо результат художнього розвитку, який виявляється у будові, архітектоніці, структурі цілого та його частин. Такі поняття як фраза, речення, період, експозиція і розробка, реприза і кода, головна і побічна партії, двочастинна, тричастинна форми,

сонатна форма тощо, стосуються власне зовнішньої сторони форми – структури.

Зі структурою подібним є поняття *композиційного плану*. Різниця полягає тільки в тому, що композиційний план є передбачуваною структурою, а власне структура є його завершеним варіантом. Структура може бути представлена в узагальнено-абстрактному виді – як форма-схема, з позначенням тільки основних розділів твору.

Вузьке трактування форми як композиції дає можливість відповідної систематизації музичних творів, оскільки навіть у різних з погляду настрою та стилю творах часто виявляються в основі однакові композиційні схеми. Для прикладу, між сонатами композиторів-класиків, романтиків і сучасних композиторів є різниця щодо образності та засобів вираження, але у них виявляються подібні композиційні схеми, які, зокрема, охоплюються поняттям «сонатна форма». Форма постає таким чином як інваріант, від якого може утворюватись безліч індивідуальних відхилень: чи то у творчості різних композиторів, чи то у творчості одного і того ж автора (наприклад, у фортепіанних сонатах Л. ван Бетховена в різний період його творчості).

Під *процесом розвитку* потрібно розуміти все те, що відбувається з музичним матеріалом у композиції цілого. Проаналізувати у творі процес розвитку – означає простежити зміни тематичного матеріалу. Це:

- його зародження з інтонацій і мотивів та експозиційний виклад у вигляді окремих побудов (речень, періодів та ін.);
- наступний розвиток матеріалу (варіаційний, розробковий);
- формування похідного контрастного тематизму з попереднього або появу нового;
- вертикальні чи горизонтальні поєднання матеріалу;
- точні чи неточні повторення або, навпаки, його пропуски в аналогічному місці.

Процес розвитку є динамічним за своєю природою, що психологічно виявляється в емоційній напрузі та динаміці. Процес розвитку, який у порівнянні зі структурою представляє внутрішню сторону музичної форми, можна назвати **процесом формотворення** або просто формотворенням.

Структура і процес розвитку – це дві нерозривно пов'язані між собою сторони музичної форми. При аналізі твору виявляється, що процес розвитку приводить до конкретної структури, з певними особливостями. Композитор пише твори не такт за тактом, а перспективно, передбачаючи наступний розвиток і структуру в цілому, особливо у великих формах.

Функції частин у формі. Типи викладу музичного матеріалу

Незалежно від загальної кількості тем у творі кожна частина має своє призначення або **функцію у формі**. Їх є шість:

1. *початковий* виклад теми;
2. *сполучна (зв'язуюча)* частина (зв'язка) – розташована між проведеннями різних тем чи розділами форми;
3. *середина* – побудова розміщена між різними або подібними за змістом частинами (як різновидність – розробка);
4. *реприза*, тобто повторне проведення теми (чи тем) після будь-якої іншої теми. Репризність є одним з найважливіших принципів формотворення, так як більшість музичних форм ґрунтуються на застосуванні реприз;
5. *вступ*, тобто побудова, яка з'являється перед основною формою або її частиною;
6. *закінчення* (заключний, завершальний розділ) – побудова, яка йде після завершення основної форми (так звана coda).

Функція тієї чи іншої побудови у формі найчастіше пов'язана із характерними рисами в мелодії, гармонії та структурі. Ці риси в комплексі утворюють **тип викладу музичного матеріалу**.

Основними типами викладу музичного матеріалу є:

1. *Експозиційний* тип викладу передбачає перше проведення теми і має такі риси:

- а) *тематична* єдність, яка виявляється у наявності одного або декількох тематичних елементів;
- б) *тональна* єдність – виявляється у використанні однієї тональності чи відхилень у споріднені тональності. Крім того, до кінця побудови може використовуватись модуляція у тональності домінантової групи. Досить часто зустрічається тонічний органний пункт як яскравий фактор тональної єдності;
- в) *структурна* єдність, яка виявляється у квадратності (4+4, 2+2, 4+4+4+4 та ін.) або у повторності неквадратних побудов (3+3, 5+5, 7+7 тощо).

2. *Серединний* тип викладу – такий тип, який характеризується нестійкістю, плинністю. Його риси:

- а) проведення відносно коротких уривків;
- б) гармонічна нестійкість – відсутність завершеності, використання тоніки на слабких долях такту або у виді тонічного секстакорду, використання домінантового органного пункту і різних видів секвенцій.

3. *Зв'язки* сполучають різні частини форми в єдине ціле:

- а) мелодичний хід на фоні якої-небудь гармонії;
- б) декілька повторень каденцій на тоніці попереднього розділу, за якими іде модуляційний перехід до тональності наступної частини;
- в) модуляційний перехід;
- г) різні види секвенцій (найчастіше – модулюючі).

4. *Предикт* – підготовлення наступної частини форми. Виражений такими способами:

- а) звучить акорд домінантової групи з наступної тональності, іноді викладений фігураційно;

- б) домінантова гармонія подається на сильних долях, у парних тактах, чергуючись з іншими акордами;
- в) вводиться домінантовий органний пункт.

5. *Завершальний тип викладу* стверджує тоніку заключної тональності.

Основні риси:

- а) приєднання побудови або групи побудов до попередньої частини форми, яка завершилася тонікою;
- б) повторні каденції на тоніці тієї ж тональності (каденційні доповнення);
- в) тонічний органний пункт;
- г) відхилення в тональності субдомінантової групи;
- д) поступове скорочення або збільшення фраз і мотивів, що в результаті приводить до тоніки.

6. *Вступи* бувають двох основних різновидів:

- а) без певної конкретної теми (з одного звуку, акорду чи декількох акордів);
- б) з використанням подальшого тематичного матеріалу.

Принципи розвитку тематичного матеріалу

Як відомо, музична форма розвивається в часі, тобто є певним динамічним процесом. Є шість ***принципів розвитку тематичного матеріалу***:

1. *повторність* – точне повторення матеріалу, іноді з тією самою каденцією;
2. *видозмінена повторність* (варіювання) – змінюється фактура і до певної міри гармонічний план при збереженні розмірів структури та каденцій;
3. *розробка* – проведення теми частково (або її мотивів) із попереднього розділу; при цьому може змінюватись структура, тональність; тема може проводитись на іншій висоті чи в іншому голосі; використовуються секвенції;

4. *похідний контраст* – така зміна попередньої теми, яка приводить до появи нової теми;
5. *контраст зіставлення* – утворюється в результаті введення нової теми, яка разом з попередньою утворює єдине ціле;
6. *вільне розгортання* – процес безперервного мелодичного розвитку, який досягається насамперед різноманітною технікою мотивного розвитку.

Для усіх принципів розвитку теми існують прийоми перетворення, які називаються **тематичною роботою**. Існують такі способи (прийоми) перетворення мелодико-тематичних побудов:

- а) мелодична орнаментация (прикраси) з використанням неакордових звуків або збагачення теми новими акордовими звуками;
- б) розширення чи стиснення інтервальних співвідношень, тобто заміна інтервалів на ширші або вужчі;
- в) обернення, тобто надання інтервалам протилежного напрямку;
- г) збільшення (*аугментація*) або зменшення (*дімінуція*) ритмічних тривалостей;
- д) ракохідний рух, тобто проведення побудови від кінця до початку;
- е) проведення теми з іншої долі (*per arsin et thesin*).

ВИРАЖАЛЬНІ МУЗИЧНІ ЗАСОБИ

Важливим завданням науки про будову музичних творів є вивчення музичних форм у зв'язку з їх виразовими можливостями, типовими для них образними співвідношеннями, історичним розвитком, трактуванням у різних жанрах і стилях. Кожний вид мистецтва володіє своїми, характерними для нього засобами створення художніх образів. Якщо художник у малюнку та фарбах, скульптор у дереві та камені, письменник чи поет у словах відтворюють картини навколишнього життя, то композитори роблять це за допомогою музичних звуків. У будь-якому музичному образі – чи це народна пісня, ліричний романс, характеристика

оперного героя або тема симфонічного твору – різноманітні явища дійсності відтворені за допомогою виразових засобів.

Систему засобів вираження, сформованих на основі звукового матеріалу, та логічні закони їх використання у творі часто називають *музичною мовою*. Поняття *музична мова* ґрунтується на образному порівнянні засобів музики, що передають її ідейно-художній зміст, із засобами словесної мови, яка служить для передачі думок. Якщо словесна мова відрізняється універсальністю свого використання (не тільки в галузі літератури, але й у всіх галузях людської діяльності), то музична мова обслуговує тільки музичне мистецтво. Крім того, музична мова образно відображає, моделює відповідні явища й емоції, відтворює ті чи інші риси їх реальної структури.

Сукупність виражальних засобів музики (музична мова) включає в себе сукупність звуків, строї, тембри, тривалості, інтервали та акорди, ритмічні та мелодичні елементи, способи їх поєднання і утворення різноманітних форм. Елементи музичної мови, використані в конкретному музичному творі для передачі його змісту, стають елементами художньої форми даного твору.

Музичне мистецтво (і відповідно – *музична мова*) пройшло певний шлях історичного розвитку. Тому можна говорити як про музичну мову певного культурологічного періоду, про музичну мову конкретної композиторської школи, окремих композиторів, так і про музичну мову конкретного музичного твору.

Музика належить до часових видів мистецтв, і тому будь-які звукові співвідношення мають певні часові, тобто ритмічні характеристики. Звідси і виходить визначення мелодії, гармонії та ритму як головних виражальних засобів у музичному мистецтві, до яких додаються й інші, як от динаміка та агогіка. Разом з тим, визначення головних виражальних засобів не є універсальним, а має свої хронологічні та географічні межі. Наприклад, деякі східні культури взагалі не знають гармонії в європейському

розумінні (домінування монодії), а трактування ними мелодії та ритміки є досить своєрідним і відрізняється від інших культур.

Мелодія, гармонія і ритм у їх взаємодії є основними компонентами для створення музичного твору.

Мелодія

Мелодія – це виражена одноголоса музична думка. Мелодія є найважливішим виражальним засобом музики. У мелодії найчастіше виявляються характерні риси тієї чи іншої музичної думки. Вона може бути або одноголосим музичним цілим (як у багатьох народних піснях), або головним голосом багатоголосої музики, або таким голосом, що володіє достатньою музично-виражальною характерністю (наприклад, контрапунктна мелодія). Мелодія може самостійно втілювати художній образ. У професійній музиці одноголосі твори зустрічаються порівняно рідко, але в народній творчості основне значення мають пісні. Мелодії народних пісень є досить різноманітні.

Музична думка, яка має більшу чи меншу завершеність або розвинена до набуття нею характерного образу, називається **темою**.

Мелодія є цілісним явищем, єдністю різноманітних сторін. Для неї важливе значення мають музично-висотні співвідношення, ритм, динаміка, тембр, спосіб звуковидобування, а нерідко і гармонічні співвідношення. Разом з тим, головну роль у мелодії відіграють звуковисотні (інтервальні) співвідношення і ритм.

У мелодіях переважають три елементарні типи **мелодичного руху**:

1) вгору; 2) вниз; 3) на одному рівні. Усі інші рухи є комбінацією цих трьох рухів. Майже всяка мелодія є хвилеподібною, тобто складається з чергування висхідних та низхідних рухів, які врівноважують один одного. Тому напрямок руху є доволі важливим. Хвилеподібний рух можна назвати одноплановим. Висхідний рух служить вияву підйому, напруги і часто супроводжується *crescendo*. Низхідний рух означає спад напруги і може супроводжуватись *diminuendo*. Вищі точки, які є

результатом підйомів, називаються *кульмінаціями* або вершинами. У багатьох випадках, як у відносно завершеній музичній думці, так і у цілій формі, є одна головна кульмінація. Найчастіше вона досягається поступовою хвилястою лінією. В цілому, для форми суттєвим є співвідношення підйомів і спадів, їх тривалість, а також наявність і поєднання кульмінацій. Для кульмінації загалом характерними є не лише відносно високий регістр мелодії, але і значна сила звучності, насиченість гармонічної фактури тощо. Мелодична вершина не завжди співпадає з кульмінацією, оскільки деколи пов'язана зі згасанням, втратою інтенсивності (*piano*, прозорість звучання та ін.).

Хоча виразність мелодії може бути досить значною і без введення особливих ладо-інтервальних засобів, разом з тим *ладові співвідношення* та *інтерваліка* мелодії часто є визначальними для формотворення. Сюди можна віднести наступні прийоми:

- а) відносно часте введення звуків тонів, які надають мелодії ладової визначеності, а іноді і певної статичності;
- б) уникання каденційних мелодичних формул, а також тонічної прими або введення її в моменти, які непридатні для завершення;
- в) мелодична напруга може посилюватись за рахунок використання нестійких звуків та інтервалів (септими, збільшених та зменшених інтервалів);
- г) в інтерваліці мелодії часто важливе значення має *приховане* голосоведення – ведення звуку в інший звук не безпосередньо, а на віддалі. Види прихованого голосоведення: рух мелодії ламаними інтервалами або акордами, розв'язання нестійкого звуку на віддалі (так звана з'єднуюча інтонація), утворення провідної опорної лінії, частіше – низхідної по секундах на сильних долях такту.

Ладо-інтервальні послідовності утворюють композиційну підпорядкованість стосовно дрібних елементів форми. У більш широкому

плані «підпорядкованість» частин утворюється на основі мелодико-тематичних елементів. Її види:

- а) підпорядкованість частин на основі однієї теми;
- б) підпорядкованість частин на основі спорідненості тем;
- в) підпорядкованість частин на основі різних тем.

При аналізі мелодії важливе значення має її *ладова сторона*, так як з нею часто пов'язані риси національної своєрідності. Наприклад, в українській народній пісні зустрічається гармонічний мінор, дорійський лад, гуцульський лад, гармонічний мінор з високим четвертим ступенем. Останній лад характерний для угорської народної музики та низки східних народів.

Аналіз ладової сторони мелодії важливий з точки зору різної ладової напруженості звуків та інтервалів мелодії, ладового забарвлення (мажор, мінор), розвитку та ін..

Гармонія

Виразові можливості мелодії розширює *супровід*. Збільшення ролі ритму пов'язане з розвитком інструментальної музики. З'явилися специфічні ударні інструменти, яким доручалась функція супроводу. Включення такого акомпанементу (гармонії) відтіняло характер музичного руху акцентами, колористичними і шумовими ефектами. Отримали узагальнене втілення характерні дії: трудові ритми, танці, тощо. Музичний простір, який раніше заповнювався тільки «по горизонталі», отримує інший вимір – «вертикаль», а разом – більшу глибину.

Дещо пізніше супровід розростається, виникли розвинуті форми фактури. Акорди, чергуючись, породжують ритм маршу, вальсу, мазурки, а плавне коливання акомпанементу допомагає втілити образи колискової, баркароли, ноктюрну. Гармонія надає мелодії яскравості, випуклості, повноти звучання.

З різних властивостей *гармонії* основне формотворче значення має *функціональність*. Друга важлива властивість гармонії – *колорит* –

безпосередньо на форму твору не впливає, але надає іншим елементам музики випуклості та рельєфності.

Вага гармонії як виразового, так і формотворчого засобу музичної мови значною мірою залежить від стилю. Формотворча дія гармонії з особливою силою й наочністю виступає у класичному стилі, де вона виробила винятково ефективну логічну систему, яка функціонує за своїми правилами на різних структурних рівнях.

У царині акордики функціональність виявляється у протиставленні тоніки іншим співзвуччям, тобто логіці їх підпорядкування. Тоніка потенційно – це стан стійкості, спокою. Виявленню цієї особливості, яка надає побудові гармонічної завершеності, сприяють наступні умови:

1. прима (основний звук) у басу;
2. прима в мелодії (хоча це менш суттєво);
3. сильна доля такту;
4. каденційний такт (найчастіше – парний).

У зв'язку з вище зазначеним, тонічний секстакорд чи квартсекстакорд є менш стійкими або зовсім нестійкими. Будь-який різновид тоніки на слабкій долі мало придатний для завершення (за рідкісними винятками).

Усі інші акорди ладу є нестійкими. Належність деяких з них (наприклад, тризвуки третього і шостого ступенів) до тонічної групи дуже умовне, бо повністю замінити ними тоніку не можна. Завершення гармонічного викладу нестійкою гармонією або некаденційним різновидом тоніки робить побудову гармонічно розімкнутою.

Нестійкі акорди різні за рівнем напруги. Ця їх особливість використовується для посилення гармонічного напруження (наприклад, послідовність тризвуків I – VI – II) і для утворення її спаду (наприклад, VII₇ – D₇). Важливою рушійною силою є зіставлення протилежних нестійких функцій – субдомінанти і домінанти, яке розв'язується з появою тоніки (найпростіший прототип T – S – D – T). Хроматичні гармонії

у модуляційних відхиленнях, а також альтеровані акорди створюють додаткову напругу. Своєю чергою неакордові елементи постійно утворюють суперечність із акордами. Значимість таких конфліктів насамперед залежить від метру: неакордовий звук на сильній долі (затримання) утворює яскравіше зіткнення з акордом, ніж будь-який інший неакордовий звук на слабкій долі.

Функціональні властивості тоніки та нестійких співзвуч використовуються різними способами:

- а) тоніка вводиться часто і у різновидах, придатних для кадансування;
- б) тоніка вводиться нечасто і у різновидах, менш або зовсім непридатних для кадансування і на слабких долях. Завдяки цьому, необхідність подальшого розвитку буде відчуватись до моменту появи ясно вираженого кадансу;
- в) тоніка, показана (а іноді і непоказана) на початку побудови, потім уникається шляхом різноманітних перерваних зворотів чи модуляцій і з'являється тільки в кінці. Цей прийом, який відсуває тоніку, безперервно підтримує нестійкість і може створювати значну напругу на великих ділянках.

У формотворенні важливу роль відіграють також моменти, коли та чи інша гармонія (тоніка або домінанта) підкреслюються одним з наступних прийомів:

- а) акорд витримується чи повторюється;
- б) акорд уводиться періодично на сильних долях (у кожному такті або через такт).

Таке підкреслення тоніки означає початок частини, або її завершення, коли утвердження стійкості більш необхідне, ніж в інші моменти. Аналогічний прийом стосовно домінанти є особливо типовим перед вступом нового розділу форми.

Часто для розвитку форми використання однієї тональності буває недостатнім. Для створення нових суперечностей і напруг та для зміни

колериту застосовується модуляція, яка утворює контраст тональностей, які мають певне функціональне значення. Співвідношення тональностей певною мірою нагадує співвідношення акордів. Функціональність у тональних співвідношеннях виявляється у протиставленні головної тональності іншим. Головна тональність відіграє роль тоніки у широкому розумінні цього слова, тобто вона є стійкою. У головній тональності твір починається і майже завжди закінчується. Тому вона служить централізуючим началом. Будь-яка інша тональність у творі є нестійка (в широкому розумінні слова) і підпорядкована. Введення підпорядкованої тональності – стимул для наступного розвитку. Часто протиставляються тональності домінантової та субдомінантової груп (T–S–D–T). Ця формула в цілому визначає порядок тональностей, який утворює функційний контраст і конфлікт, що розв’язується завдяки поверненню головної тональності (що і є обов’язковим).

При зміні тональностей важливі наступні моменти:

1. нова тональність вводиться без переходу до неї – тональний або ладовий стрибок, так зване співставлення. Його роль – підкреслити нову функцію (чи колорит) різким переходом;
2. нова, відносно далека тональність може бути введена раптовою модуляцією;
3. перехід до нової тональності відбувається плавно (цей момент переважає);
4. при зміні тональностей важливою є тривалість звучання кожної з них. Тональність або група однорідних за функцією тональностей, які звучать порівняно довго, служать опорними точками форми, а решта є проміжними, прохідними.

У цілому гармонія (у широкому плані) сприяє композиційній підпорядкованості частин форми у наступних відношеннях:

1. у взаємній зв’язаності каденцій (домінанта – тоніка);
2. у централізованості тональних співвідношень;

3. у кількісній відповідності нестійкості в середині форми і стійкості в кінці.

Метр і ритм. Музичний тематизм

Оскільки музика триває в часі, *ритму* належить одна з важливих ролей у формуванні звуко-висотного матеріалу. *Музичним ритмом* (у вузькому значенні) називається організована послідовність звукових довжин (тривалостей). Ритм скріплює воєдино різноманітні звуки і акорди та створює з них групи, які мають змістовність та характерність. З таких груп створюються закінчені думки-теми, а з тем та їх розвитку – цілі твори. Поняття «ритм» може бути ширшим – як співвідношення тривалостей великих і малих відокремлених розділів форми. У будові музичної форми важливим є пропорційність, тобто співрозмірність основних частин за тривалістю. Таким чином, ритм в музиці можна розглядати як загальний драматургічний принцип, який охоплює своєю дією не тільки масштабні показники, а й усі складові елементи музичної форми. Він визначає функціональні співвідношення усіх елементів, що утворюють музичний процес.

Як музично-висотні співвідношення мають ладову основу, так і музично-ритмічні співвідношення розвиваються на основі тієї чи іншої метричної системи, тобто закономірно впорядкованої системи ритмічних співвідношень. Виразова сила музичного ритму усвідомлюється тільки у співвідношенні з метром. Тому в музичній теорії існує і синтезуюче поняття – метроритм як система акцентно-часових зв'язків. Це – своєрідний синтез однаковості та різноманітності, де метр – однаковість у різноманітному, а ритм – різноманітність у однаковому. *Строга метрика* характерна для танцювальних мелодій, маршів, більшості пісень. Вона дуже розповсюджена у різних жанрах класичної музики. Її розвиток тісно пов'язаний з формуванням гомофонного складу і тонально-гармонічного мислення, і, навпаки, народним протяжним пісням, думам, речитативам та імпровізаціям властива *вільна метрика*.

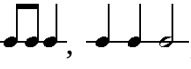
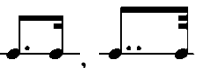
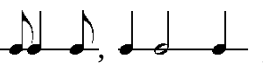
Для музики зі строгою акцентною метрикою і яскраво підкресленими ритмічними зворотами важливим є розуміння *ритмічного мотиву* – ритмічного звороту, який має одну метрично сильну долю. Межі мотивів можуть не співпадати з межами тактів. Найменшим елементом, який визначає метр твору, є *фраза*, яка об'єднує від двох до чотирьох мотивів. У тактових мотивах важливе значення має положення мотиву щодо сильної долі такту. Якщо мотив починається із сильної долі такту і закінчується на слабшій – то він є *хореїчним* (наприклад, початок головної партії в першій частині сонати № 4 Л. ван Бетховена). Якщо ж мотив починається зі слабкої долі і спрямований до наступної сильної – то цей мотив є *ямбічним*, метрично активним (наприклад, початок головної партії у першій частині Симфонії № 40 соль мінор В. А. Моцарта, «тема долі» у Симфонії № 5 до мінор Л. ван Бетховена, початок головної партії в увертюрі до опери «Тарас Бульба» М. Лисенка). Хореїчні мотиви є більш характерними для плинної, ліричної музики. Ямбічні мотиви надають мелодії чітке розчленування, сильна доля акумулює енергію попередніх звуків. Тому ямб є більш характерний для енергійних або моторних мелодій. Мотиви із більшою кількістю долей можна умовно розглядати як комбінації дводольних [8, 78]. Так *дактиль* можна трактувати як розширений варіант хорею (сильна доля і дві слабкі), *ананест* – як розширений варіант ямбу (дві слабкі долі і сильна), *амфібрахій* – як сполучення ямбу і хорею (слаба – сильна – слаба долі).

Крім того, потрібно мати на увазі, що у музиці зі строгою акцентованою метрикою сильні долі сусідніх тактів не завжди рівні між собою за метричною тяжкістю. У зв'язку з цим потрібно розрізняти *тяжкі* та *легкі* такти. На тяжкі такти найчастіше припадає зміна гармонії. Такі метричні співвідношення зустрічаються у квадратних побудовах. Виразовість ритмічних мотивів залежить від конкретних співвідношень довжин – ритмічних малюнків.

Ритмічний малюнок – це послідовність музичних тривалостей, узята окремо від висотних співвідношень звуків. Певні сполучення музичних тривалостей і акцентів легко впізнаються слухом як характерні повторювані ритмоформули.

Ритмічний рисунок часто є характерною ознакою певного жанру. У ритмічних малюнках втілюється характерний рух танцю, його специфічна пластика, утворюючи конкретні ритмоінтонації.

У творчості багатьох композиторів деякі ритмічні рисунки набувають семантичної наповненості, як от:

1. «ритм підсумовування» – ;
2. пунктирний ритм або подвійний пунктирний ритм –  ;
3. синкопа (різновидність – геміола) – суперечність між будовою мотиву і тактовим розміром):  ;
4. у вокальній мелодії є характерним розспівування ритму.

На конфліктному зіставленні ритмічних і метричних акцентів утворюється група перехресних синкопованих ритмів, що характеризується підвищеною динамічністю і гостротою. До них відносяться міжтактова та внутрішньотактова (міждольова та внутрішньо дольова) синкопи, які виникають при неспівпаданні метричних долей та ритмічних акцентів. Виразальність синкопи полягає у протиріччі між реальними ритмічними акцентами на слабій долі і очікуваним акцентом на більш сильній долі. Виникає послаблення сильної та посилення слабкої долей. Синкопа виникає і тоді, коли на місці метричного акценту стоїть пауза.

Порушення регулярної метричної пульсації характерне і для умовного розподілу тривалостей на довільну кількість однакових частин, що не збігається з їхнім основним поділом тріолей, дуелей, квартолей, квінтолей, секстолей, септолей, новемолей, децимолей та ін.

У багатоголосій музиці, де взаємодіють кілька ритмічних ліній, використовуються як основні, так і особливі види поділу тривалостей. Таке поєднання називається *поліритмією*. Якщо ж окремі голоси записуються у різних метрах, утворюється *поліметрія*, в якій метричні акценти не збігаються повністю або частково.

Формотворча функція ритму визначається співвідношенням двох різних аспектів ритму, які перебувають у нерозривній єдності активно-стимулюючого (процесуального) та структурно-органічного.

Активний ритм, тісно змикаючись із загальними основами музичного формотворення, порушує стійкість і рівновагу, що створює динаміку форми, перспективу розвитку. Він виступає як чинник драматургічного значення, утворюючи наскрізну дію, безперервність висловлювання, дає імпульс розвитку.

Постійний рух уперед, постійне якісне відновлення є характерною рисою ритмостановлення в музиці визнаних композиторів-симфоністів: – Л. ван Бетховена, Й. Брамса, А. Брукнера, Б. Лятошинського, В. Сільвестрова та ін. З іншої сторони, саме ритм урівноважує всі компоненти форми, розчленовує, розподіляє матеріал. У цьому проявляється структурно-організуюча функція ритму, результатом якої є цілісність і композиційна стрункість форми, її гармонійність.

Сучасна музика дає багату і різномірну картину ритмічної техніки. З'являються стилі, для яких ритм є ведучим виразовим та формотворчим засобом (І. Стравінський, Б. Барток). Динаміка ритму в багатьох випадках спирається на змінність метру, на нерегулярність акцентів. З іншого боку, в творчості окремих композиторів знаходять продовження класичні принципи звукової та часової організації матеріалу.

Розчленування музичного твору

Цілісний музичний твір ділиться на більші чи менші частини. Правильне розуміння цього розчленування є однією з умов вірного розуміння та виконання музики. Момент розділу між частинами твору

називається **цезурою**. Частини твору між цезурами називаються **побудовами**. Діленню музичної форми сприяють наступні основні фактори: структурний, тональний, тематичний.

1. *Структурний* фактор – це межа між двома суміжними побудовами. Таку межу підкреслює каданс, який супроводжується паузою або цезурою. Разом з тим, зустрічається і вторгнення нового матеріалу в момент завершення кадансу. В такому випадку обидві побудови ніби зчіплюються, хоча кадансування все ж таки підкреслює їх межу.

2. *Тонікальний (тональний)* фактор – встановлення нової тональності (на тоніці чи домінанті) після попереднього модуляційного процесу.

3. *Тематичний* фактор – поява нової теми чи тематичного матеріалу, який може мати характер супроводу.

У нотному запису зовнішніми ознаками членування, які по суті є відображенням внутрішніх факторів, можуть бути: знаки повторення, переміна темпу, зміна розміру.

Зміни фактури так само розчленовують розділи форми або підкреслюють їх.

Принцип організації музичної тканини

Принцип організації музичної тканини, який відображає музичне мислення композитора або епохи називається **музичним складом**. Можна виділити два основних музичних склади: одноголосий (монодичний) і багатоголосий (поліфонічний та гармонічний).

Музичний склад знаходить своє втілення у різноманітній фактурі як сукупності засобів викладу музичної тканини, в якій взаємодіють усі її елементи. Фактура враховує характер і відношення складаючих її голосів, що розглядається з точки зору їх характеру, способу поєднання чи функції у музичному цілому. Музичний твір не може існувати поза фактурою, яка до певної міри впливає на характер головних засобів вираження.

Фактура має наступні параметри:

- часовий – горизонтальний, який визначається тривалістю певного фактурного типу;
- просторовий – вертикальний, який означає кількість фактурних ліній та їх взаємне розташування у музичній тканині;
- глибинний, який існує як явище музично-психологічного порядку.

До основних видів фактури європейської музики можна віднести наступні: діафонія, підголосковість, гетерофонія, імітаційна поліфонія, різнотемна і контрастна поліфонія, гомофонія, акордовий склад, гомофонно-поліфонічний склад, поліфонія пластів, пуантилізм, надбагатоголосся.

Типологічна класифікація фактури починається із загального поділу на одноголосся (монодію) та багатоголосся. В одноголоссі поняття фактури, по-суті, перегукується з поняттям мелодії. Одноголосий виклад музичного розвитку, який не передбачає супроводу, називається монодичним складом або *монодією*. Цей склад найбільш поширений у народній музиці, а також притаманний давньосхідним культурам, музичному мистецтву Античної Греції та Середньовіччя. У монодичному складі часто зустрічаються твори для окремих інструментів та співаків-солістів, монодичні фрагменти у багатоголосих композиціях. Для монодичного складу характерне лінійно-горизонтальне розгортання музичної тканини, а мелодичне мислення виявляється тут у чистому виді (монодична лінія ще не ускладнена прихованою поліфонією чи прихованою гармонією).

У багатоголоссі фактура є складним феноменом. Розрізняють *поліфонічну* та *гомофонну* фактури. У першій передбачається рівноправність голосів, а у другій виділяється домінуючий голос, а решта голосів відіграють роль доповнення, супроводу.

Першим сформувався поліфонічний склад, що досяг високого професійного рівня у XIII–XVI ст. *Поліфонія* – це багатоголосий склад,

в якому одночасно звучать декілька мелодичних ліній-голосів, а розвиток мелодії у кожному голосі має свій початок, розвиток, кульмінацію та завершення. Залежно від характеру взаємодії голосів поліфонія поділяється на імітаційну, контрастну та підголоскову.

В *імітаційній* поліфонії, яка передбачає різночасове експонування матеріалу, багатоголосся утворюється завдяки проведенню однієї мелодії-теми або її фрагмента по черзі у різних або рівноправних голосах. До імітаційних форм належать: канон, інвенція та фуга.

Контрастна поліфонія поєднує голоси, які мають самостійні і рівноправні мелодичні лінії, але диференційовані за своєю роллю та значенням. При цьому голоси контрастної поліфонії підпорядковуються законам внутрішньої логіки при домінуючому верхньому голосі. Вони можуть утворювати гармонійний ансамбль, а можуть протиставлятися один одному. Часто зразки контрастної поліфонії зустрічаються в дуетах, тріо, квартетах та ін.

Підголоскова поліфонія поєднує нерівноправні голоси. Тут утворюються одночасові поєднання різних варіантів інтонаційно-подібного матеріалу. Головний голос підпорядковує собі інші голоси – *підголоски*, самостійність яких може бути досить значною. Прийоми підголоскової поліфонії, окрім народного багатоголосся, використовуються композиторами при обробці народних пісень, у творах неполіфонічного складу та у творах, що написані у народному стилі.

До кінця епохи Відродження в надрах поліфонії строгого стилю сформувались передумови гармонічного складу, який реформував усю систему музичного мислення. Гармонічне багатоголосся є акордове та гомофонно-гармонічне. У *акордовому складі* багатоголоса музична тканина викладена акордами як цілісними вертикальними комплексами. Мелодична лінія верхнього голосу не має самостійного значення. Для акордового складу характерна ритмічна однастайність голосів –

моноритмічність, а організуючим началом є зміна акордових комплексів, зумовлена функціональним тяжінням, якому і підлягає голосоведення.

Гомофонний склад – різновид гармонічного багатоголосся, в якому один голос виконує головну роль, а інші утворюють гармонічний супровід. Мелодія і акомпанемент у гомофонному складі формують два музичних пласти, які не тільки взаємозв'язані, але і контрастують між собою, так як мелодія тут є носієм основного змісту музичного твору.

Кожен склад може бути основою музичної тканини цілого твору. Проте частіше зустрічаються їх різні комбінації, що надає музичній тканині гнучкості та багатогранності. Зближення складів обумовлено підпорядкованістю усіх голосів законам гармонії, яка керує їх спільним звучанням.

Наприклад, чудові зразки змішаної фактури (гомофонія і поліфонія) можна знайти в музиці Й. С. Баха – танцювальних сюїтах, аріях, прелюдіях з «Добре темперованого клавіру».

Мелодико-синтаксичні структури

Періодична повторність мелодико-ритмічного звороту є важливим фактором закономірно-впорядкованої розчленованості невеликих побудов. У зв'язку з цим в основі класифікації мелодико-синтаксичних (мелодико-тематичних) структур лежить співвідношення мотивної повторності або неповторності (подібності чи не подібності).

1. *Періодичність* – а а а а (послідовність елементів однакової тривалості за кількістю тактів – 4+4, 2+2+2+2, 1+1+1+1). Періодичність пов'язана з точним чи варійованим повторенням будь-якої побудови, характерна для народних і побутових жанрів, а також для професійної музики;

2. *Підсумовування* – зіставлення двох або декількох побудов з наступною об'єднувальною побудовою, що дорівнює їх сумі (1+1+2, 2+2+4, 3+3+6 і так далі). У такій структурі поєднання двох вихідних коротких побудов і суцільності більш протяжної побудови, яка

врівноважує їх, відповідає типовій логіці думки, що простягається в часі. Різновидність – подвійне підсумовання (1+1+2+4, 2+2+4+8);

3. *Дроблення* – зіставлення побудови з наступними за нею більш коротшими побудовами, що дорівнюють їй в сумі (2+1+1, 4+2+2, 8+4+4 та ін.). На противагу підсумовуванню дроблення є розімкненою структурою, в якій за цільною і нероздільною фразою йдуть короткі мотиви. Смисловий акцент при цьому падає на першу, суцільні половину, а друга має характер уточнення, пояснення. Різновидність – подвійне дроблення (4+2+1+1, 8+4+2+2);

5. *Дроблення із підсумовуванням* – 2+2+1+1+2, 4+4+2+2+4 і т. ін.) – найбільш збалансована структура, що поєднує основні етапи логічного розвитку музичної думки.

МУЗИЧНІ ФОРМИ

ПЕРІОД

Період – це типова найменша форма завершеного або відносно завершеного викладу тематичного матеріалу у гомофонній, рідше – у поліфонічній музиці. При цьому поняття «період» і «тема» не є тотожними ні щодо змісту, ні щодо величини. Як уже зазначалося, *тема* – поняття образно-змістове, у композиції – функціональне, а *період*, натомість – поняття, в першу чергу, структурне. Тому ці поняття часто не співпадають. Так, наприклад, тема часто викладається у формах, менших або більших за період. З одного боку, можна вказати на теми численних фуг, а з другого – на теми рондо або варіацій, що викладаються переважно у простих дво- або тричастинних формах.

Періоди можна класифікувати з огляду на їх тематичне наповнення, тональну будову та внутрішню структуру.

Зі структурної точки зору розглядають:

- **подільний** період, який ділиться на речення і кожне з яких має каденційне завершення;
- періоди **єдиної** будови, які не мають серединного кадансу і не поділяються на речення, тобто **неподільні**. Такі періоди можуть чітко ділитися на фрази, які не об'єднуються у речення, або містять цілісний розвиток.

Варіантом періоду **єдиної** будови є **монолітний період**, який задумано композитором як один цілісний, найчастіше висхідний розвиток без поділу на мотиви, фрази. Такий період, написаний у швидкому темпі, у певних умовах міг би бути визначений як речення, але його функційне значення у більшій формі дає змогу сприймати його як період (наприклад, як відокремлена знаком репризи перша частина простої дво- або тричастинної форми). Такі періоди отримали назву **період-речення**.

Ще одним варіантом періоду **єдиної** будови є **період типу розгортання (або поліфонічний період)**. Це – побудова, в якій за порівняно коротким початковим ядром йде тривалий секвенційно-модулюючий розвиток, який завершується каденцією у початковій або (частіше) у домінантовій чи паралельній тональності. Особливістю структури такого періоду є безперервність розвитку тематичного матеріалу. Наявність внутрішніх цезур у викладі мелодій поліфонічного періоду може вказувати на наступні етапи розгортання: виклад тематичного «ядра», його розвиток (часто секвенційний, іноді з наближенням до загальних форм руху) і заключна каденція (зупинка у кінці періоду). Період типу розгортання характерний для старовинної двочастинної форми.

Щодо числа кількості тактів періоди бувають квадратної і неквадратної структури. Періоди **квадратної структури** містять групування тактів, кратне числу чотири: 8 (4+4), 16 (8+8), іноді 4 (2+2). Для визначення квадратності чи неквадратності структури важливою є не

так загальна кількість тактів, як їх групування: наприклад, восьмитакт може мати неквадратне групування – 5+3 (або 3+5).

Періоди **неквадратної структури** містять загальну кількість тактів у періоді та його реченнях, яка не є кратною чотирьом. Розрізняють органічну неквадратність та неорганічну квадратність. *Органічна неквадратність* не є наслідком порушення квадратності. У такому періоді речення можуть складатись з трьох, п'яти, семи тактів, можлива репризна повторність. *Неорганічна неквадратність* виникає внаслідок розширення чи стиснення квадратної структури. Прикладом такого стають скорочені або розширені періоди. **Скорочений** період – період, в якому кількість тактів менше восьми або шістнадцяти (наприклад, 4+3, 8+7). **Розширений** період – період, в якому кількість тактів більше восьми. Розширення періоду буває внутрішнє і зовнішнє. **Внутрішнє розширення** періоду відбувається шляхом збільшення кількості тактів такими способами як:

- варійоване повторення у другому реченні;
- секвенції;
- засіб розробковості;
- перервана каденція;
- розширення каденційних зворотів.

Зовнішнє розширення періоду відбувається шляхом введення побудови-доповнення, яка з'являється після заключної каденції і стверджує її.

Періоди, що охоплюють 12 тактів і складаються з 3 речень (4+4+4), займають проміжне місце.

За розмірами періоди бувають нормативні, великі, складні, подвійні.

Нормативний (нормальний) період як правило має 8 або 16 тактів.

Великий період – це період, який складається із двох рівних речень, але більшої тривалості (понад 16-ть тактів). У великих періодах тематичний контраст елементів більш яскравий.

Складний період – це такий період, який складається із двох мелодично подібних речень, але із різними каденціями, функційно пов'язаними між собою (в домінантовій тональності і в головній). При цьому кожне речення щодо внутрішньої будови несе ознаки типового періоду.

Подвійний період характеризується подвійною експозицією тематичного матеріалу. Він складається з двох періодів, причому другий може дещо відрізнятися від першого. Незначні зміни у перевикладі періоду відносяться до фактури, ритмічних взаємовідносин мелодії з фактурою, кадансування тощо, але не порушують основні компоненти теми: мелодичний малюнок, структурний ритм, тональний розвиток.

Зустрічаються періоди зі вступом.

З тематичної точки зору розрізняють два типи періодів: **повторної** та **неповторної** будови. Період **повторної** будови – це період, в якому друге речення за тематичним матеріалом і його розвитком подібне до першого. Звідси – ефект повторності матеріалу при його розгортанні і відповідна назва цілої структури. Перше речення періоду зветься *початковим* або *переднім*, а друге – наступним. Їх схожість може мати загалом дуже широкі градації: від точного повторення із різними каденціями до схожості самих лише початків. Схема такого періоду може бути виражена як $a+a_1$. Перше речення при цьому у найпростіших випадках завершується половинною каденцією на домінанті (іноді – повною недосконалою на тоніці), а друге – повною досконалою каденцією на тоніці початкової чи іншої тональності. При всій простоті такої структури у ній виявляється сильна об'єднуюча дія гармонічних функцій на рівні форми: домінанта першого речення розв'язується на відстані у тоніку другого речення. Обидві функції логічно взаємопов'язані, так як вони припадають на важливі, ідентичні за значенням точки структури.

До специфічних зразків періоду повторної будови слід віднести побудову, в якій друге речення є цілковито тотожне з першим, але

транспоноване на інтервал кварту вгору або квінту вниз. Такий період можна назвати *транспозиційним*. При всій своїй статичності, що зумовлюється ідентичністю матеріалу обох речень, він містить важливий динамічний елемент, який закономірно виявляється на межі обох побудов: перше речення завершується домінантою, друге ж починається із субдомінанти, що автоматично приводить до тоніки в закінченні періоду (відповідно $T - D$ і $S - T$)

Період *неповторної* будови – це період, в якому друге речення будується на тематичному матеріалі, що явно відрізняється від початкового при наявності квадратності або неквадратності. Схема такого періоду може бути виражена як $b + b_1$. Такі періоди зберігають ті ж типові співвідношення гармонічних каденцій, що й періоди повторної будови, завдяки чому стає можливим поділ на речення. При цьому між обома реченнями існують різноманітні зв'язки – ритмічні, інтонаційні тощо, які забезпечують єдність цілої побудови.

З гармонічної точки зору періоди бувають: однотональні, модуляційні, модулюючі, тонально замкнуті, розімкнені.

Однотональні періоди починаються, проходять і закінчуються в одній і тій самій тональності на тоніці (*замкнені*) або домінанті (*розімкнені*). Звуковий матеріал однотональних періодів може бути різним: витриманим у межах діатоніки, або із використанням хроматики, зокрема завдяки відхиленням (так званий *модуляційний*).

Модулюючі періоди завершуються каденційним зворотом в іншій тональності. Для класичного і близьких до нього стилів найбільш типовими є модуляції у домінантову тональність або паралельну тональність (при головній мінорній тональності), хоча трапляються й інші варіанти.

Всі типи періоду мають заключну каденцію, яка завершує тематичний розвиток. *Замкнений* період – це період, який закінчується каденційним зворотом на тоніці основної або іншої тональності.

Розімкнений період – це період, який закінчується каденційним зворотом на домінантовій гармонії основної або іншої тональності.

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

ПОДІЛЬНІ ПЕРІОДИ

1. Квадратний, симетричний, повторної будови - однотональний

Бах Й. С. Концерт для скрипки № 2 *E-dur*, Фінал, початковий період (8+8)

Бетховен Л. ван. Багатель ор. 119, № 1, початковий період (8+8)

Рондо *A-dur*, початковий період (4+4)

Сонати: № 2, ч. III, початковий період (4+4)

№ 4, фінал, початковий період (4+4)

№ 5, ч. II, ГП (8+8)

№ 9, ч. II, початковий період (8+8)

№ 11, ч. IV, ГП (8+8)

№ 12, ч. I, тема варіацій, ч. I, початковий період (8+8)

№ 20, ч. II, початковий період (4+4)

№ 21, ч. I, ПП (4+4)

№ 27, ч. II, початковий період (8+8)

Соната № 8 для скрипки і фортепіано, Фінал,
початковий період (4+4)

Людкевич С. «Сонце ся сховало» , початковий період (2+2)

Моцарт В. А. Дует Дон Жуана і Церліни із опери «Дон Жуан»,
початковий період (4+4)

Концерт № 20 для фортепіано, ч. II, початковий період (4+4)

Сонати: № 3, ч. I, ГП (4+4), № 11, ч. I, початковий період (4+4)

№ 13, Фінал, початковий період (4+4)

Шопен Ф. Мазурки: ор. 6, № 1, початковий період (8+8)

ор. 7 № 2, початковий період (8+8)

ор. 17 № 4, початковий період (8+8)

Прелюдія № 7

Шуман Р. «Сміливий вершник», початковий період (4+4)

- модуляційний

Бетховен Л. ван. Соната № 13, ч. IV, початковий період (4+4)

Шопен Ф. Ноктюрни: ор. 15 № 2, початковий період (8+8)

ор. 37 № 1, початковий період (4+4)

Шуман Р. Арабеска *C-dur*, ор. 18, початковий період (8+8)

- модулюючий

Бетховен Л. ван. Сонати: № 10, ч. II, початковий період (4+4)

№ 12, ч. III, початковий період (4+4)

№ 18, ч. III, початковий період із Тріо (4+4)

№ 25, ч. III, початковий період (4+4)

Симфонія № 2, ч. II, початковий період (8+8)

Лопатинський Я. «Щебечи мені, пташечко», початковий період (4+4)

Моцарт В. А. Соната № 6, фінал, початковий період (4+4)

Шопен Ф. Вальс *As-dur* ор. 34 № 1, початковий період (8+8)

Етюд *As-dur* ор. 25, початковий період (8+8)

Соната *h-moll*, ч. I, ГП (4+4)

- розімкнений

Бетховен Л. ван. Симфонія № 4, ч. II, ГП (8+8)

Соната № 18, ч. III, початковий період (4+4)

Шуман Р. Арабеска *C-dur*, ор. 18, епізод В, початковий період (4+4)

2. Квадратний, симетричний, неповторної будови

- однотональний

Барвінський В. «Ой, поля ви, поля», початковий період (4+4)

Бетховен Л. ван. «До далекої коханої», № 1, початковий період (4+4)

Сонати: № 18, ч. III, початковий період (4+4)

№ 11, ч. III, початковий період (4+4)

Гендель Г. Ф. Чакона, тема варіацій (4+4)

- модуляційний

Лисенко М. «Ой, одна я, одна», початковий період (4+4)

- модулюючий

Бетховен Л. ван. Соната № 11, ч. III, Тріо, початковий період (4+4)

Соната № 7 для скрипки, ч. II, початковий період (4+4)

Матюк В. «До рідної пісні», початковий період (4+4)

Франк С. Соната для скрипки, ч. I, ГП (4+4)

Шуман Р. «Крейслеріана» № 3, розділ C, початковий період (8+8)

Шопен Ф. Скерцо № 3 *cis-moll*, ГП, початковий період (16+16)

- розімкнений

Кос-Анатольський А. «Білі троянди» (т.т. 5 – 12)

Данькевич К. «Чорний крук у полі кряче», початковий період (4+4)

3. Неквадратний симетричний повторної будови

- однотональний

Бетховен Л. ван. Симфонія № 2, Фінал, ГП (6+6)

Соната № 8, ч. I, ГП 18 (9+9)

Соната № 7 для скрипки і фортепіано, Фінал,
початковий період (7+7)

- модуляційний

Моцарт В. А. Концерт № 4 для фортепіано, ч. II, початковий період (10+10)

- модулюючий

Шуберт Ф. Сонати: *B-dur* (DV-960), Фінал, ПП (епізод В),

початковий період (9+9);

D-dur (DV-850), Скерцо, Тріо, початковий період (9+9)

5. Неквадратний симетричний неповторної будови

- модуляційний

Лисенко М. «Якби мені, мамо, намисто», початковий період 12 (6+6)

4. Неквадратний несиметричний повторної будови

- однотональний

Бетховен Л. ван. Симфонія № 4, ч. I, ГП (12+14)

Дакен Л. «Зозуля», початковий період (11+12)

Жданов С. «Херувимська», початковий період (8+7)

Шуберт Ф. Соната A-dur (DV-664), ч. II, ГП, початковий період (4+3)

- модуляційний

Бетховен Л. ван. Соната № 17, ч. I, ГП (6+15)

- модулюючий

Косенко В. Етюд XI, початковий період (9+11)

Мендельсон Ф. «Пісня без слів» № 1, початковий період (4+9)

«Пісня без слів» № 8, початковий період (8+9)

Моцарт В. А. Концерт № 2 для валторни із оркестром, ч. II,
початковий період (10+17)

Симфонія № 40, ч. III, початковий період (6+8)

Паганіні Н. Концерт для скрипки № 1, ч. II, т.т. 8 – 27 (11+9)

- розімкнений

Шопен Ф. Ноктюрн ор. 27 № 1, початковий період 7 (4+3)

5. Неквадратний несиметричний неповторної будови

- однотональний

Бетховен Л. ван. Соната № 27, ч. I, ПП (6+7)

Лисенко М. «Полюбилася я», початковий період (4+3)

Моцарт В. А. Соната № 3, ч. II, початковий період (8+7)

- модулюючий

Брамс Й. Соната № 1 для скрипки з оркестром, Фінал, початковий період (4+5)

Шуман Р. «Ich grolle nicht» (із циклу «Кохання поета»), початковий період (4+7)

- розімкнений

Людкевич С. «Тайна», початковий період (4+6)

НЕПОДІЛЬНІ ПЕРІОДИ

1. Квадратний

- однотональний

Бах Й. С. Гавот із Партіти E-dur, початковий період (8)

Бетховен Л. ван. Сонати: № 3, ч. I, початковий період (8), № 32, ч. I, ПП (8)

Соната № 8 для скрипки і фортепіано, ч. II,
початковий період (8),

Фінал, епізод В, початковий період (8)

Моцарт В. А. Соната *F-dur* для скрипки і фортепіано (К. 377), Фінал,
початковий період (8)

Шопен Ф. Ноктюрн ор.32 №1, початковий період (8)

- модуляційний

Бах Й. С. Концерт для скрипки № 2 *E-dur*, Фінал, епізод В (т.т. 17 – 32)

Бетховен Л. ван. Симфонія № 2, ч. III, Тріо, початковий період (8)

Соната № 11, ч. IV, ПП (епізод В) (8)

32 варіації, тема (8)

- модулюючий

Бетховен Л. ван. Сонати: № 4, ч. III, Тріо, початковий період (16)

№ 6, ч. II, початковий період (8)

Гайдн Й. Соната № 7, Фінал, початковий період (8)

Моцарт В. А. Соната № 11, ч. III, початковий період (8)

- розімкнений

Барвінський В. «Ой, сумна, сумна темна нічка» (8)

Бетховен Л. ван. Сонати: № 1, ч. I, ГП (8), № 11, ч. I, ГП (8)

Гайдн Й. Соната № 2, ч. I, ГП (8)

Квасневський В. «Стояла я і слухала весну», початковий період (8)

Шопен Ф. Ноктюрни: ор. 9 № 2, початковий період (4)

ор. 48 № 2, початковий період (8)

Лопатинський Я. «Ні, не співай пісень весняних», початковий період (8)

Шуман Р. «Крейслеріана» № 7, початковий період (8)

2. Неквадратний

- однотональний

Аркас М. Заклучний хор «Уже зійшов місяць» з I дії опери «Катерина» (12)

Бетховен Л. ван. Концерт № 4 для фортепіано, Фінал, початковий період (10)

Симфонія № 2, ч. I, ГП (14)

Сонати: № 9, ч. I, ГП (12), № 11, ч. II, ГП (9)

№ 21, ч. I, ГП (12), ч. II, початковий період (9)

№ 32 , ч. I, ГП (12)

Моцарт В. А. Сонати: № 5, ч. I, ГП (10), № 9, ч. I, ГП (7), № 12, ч. I, ГП (12)

Шопен Ф. Мазурка ор. 7 № 1, початковий період (12)

Ноктюрн ор. 32 № 1, початковий період (6)

- модуляційний

Бетховен Л. ван. Симфонія № 2, ч. I, ГП (14)

Соната № 7, ч. II, ГП (9)

Моцарт В. А. Сонати: № 1, ч. I, ГП (12), № 12, ч. I, ГП (12)

- модулюючий

Моцарт В. А. Соната № 4, ч. II, Менует I (12)

- розімкнений

Бетховен Л. ван. Соната № 21, ч. I, ГП (13)

ПЕРІОДИ ІЗ СТРУКТУРНИМИ ОСОБЛИВОСТЯМИ

1. Періоди із внутрішнім розширенням:

а) подільні

Бетховен Л. ван. Симфонія № 4, ч. I, ГП (12+14)

Соната № 17, ч. I, ГП (6+15)

Людкевич С. «Тайна», початковий період (4+6)

Мендельсон Ф. «Пісня без слів» № 6, початковий період (4+6)

Моцарт В. А. Соната № 7, ч. I, ГП (7+14)

Шопен Ф. Ноктюрн ор. 9 № 3, початковий період (8+12)

Шуман Р. «Ich grolle nicht» (із циклу «Кохання поета»), початковий період (4+7)

б) неподільні

Моцарт В. А. Соната № 1, ч. I, ГП (12)

2. Періоди із зовнішнім розширенням:

а) подільні

Бетховен Л. ван. Концерт для скрипки з оркестром, ч. II,
початковий період (4+4+2 доп.)

Концерт для фортепіано № 3, ч. I, ГП (8+8+4 доп.)

Симфонія № 5, ч. II, I тема (8+14 доп.)

Соната № 18, ч. I, ГП (10+7+8 доп.)

Соната № 4 для скрипки і фортепіано, Фінал,
початковий період (8+8+4 доп.)

Мендельсон Ф. «Пісня без слів» № 1, початковий період (4+9)

Шопен Ф. Прелюдія № 1 (8+16+10 доп.)

б) неподільні

Бетховен Л. ван. Соната № 17, ч. III, ГП (12+3 доп.)

Моцарт В. А. Соната № 6, ч. I, ГП (9+3 доп.)

3. Скорочені періоди:

Жданов С. «Херувимська», початковий період (8+7)

Лисенко М. «Полюбилася я», початковий період (4+3)

Мендельсон Ф. «Пісня без слів» № 30, початковий період (8+7)

Моцарт В. А. Сонати: № 3, ч. II, початковий період (8+7)

№ 14 б, ч. II, початковий період (3+4)

Шопен Ф. Ноктюрн ор. 27 № 1, початковий період 7 (4+3)

Шуберт Ф. Соната *A-dur* (DV-664), ч. II, ГП, початковий період (4+3)

4. Періоди із трьох речень

Бетховен Л. ван. Концерт для фортепіано № 3, ч. II, початковий період (4+4+4)

Сонати: № 1, ч. III, початковий період (4+4+4+2 доп.)

№ 8, ч. III, ГП (4+4+4+5 доп.), № 24, ч. II (4+4+4)

№ 27, ч. I, ГП (8+8+8)

Шопен Ф. Прелюдія № 2 (7+5+11)

Скерцо № 3 *cis-moll*, ПП, початковий період (8+8+8)

Шуман Р. «Крейслеріана»: № 3, початковий період (4+6+4)

№ 4, початковий період (3+4+4)

«Новелета» № 5, початковий період (4+4+4)

5. Періоди типу розгортання

Бах Й. С. Концерт для скрипки № 2 *E-dur*, Фінал, епізод С (т.т. 49 – 64)

Моцарт В. А. Концерт № 4 для фортепіано, ч. I, I експозиція, ГП (20)

Шопен Ф. Соната *b-moll*, Фінал, ч. I, початковий період (20)

6. Великий період

Бетховен Л. ван. Сонати: № 2, ч. I, ГП (20+12)

№ 4, ч. III, початковий період (8+16)

Шопен Ф. Прелюдія № 4 (12+13)

Скерцо № 2 *b-moll*, початковий період (22+24)

Скерцо № 3 *cis-moll*, ГП, ч. I, початковий період (16+16)

Шуберт Ф. Соната *H-dur* (DV-575), ч. III, початковий період (12+15)

7. Складний період

Барвінський В. «В лісі» (8+8)

Бетховен Л. ван. Соната № 16, ч. II, початковий період (8+8).

Людкевич С. «Сонце заходить», перший епізод (8+8)

Моцарт В. А. Концертна симфонія, ч. II, ГП (8+8)

Соната № 7, ч. II, початковий період (8+8)

Шопен Ф. Мазурка ор. 17 № 4, ч. I (16+16)

Прелюдії №№ 3(12+13), 10 (8+8)

8. Період із вступом

Людкевич С. «Тайна», ч. I (2+4+6)

Мендельсон Ф. «Пісня без слів» № 27, початковий період (4+8)

Сібеліус Я. Концерт для скрипки з оркестром, ч. I, ГП (4+18)

Шопен Ф. Прелюдія № 3 (2+9+15+7 доп).

9. Період із вступом і кодою

Шопен Ф. Прелюдія № 3 (2+9+15+6)

ПЕРІОДИ ІЗ ТОНАЛЬНИМИ ОСОБЛИВОСТЯМИ

1. Виклад матеріалу на фоні тонічного ОП

Бетховен Л. ван. Рондо-капрічіозо, рефрен, початковий період (4+4)

Симфонія № 4, ч. III, Тріо, початковий період (16+15)

Гріг Е. «Колискова» з циклу «19 норвезьких мелодій» ор.66,

початковий період (15)

Квасневський В. «Стояла я і слухала весну», початковий період (8)

Людкевич С. «Сонце ся сховало», початковий період (4)

Моцарт В. А. Концерт № 2 для валторни з оркестром, ч. I, ГП (9)

Шопен Ф. Соната *h-moll*, ч. II, другий розділ, початковий період (27)

2. І речення завершується на T

Барвінський В. «В лісі» (8+8)

Бетховен Л. ван. Симфонія № 2, ч. III, початковий період (8+8)

Сонати: № 5, ч. I, ГП (8+14+8 доп.)

№ 18, ч. III, початковий період (4+4)

Гайдн Й. Сонати: № 2, ч. II, початковий період (4+4)

№ 11, ч. I, початковий період (4+4).

Гріг Е. «Юнак» з циклу «25 норвезьких танців» (2+2)

Данькевич К. «Чорний крук у полі кряче» з II дії опери «Богдан
Хмельницький», початковий період (4+4)

Людкевич С. «Сонце заходить», перший епізод (8+8)

«Старовинна пісня», початковий період (4+4)

Матюк В. «До рідної пісні», початковий період (4+4)

Франк С. Соната для скрипки і фортепіано *A-dur*, ч. I, ГП (4+4)

Шопен Ф. Прелюдії: № 7, № 11, початковий період (4+4)

3. І речення завершується на S

Барвінський В. «Ой, поля ви, поля» (4+4)

Бетховен Л. ван. Соната № 25, Фінал, епізод C, початковий період (4+4)

Лисенко М. «Ой, одна я, одна», початковий період (4+4)

4. І речення завершується на домінанті паралельного мінору

Людкевич С. «Тайна», початковий період (2+4+6)

Шопен Ф. Соната *h-moll*, ч. II, початковий період (8+8)

5. Транспозиційний період

Бетховен Л., Соната № 7, 3-я ч. III (8+8), Соната № 12, ч. II (4+4)

(Примітка: в дужках вказуються такти)

ОДНОЧАСТИННА ФОРМА

Оскільки період є формою викладу завершеної чи відносно завершеної музичної думки, він може виступати і як *форма самостійного твору*. В такому разі є всі підстави говорити про *одночастинну* форму. У класичному стилі вона зустрічається радше як виняток, і, переважно, у композиціях інструктивного значення (етюди К. Черні), у п'єсах Й. С. Баха («Маленькі прелюдії»). Але найбільше одночастинна форма заявила про себе в інструментальній мініатюрі у творчості романтиків та композиторів ХХ–початку ХХІ ст. Самостійна композиція вимагає, щоб у ній були представлені усі важливі стадії: експонування матеріалу, його певний розвиток та завершення. Тому в даному випадку одночастинна форма найбільш типово є розширеним періодом або періодом з доповненням. Симетрично побудовані періоди з двох масштабно однакових речень зустрічаються порівняно рідко (як зразок – Ф. Шопен Прелюдія Ля мажор). Крім того, проста одночастинна форма використовується у темах старовинних варіацій, у пасакалії, чаконі, як вступ до великого твору, в якості куплета у вокальній музиці, народній пісні (особливо танцювального характеру), у дитячих п'єсах (Р. Шуман, В. Барвінський, В. Косенко, Я. Бобалік, М. Ластовецький, Г. Сасько та інші).

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Гріг Е. П'єси для фортепіано op.3 № 6; op.12 № 1

Ластовецький М. «Питання та відповідь», «Колискова з Поділля»

(«Фортепіанні п'єси для дітей. Зошит 1»),

«Скарга малюка», «Народний парафраз»

(«Фортепіанні п'єси для дітей. Зошит 3»)

Шопен Ф. Прелюдія № 7 A-dur

Розвинена одночастинна форма

Розвинена одночастинна форма – побудова неструктурного типу, з вільним розвитком матеріалу (типу імпровізації), яка виходить за межі простого періоду. Використовується у творах, оснований на орнаментально-гармонічному або мелодико-орнаментальному русі пасажного чи наспівного характеру (вступи до великих композицій, романси, аріозо, оперні монологи, прелюдії Й. С. Баха, Ф. Шопена та інших). У розвиненій одночастинній формі з великою кількістю тактів утворюються фази розвитку – більш чи менш самостійні розділи.

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Бах Й. С. 12 маленьких прелюдій: № № 1 – 9

Бетховен Л. ван. Соната № 28, ч. I

Ластовецький М. «Інтермеццо», «Поліфонічна прелюдія» («Фортепіанні п'єси для дітей. Зошит 3»

Олексів Я. «Роздуми» (із циклу «Подорож Фрикадельки»)

Шопен Ф. Етюд № 25

Прелюдії №№ 1 – 4, 6, 9, 10, 14, 18

Рондо № 5, вступ

Шуберт Ф. Соната *D-dur* (DV-850), ч. III, I розділ, частина А (т.т. 1 – 41)

Наскрізна одночастинна форма

Наскрізна одночастинна форма – це така форма, яка ґрунтується на безперервному оновленні музичного матеріалу або його наскрізному розвитку відповідно до розгортання поетичного тексту. На відміну від розвиненої одночастинної форми не має самостійних побудов-розділів. Типова для вокальних творів, літературний текст яких містить багато різнохарактерних епізодів або часту зміну настрою.

(Ця форма розглядається також у розділі «Вокальні форми. – авт..)

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Власов В. «На ярмарку»

Ліст Ф. «Über allen Gipfeln ist Ruh»

Шуберт Ф. «Лісовий цар» (із рисами рондо), «Передчуття війна»

ПРОСТІ ФОРМИ

Проста двочастинна форма

До простих форм належать форми, переважно дво-, та тричастинні, розділи яких не є складнішими від періоду. Якщо виходити з періоду як початкового і найпростішого викладу музичної думки, то завдання подальшої розбудови форми полягає у докомпонуванні нових частин, які творили б єдине ціле. Але найперше сам період повинен мати такі якості, які б створювали умови подальшого розвитку. Серед багатьох важливих у цьому розумінні чинників дуже ефективними є насамперед модуляційне завершення періоду або ж суттєве зміщення кульмінації з точки *золотого поділу* в заключну каденцію. Таке зміщення стає причиною того, що динамічне напруження не вичерпується в рамках періоду і спонукає до наступного розвитку тематичного матеріалу. При модуляційному завершенні періоду очевидною є тональна невірноваженість цілого, що, знову ж таки, викликає необхідність подальшого розвитку.

Проста двочастинна форма складається з двох частин, кожна з яких є простою побудовою. Перша частина, в якій експонується основна музична тема, є періодом, досить рідко – реченням. У другій частині відбувається розвиток і завершення музичної думки. Кожний розділ двочастинної форми може повторюватись. Перший період часто модулює в домінантову або паралельну тональність. Друга частина закінчується в головній тональності. Тональна замкнутість є основною ознакою завершеності та самостійності двочастинної форми.

Перша частина А є періодом із експозиційним типом викладу.

Найбільш типовими ознаками частини А є:

1. з тематичного боку властиві повторність або подібність обох речень, врівноваженість мелодичної лінії. Іноді частина А буває періодом неповторної будови із неясковим контрастом обох речень;
2. з гармонічного боку – період може бути однотональним або модулюючим в тональності домінантової групи або з мінору в паралельний мажор;
3. за розміром – це найчастіше квадратний період 4+4, 8+8. Іноді буває із незначним розширенням другого речення.

Завдяки тематичному наповненню другої частини В розрізняють такі види:

Розвиваюча двочастинна форма ($A+A_1$) – у II-й частині форми відбувається розвиток шляхом використання тематичних елементів з першої частини (перевиклад, продовжений розвиток).

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Гріг Е. «Плач Інґрід» із сюїти «Пер Гюнт»

Шопен Ф. Ноктюрн ор.48, № 2, перший розділ

Репризна двочастинна форма – у II-й частині форми після серединної побудови повторюється одне із речень I частини: $ab+ca_1$, $ab+cb_1$. Різновидом репризної форми є так звана **репризна двочастинна форма «із включенням»**. У цій формі перша частина є періодом повторної будови. Друга частина розділяється на дві побудови, з яких перша (так звана середина) дає певний контраст, а друга – те чи інше завершення форми в цілому (тобто є точним або неточним повторенням одного з речень першого періоду і несе ознаки репризи): $aa+ba$.

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Бетховен Л. ван. 33 варіації на тему вальсу Діабеллі, тема ($ab+cb_1$)

Багатель ор. 119, № 1 ($ab+ca_1$)

Соната для скрипки № 7, ч. II, перший розділ ($ab+ca_1$)

Гріг Е. 25 норвезьких танців: п'єса № 2 ($ab+ca_1$)

Шуберт Ф. «Улюблений колір» із циклу «Прекрасна мельниківна» ($ab+cb_1$)

із «включенням»:

Бетховен Л. ван. Сонати: № 1, ч. II, перший розділ, № 4, Фінал, ГП (рефрен А)

№ 10, ч. II, тема варіацій, № 12, ч. I, тема варіацій

№ 30, Фінал, тема варіацій

Соната № 7 для скрипки і фортепіано, Фінал, ГП

Кос-Анатольський А. «Білі троянди», другий розділ

Людкевич С. «Сонце ся сховало»

Моцарт В. А. Концерт № 20 для фортепіано, ч. II, рефрен А

Сонати: № 6, Фінал, тема варіацій

№ 7, ч. II, № 11, ч. I, тема варіацій

Шопен Ф. Мазурка ор.7 № 2, перший розділ

Безрепризна двочастинна форма – у II-й частині форми немає чіткого повторення елементів I частини. Тематичний матеріал носить самостійний характер завдяки наявності нових інтонаційних елементів. Частини об'єднуються однією тональністю, можуть мати спільний ритмічний малюнок.

Гене́за безрепризної двочастинної форми знаходиться у народній музиці і тісно пов'язана із зіставленням двох частин: заспіву і приспіву. Безрепризна двочастинна форма є типовою для вокальної музики, де об'єднання частин утворюється завдяки змісту. У вокальних творах, написаних у простій двочастинній формі, іноді є вступ і завершення (типу коди) – невеликі і нескладні за характером побудови.

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Аркас М. Дует Катерини та Андрія з I дії опери «Катерина» (№ 3)

Барвінський В. «У лісі»

Бетховен Л. ван. Концерт для фортепіано № 3, ч. II, перший розділ

Сонати: № 18, ч. III, перший розділ, № 21, ч. III, епізод В

№ 23, ч. II, тема варіацій, № 25, Фінал, рефрен А

№ 27, ч. II, № 30, Фінал, тема варіацій

15 варіацій із фугою, тема варіацій

Гриневецький І. «Закувала зозуленька»

Гріг Е. «Юнак» («25 норвезьких танців»)

Гулак-Артемівський С. «Танець» із II дії опери «Запорожець за Дунаєм»

Лисенко М. «Ой, одна я, одна», перший розділ

Людкевич С. «Тайна»

Матюк В. «До рідної пісні», перший розділ

Моцарт В. А. Концертна симфонія, ч. I, вступ, частина А (т.т. 1 – 24)

Шопен Ф. Ноктюрни: ор. 9 № 3, перший розділ, ор. 15, № 2, перший розділ

Вальс *As-dur* ор. 34 № 1, перший розділ

Шуберт Ф. Форель

Янівський Б. «В пустелі сизих вечорів»

Подвійна двочастинна форма – це форма, в якій частини повторюються із варіаційними змінами ($AB+A_1B_1$).

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Бетховен Л. ван. Соната № 31, Фінал

Соната № 4 для скрипки із фортепіано, Фінал, другий епізод

Шопен Ф. Балада № 2, Ноктюрн ор. 32 № 1

Походження і розвиток простої двочастинної форми пов'язаний, насамперед, з побутовими танцями та пісненими жанрами. Танці XVII століття (алеманда, куранта, менует, гавот) написані у так званій старовинній двочастинній формі типу $A+A_1$, в якій друга частина удвічі чи втричі переважає першу. У XVIII столітті проста двочастинна форма була характерна для лендлерів, а у XIX столітті – для циклічних вальсів.

Проста двочастинна форма зустрічається як самостійна форма в інструментальній та вокальній музиці, може бути складовою частиною крупних творів як от: тема варіацій, рефрен у рондо, партія сонатної та рондо-сонатної форм, розділ складної дво- або тричастинної форми тощо.

Проста тричастинна форма

Проста тричастинна форма складається з трьох частин: першої частини, середини та репризи (в переважній більшості). Чітко окреслена середина і виразно підготовлена реприза є основними ознаками тричастинності (A+B+A).

Перша частина А простої тричастинної форми є однотональним чи модулюючим періодом з двох речень, рідше – подвійним, з розширенням, з доповненням, квадратним, неквадратним, розімкнутим періодом або реченням. Досить часто перша частина А є аналогічною до частини А простої двочастинної форми щодо структури, тематизму та тонального плану.

Друга частина В – середина – протиставляється крайнім частинам. Відповідно тематичного наповнення середини розрізняють такі види простої тричастинної форми:

Однотематична (A+A₁+A) – середина є продовженням розвитком тематичного матеріалу І частини. Досить часто зустрічаються випадки, коли середня частина є транспозицією першої частини в іншу тональність: при основній мажорній тональності – в тональність домінанти, при основній мінорній тональності – в тональність паралельного мажору. Контраст у формі забезпечується, насамперед, на тональному рівні. Крім того, в середній частині може певним чином варіюватися ритм, гармонія, фактура.

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Гайдн Й. Варіації *f-moll*, перша тема

Гріг Е. Сюїта «Пер Гюнт»: «Ранок», перший розділ,

«Смерть Озе», перший розділ

Бетховен Л. ван. Сонати: № 1, ч. III, Тріо, № 2, ч. III, Тріо, № 3, ч. III, Тріо,

№ 4, ч. III, перший розділ, № 9, ч. II, перший розділ,

№ 13, ч. III, перший розділ, № 28, ч. III, Тріо

Людкевич С. «Старовинна пісня»

Шуман Р. «Сміливий вершник» («Альбом для юнацтва»)

Двотематична або контрастна (A+B+A) – середина побудована на новому музичному матеріалі (яскравий тематичний контраст).

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Барвінський В. «Ой, поля ви, поля», «Ой, сумна, сумна темна нічка»

Бетховен Л. ван. Концерт № 4 для фортепіано, Фінал, ГП (рефрен А)

Рондо-капрічіозо, рефрен, Рондо *A-dur*, рефрен А

Симфонія № 2, ч. II, ГП, ч. III, перший розділ і Тріо

Сонати: № 4, ч. III, перший розділ, Фінал (другий епізод)

№ 6, ч. II, перший розділ

№ 9, ч. II, перший і другий розділи

№ 11, ч. III, перший розділ

№ 16, ч. II, перший розділ, № 21, ч. II

Соната № 8 для скрипки і фортепіано, Фінал, рефрен А

Вербицький М. «Жаль», «Заповіт»

Гайдн Й. Соната для скрипки і фортепіано № 5 (*G-dur*), Фінал, рефрен А

Соната № 7 для фортепіано, Фінал, другий епізод

Гріг Е. «Колискова» з циклу «19 норвезьких мелодій», ор. 66

Квасневський В. «Стояла я і слухала весну»

Колесса М. «Співаночки, гуляночки» (із циклу «Вулиця»)

Косенко В. Етюд XI («11 етюдів у формі старовинних танців»),

Соната № 3, ГП, ПП

Лисенко М. «Полюбила я»

Лопатинський Я. «Щебеч мені, пташко»

Людкевич С. «Спи, дитино моя»

Мендельсон Ф. «Пісня без слів» № 27

Моцарт В. А. Соната № 4, Менует I

Соната для скрипки і фортепіано *F-dur*, Фінал, середній розділ

Соневецький І. «Буди ім'я Господнє»

Шопен Ф. Етюд *As-dur* op. 25 № 1

Мазурка op. 6, № 4

Ноктюрн op. 9, № 2,

Прелюдія № 8

Шуберт Ф. Соната *H-dur* (DV-575), ч. III, перший розділ, Тріо

Шуман Р. «Крейслеріана»: № 4, № 5 (перший розділ)

Янівський Б. «Про печаль мою»

Із серединою типу розробка(A+R+A). Складніше організованою є проста тричастинна форма, в якій середня частина будується як вільний, за характером нестійкий розвиток попереднього тематичного матеріалу, носить яскраві *ознаки розробковості*. Засобами, що служать досягненню нестійкості, є: дроблення тематичного матеріалу, секвенції, використання методів мотивної і поліфонічної розробки та ін

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Бетховен Л. ван. Симфонія № 4, ч. III, перший розділ

Сонати: № 1, ч. III, перший розділ, № 2, ч. III, перший розділ

№ 3, ч. III, перший розділ, № 12, ч. II, перший розділ

Гріг Е. Танець Анітри із сюїти «Пер Гюнт» (A+BR+A₁)

Косенко В. Етюд XI

Мендельсон Ф. «Пісня без слів»: №№ 1, 2

Шопен Ф. Соната h-moll, ч. II, перший розділ

Шуберт Ф. Соната a-moll (DV-845), ч. III, перший розділ

Шуман Р. «Крейслеріана» № 8, рефрен А

Із серединою типу перехід (типу зв'язки) *(A+пер.+A)*, тобто середина є побудовою без яскраво вираженого тематизму

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Бетховен Л. ван. Сонати: № 2, ч. II, № 4, ч. III, № 9, ч. II, Тріо

№ 18, ч. III, Тріо, № 20, ч. II, рефрен А

Брамс Й. Соната № 1 для скрипки з оркестром, Фінал, рефрен А

Шопен Ф. Прелюдія № 11

Іноді середина може поєднувати розробковість тематичного матеріалу першої частини і нову тему (A+RB+A).

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Бетховен Л. ван. Соната № 2, Скерцо, розділ I (до Тріо)

Шопен Ф. Мазурка ор. 33 № 1

Таким чином, різні співвідношення між частинами можна виразити наступною загальною формулою: $A+A_1+A$

$$A+B+A$$

$$A+R+A$$

$$A+\text{пер.}+A$$

$$A+RB+A$$

Гармонічний розвиток в середній частині може мати такий вигляд:

1. нова тональність не встановлюється, але і основна тональність уникається;
2. вводяться відхилення у споріднені тональності;
3. від початку середини з'являється нова тональність, але в кінці розділу відбувається повернення в основну тональність, часто із зупинкою на її домінанті (можливий органний пункт).

Якщо середня частина вводиться способом співставлення, то між серединою і репризою обов'язково повинна бути зв'язка у вигляді акорду домінанти в основній тональності, або невеликого домінантового органного пункту, або мелодичної зв'язки.

Третя частина називається *репризою*, так як повертається основна тональність і тематичний матеріал першої частини А. Репризи бувають таких *видів*:

1. статична (точна) – відповідає першій частині форми. Іноді не виписується, а позначається da Capo;
2. варіаційна – з фактурними змінами;
3. скорочена – проводиться не повністю, найчастіше – одне із речень частини А;
4. динамічна (рідко) – зміна фактурних, гармонічних, структурних та інших засобів, які можуть бути досить значними і суттєво впливати на характер тематичного матеріалу;
5. синтетична – поєднує тематичний матеріал першої та другої частин

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

- точна (da Capo)

Бетховен Л. ван. Рондо *A-dur*, рефрен А

Рондо-капрічіозо, рефрен А

Гайдн Й. Соната для скрипки і фортепіано № 5 (*G-dur*), Фінал, рефрен А

Соната № 7 для фортепіано, Фінал, другий епізод

Лопатинський Я. «Щебеч мені, пташко»

Моцарт В. А. Соната № 16, ч. II, рефрен А

Соната *F-dur* для скрипки і фортепіано, Фінал, середній розділ

Лисенко М. «Полюбилася я»

Шопен Ф. Мазурки: оп. 6 № 1, перший розділ, оп. 7 № 2, середній розділ

Ноктюрн оп. 27 № 1, перший розділ

Соната *h-moll*, ч. II, середній розділ

Шуберт Ф. Сонати: *H-dur* (DV-575), ч. III, перший розділ,

A-dur (DV-664), ч. I, ГП

Шуман Р. Арабеска *C-dur* оп. 18, рефрен А

«Крейслеріана»: № 1, перший розділ

№ 3, середній розділ

№ 5, перший розділ

№ 8, перший розділ

«Сміливий вершник» («Альбом для юнацтва»)

Янівський Б. «Про печаль мою»

- динамізована або динамічна

Бетховен Л. ван. Симфонія № 2, ч. III, перший розділ

Сонати: № 2, ч. III, перший розділ, № 4 ч. III, перший розділ

№ 6, ч. II, перший розділ, № 9, ч. II, перший розділ

Гайдн Й. Варіації *f-moll*, перша тема

Гріг Е. «Колискова» з циклу «19 норвезьких мелодій» оп. 66

Квасневський В. «Стояла я і слухала весну»

Косенко В. Етюд XI, Соната № 3, ПП

Матюк В. «Руська пісня», перший розділ

Мендельсон Ф. «Пісня без слів» № 1

Шопен Ф. Мазурка оп. 17 № 4, перший розділ

Соната *h-moll*, ч. II, перший розділ

Шуман Р. «Крейслеріана» № 2, рефрен А, Інтермецо II

- скорочена

Бетховен Л. ван. Сонати: № 1, ч. III, перший розділ, № 10, Фінал, рефрен А

№ 16, ч. II, перший розділ

Людкевич С. «Спи, дитино моя»

Косенко В. Соната № 3, ГП

Мендельсон Ф. «Пісня без слів» №№ 3, 27

Шопен Ф. Етюд *As-dur* оп. 25

Ноктюрн оп. 9 № 3, Тріо

Шуберт Ф. Соната *H-dur* (DV-575), ч. III, Тріо

Шуман Р. «Крейслеріана»: №3, перший розділ, № 4

- синтетична

Колесса М. «Співаночки, гуляночки» (із хорового циклу «Вулиця»)

Шуман Р. Новелетта № 1, Тріо

Особливі види простої тричастинної форми

Три-п'ятичастинна форма – це форма, яка виникає, коли I частина не повторюється, а повторюються тільки середина і реприза: $A||:BA_1:||$ тобто ABA_1BA_1 .

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Бетховен Л. ван. Концерт для фортепіано № 3, Фінал, ГП (рефрен А)

Гайдн Й. Соната № 3, ч. II, перший розділ

Моцарт В. А. Концерт № 2 для валторни з оркестром, ч. II

Шопен Ф. Ноктюрн оп. 37 № 1, перший розділ, Соната *h-moll*, Фінал

Шуман Р. «Віденський карнавал»: «Інтермецо»

Подвійна проста тричастинна форма – це тричастинна форма, в якій при повторенні частин відбуваються тональні зміни частини В (наближається до рондо).

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Бетховен Л. ван. Соната № 8 для скрипки і фортепіано, ч. II, перший розділ

Соната № 3 для фортепіано, *C-dur*, ч. II

Шопен Ф. Соната *h-moll*, Фінал

Проста тричастинна безрепризна форма – це тричастинна форма без тематичної репризи (A+B+C).

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Барвінський В. «Місяцю-князю», «Щаслива будь», «Вечором у хаті»

Паганіні Н. Концерт для скрипки № 1, ч. II

Шуман Р. Велика соната № 3 *f-moll*, ч. II, тема варіацій

Янівський Б. «Ох, звідки вітер», «Синові»

Двочастинні і тричастинні форми із яскравим контрастом та інтенсивним тематичним розвитком досить часто закінчуються доповненням (у самостійних творах це – кода). З гармонічного боку таке доповнення стає утвердженням тоніки, тому воно часто будується як повторення каденції, яка має заключне значення. В доповненні (коді) можуть бути відхилення в тональності субдомінанти, тонічний органний пункт, хроматичні секвенції. Зустрічаються синтетичні коди, які відіграють роль певного тематичного підсумку і використовують матеріал обох частин.

Проста тричастинна форма зустрічається:

1. у самостійних творах різних жанрів (прелюдії, етюд, ноктюрни, дитячі п'єси, танці, арії, романси тощо);
2. як складова частина великої форми;
3. як окрема частина циклу;
4. в оперних та балетних номерах.

СКЛАДНІ ФОРМИ

Складна тричастинна форма

Складна тричастинна форма – це тричастинна форма, в якій перша частина за структурою є проста дво- або тричастинна форма, інші частини не утворюють більш розвинені форми.

Гене́за складної тричастинної форми лежить в інструментальних творах великої форми кінця XVII – початку XVIII століття, які будувалися за принципом яскравого контрасту у цілісності змісту. У старовинній сюїті зустрічається послідовність однойменних танців (двох Менуетів, двох Гавотів) із точним повторенням першого танцю (наприклад, Менует I – Менует II – Менует I). Спільними між обома танцями залишалися тональність і метроритм, завдяки чому вони виділялися в окрему групу в порівнянні з іншими танцями. Контраст полягав у фактурі та поєднанні однойменних тональностей. Стає звичним написання другого танцю для трьох голосів (у клавірній музиці) або трьох інструментів (у оркестрових творах), що надалі дало назву середній частині «Тріо».

Найбільш типовими видами є складна тричастинна форма із *серединою типу тріо* і складна тричастинна форма із *серединою типу епізод*.

1) Складна тричастинна форма із тріо – це форма, в якій середній розділ має самостійну форму: період, проста дво- або тричастинна форми.

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Бетховен Л. ван. Симфонія № 2, ч. III

Сонати: № 1, ч. III, № 2, ч. III, № 4, ч. III, № 6, ч. II

№ 9, ч. II, № 11, ч. III

№ 12, ч. ч. II, III, № 18, ч. III

Брамс Й. Соната для скрипки № 2, ч. II

Гулак-Артемовський С. «Український танець» із II дії опери «Запорожець за Дунаєм»

Матюк В. «До рідної пісні»

Моцарт В. А. Симфонія № 40, ч. III

Соната № 10, ч. II

Соната *F-dur* для скрипки і фортепіано, Фінал

Шопен Ф. Мазурки ор. 6 № 1, ор. 7 № 2

Ноктюрни: ор. 9, № 3, ор. 15 № 2, ор. 37 № 1, ор. 48, № 2

Соната *h-moll*, ч. II

Шуберт Ф. Сонати: *H-dur* (DV-575), ч. III, *D-dur* (DV -850), ч. III

Шуман Р. «Крейслеріана»: №№ 1, 3, 5

Янівський Б. «Пратулинські мученики»

2) Складна тричастинна форма із епізодом – це форма, в якій середній розділ складається із декількох побудов, не утворюючих чітку структуру.

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Барвінський В. «Ой, люлі, люлі, моя дитино»

Бетховен Л. ван. Концерт для фортепіано № 3, ч. II

Сонати: № 3, ч. III, № 6, ч. II, № 16, ч. II, № 25, ч. II

Соната для скрипки № 7, ч. II

Гіндеміт П. Соната для альту соло ор. 11 № 5, ч. II (реприза тематична, потім –
тональна)

Гріг Е. «Ранок» із сюїти «Пер Гюнт»

Колесса М. «Ой, там за лісом» (із хорового циклу «Вулиця»)

Моцарт В. А. Концерт № 4 для фортепіано, ч. II

Шиптур Б. «Молитва до Богородиці»

Шопен Ф. Мазурка, ор. 17, № 4

Ноктюрни: ор. 15 № 2, ор. 27 № 1, ор. 32 № 1

Янівський Б. «Це я, свята любове, я»

Зустрічаються також:

Складна тричастинна форма із серединою типу розробка (розвиваюча) (A+R+A) – середина немає самостійної форми та самостійної теми, розвиває або розробляє попередній тематичний матеріал.

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Бетховен Л. ван. Сонати: № 6, ч. III, № 22, ч. II

Лисенко М. «Українська сюїта» ор. 2: «Гавот», «Куранта»

Складна тричастинна форма із серединою типу перехід ($A+пер.+A$) – середина є самостійним виокремленим і розвиненим переходом. Наприклад,

Бетховен Л. ван. Соната № 14, ч. I

У творах композиторів XIX–XX століття зустрічаються п'єси, написані у складній тричастинній формі з так званою «складеною серединою» ($A+BC+A$, $A+B\overline{C}D+A$). У таких випадках середня частина об'єднує два або три контрастних розділи.

У всіх різновидах складної тричастинної форми **перша частина A** за будовою є проста дво- або тричастинна форма. Тематичний контраст між частинами неясковий. Крім того, перша частина може писатись у подвійній дво-, чи тричастинній формі і як виняток – у формі теми з варіаціями.

Середня частина C вносить яскравий контраст, зіставлення різних образів. Вона створює протиставлення фактури, регістрів, тембрів, тональностей, темпу, тематичного матеріалу, образної сфери. Середня частина проходить в тональностях субдомінанти, однойменній до головної, рідше – в основній. Частина вводиться без підготовки – після цезури, «стрибком», завдяки чому контраст зіставлення виявляється дуже яскраво.

Між середньою частиною і репризою обов'язковою є зв'язуюча побудова, яка створює поступовий перехід, пом'якшує контраст, який виник між першою та другою частинами. Зв'язки можуть використовувати тематичний матеріал однієї із частин, або являти собою послідовність акордів домінантової групи, так званий домінантовий предикт, або мати вигляд узагальненої мелодичної лінії. Зустрічаються випадки, коли у середині типу Тріо репризна частина не завершується заключною

каденцією, а переростає у зв'язку. У середині типу епізод незамкненість частини безпосередньо веде до репризи.

Третя частина форми *реприза* утверджує початкову, основну думку твору.

Її види:

1. *точна* – повторює першу частину без змін, часто не виписується і в нотах позначається *Da capo*;

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Бетховен Л. ван. Симфонія № 2, ч. III

Сонати: № 1, ч. III, № 2, ч. III, № 4, ч. III, № 11, ч. III

№ 12, ч.ч. II, III, № 15, ч. III, № 18, ч. III, Тріо, № 25, ч. II

Матюк В. «До рідної пісні»

Моцарт В. А. Симфонія № 40, ч. III

Шопен Ф. Соната *h-moll*, ч. II

Шуберт Ф. Сонати: *H-dur* (DV-575), ч. III, *D-dur* (DV-850), ч. III

Шуман Р. «Крейслеріана»: № 1, № 3

2. *неповна або скорочена* – повторює тільки перший період з першої частини;

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Барвінський В. «Ой, люлі, люлі, моя дитино»

Гріг Е. «Ранок» із сюїти «Пер Гюнт»

Гулак-Артемівський С. Опера «Запорожець за Дунаєм»:

II дія «Український танець», «Козачок»

Колесса М. «Ой, там за лісом» (із хорового циклу «Вулиця»)

Моцарт В. А. Концерт для фортепіано № 4, ч. II

Шопен Ф. Мазурки: ор. 6 №1, ор. 7, № 2, ор. 17, №4

Ноктюрни: ор. 9, № 3, ор. 15, № 2, ор. 27, № 1, ор. 32, № 1

ор. 37 № 1, ор. 48, № 2

Шуберт Ф. Соната *D-dur* (DV-850), ч. III

Шуман Р. «Крейслеріана» № 5

Янівський Б. «Це я, свята любове, я»

3. *варіаційна* – повторює першу частину з фактурними змінами;

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Бетховен Л. ван. Сонати: № 15, ч. II, № 16, ч. II

Шопен Ф. Ноктюрн оп. 55 № 1

4. *динамічна* – емоційно насичена, напружена, з елементами розробковості та кульмінацією всієї форми

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Бетховен Л. ван. Концерт для фортепіано № 3, ч. II

Соната № 16, ч. II

Шопен Ф. Ноктюрн оп. 48, № 1

5. *синтетична* – поєднує тематичний матеріал першої частини і середини.

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Равель М. Менует із сюїти «Гробниця Куперена»

Шопен Ф. Ноктюрн оп. 48, № 1

У результаті повторення середньої частини і репризи утворюється **складна три-п'ятичастинна** форма (A+C+A+C+A).

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Аркас М. «Козачок» з I дії опери «Катерина»

Бетховен Л. ван. Симфонія № 4, ч. III

Брамс Й. Соната для скрипки № 2, ч. II

Гайдн Й. Сонати: № 10, ч. I, № 24, ч. I

Шопен Ф. Ноктюрн оп. 32 № 1

Складна подвійна тричастинна форма – це складна тричастинна форма із двома тріо. Ця форма нагадує рондо, але відрізняється характером розвитку і більшою самостійністю внутрішніх розділів

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Бетховен Л. ван. Соната № 22, ч. I

Соната №8 для скрипки і фортепіано, ч. II

Брамс Й. Соната для скрипки № 2 A- dur оп. 100, ч. II

Складна тричастинна форма може мати вступ і коду.

Розміри *вступу* коливаються від декількох тактів до розвинутих побудов. Тематично вони споріднені з крайніми розділами або тріо, або мають самостійний тематичний матеріал.

Роль *коди* в складній тричастинній формі буває досить значною. Насамперед – це утвердження головної тональності твору та узагальнення контрастного тематичного матеріалу усієї форми. Вона може будуватись на матеріалі крайніх розділів, тріо чи бути синтетичною. З гармонічного боку для коди характерні відхилення в субдомінанту, повторне кадансування на тоніці, органний пункт спочатку на домінанті, а потім на тоніці.

У складній тричастинній формі пишуться твори різних жанрів: танцювальна музика, марші, інструментальні п'єси, романси, арії, ансамблі, хори, частини сонатно-симфонічного циклу тощо.

Проміжна форма

Проміжна форма – це форма, яка поєднує ознаки простої та складної тричастинної форм. Перша частина за будовою є період, середня частина написана у простій дво- або тричастинній формі, тобто є тріо. Різновидом проміжної форми є *концентрична форма*, частини якої є дзеркально симетричні: $A+BCB+A$.

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Бетховен Л. ван. Багатель ор. 119, № 1

Власов В. Концерт № 1 для баяна з оркестром, ч. II (концентрична)

Ревуцький Л. Симфонія № 2, ч. II (концентрична)

Шопен Ф. Мазурка ор. 41, № 2

Ноктюрн ор. 9 № 1

Форма Adagio

Форма Adagio – це тричастинна (проста або складна) репризна форма, в якій перший розділ – період або проста форма, другий – нова тема. Між частинами є наявні зв'язуючі розділи. Форма найчастіше має таку структуру:

- 1) перша частина А за будовою є період або проста форма і проходить в основній тональності;
- 2) зв'язка веде до другої частини В ($T \rightarrow D$);
- 3) друга частина В за будовою є період або проста форма. Проходить у новій тональності;
- 4) знову йде зв'язка, яка веде до появи основної тональності ($D \rightarrow T$);
- 5) третя частина А є репризою. Завершує форму кода.

Розміри зв'язок у формі Adagio є різними за обсягом. Їх функція полягає у переході в іншу тональність. За тематичним матеріалом зв'язки бувають:

- а) на матеріалі попередньої частини;
- б) містять самостійний тематичний матеріал.

Іноді форма Adagio нагадує сонатну форму, коли перша частина А має ознаки ГП, зв'язка виконує функцію зв'язуючої партії. Середня частина В, проходячи в домінантовій тональності, сприймається як ПП.

У німецького теоретика А. Б. Маркса (*Adolf Bernhard Marx*) форма Adagio є різновидом 2-ї форми рондо у класифікації 5 форм. Зустрічається в повільних частинах концертів, симфоній, квартетів, сонат, в окремих повільних п'єсах. Іноді – у творах із швидким темпом.

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Барвінський В. Прелюдія-хорал b-moll для фортепіано

«Марш» з циклу «Шість мініатюр на українські теми»

Бетховен Л. ван. Концерт № 1 для фортепіано з оркестром C-dur, ч. II

Брамс Й. Концерт для скрипки з оркестром D-dur, ч. II

Моцарт В. А. Концерт для фортепіано з оркестром A-dur (К. 414), ч. II

Складна двочастинна форма

Складна двочастинна форма – це форма, в якій одна із частин написана у простій дво- або тричастинній формі, а інша в типових випадках є періодом, простою дво- або тричастинною формою.

Різновиди складної двочастинної форми визначаються змістом її другої частини. Якщо в ній проводиться подальший розвиток тематичного матеріалу першої частини, то її можна визначити як $A+A_1$. Коли ж друга частина проводить новий тематичний матеріал, утворюється контрастна форма $(A+C)$.

Форма типу $A+C$ (контрастна) належать до порівняно рідкісних форм в інструментальній музиці. Причина полягає в тому, що ця форма, ґрунтуючись на корінному контрасті обох частин, не дає тематичного завершення. Натомість у вокальній музиці, де зв'язуючим елементом є поетичний текст (а в оперній музиці – і драматична дія), такі форми є частим явищем. Наскрізний розвиток тоді є формотворчим фактором, а незавершеність твору (відсутність репризи) – виразовим моментом. Тут можна відзначити різноманітність конкретних рішень співвідношення частин за принципом зіставлення: відмінності їх функцій, розмірів та ступеня розвитку. Щодо тонального плану, то у другій частині найчастіше зустрічаються паралельна, однойменна або головна тональності.

В інструментальній музиці контрастна двочастинна форма пов'язана з вільною будовою у фантазіях і творах програмного характеру

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Гріг Е. «Смерть Озе» із сюїти «Пер Гюнт» (AA_1A+C)

Жданов С. «Херувимська» ($AB+C$)

Кос-Анатольський А. «Білі троянди» (період+ ABA)

Лисенко М. «Ой, одна я, одна» ($AB+AB$)

«Якби мені, мамо, намисто» ($ABA+C$)

Моцарт В. А. Дует Дон-Жуана і Церліни із I дії опери «Дон-Жуан» ($ABA+C$)

Шуберт Ф. Соната *A-dur* (DV-664), Фінал, рефрен А (період+ ABA)

ВАРІАЦІЇ

Варіаційне проведення належить до нескладних і часто вживаних способів розвитку тематичного матеріалу. Варіаційність як принцип розвитку зустрічається у будь-яких жанрах і формах, наприклад, у другому реченні періоду, при повторних проведеннях рефрену у формі рондо, в серединному розділі сонатної форми, у репризах тричастинних форм тощо.

Варіаційна форма – це форма, яка складається із початкового проведення теми та ряду її видозмін. Варіаційна форма може бути самодостатнім твором або частиною циклу і отримує різні назви: *варіації, тема з варіаціями, арія з варіаціями, варіаційний цикл, варіаційна форма*. Цю форму схематично можна подати таким чином: $A+A_1+A_2+A_3+\dots(+\text{кода})$. З цієї схеми випливає, що кількість складових частин у варіаційній формі (як і у формі рондо), не є принципово регламентованою, тобто за розмірами ця форма буває від кількох варіацій до декількох їх десятків. Тема у варіаціях може бути авторською або запозиченою (наприклад Й. Брамс «Варіації на тему Н. Паганіні» тощо). Для тем варіацій використовуються також народні пісні та танці. Для теми є характерними простота, виразний інтонаційний матеріал, який сприяє запам'ятовуванню і впізнаванню, нескладна гармонічна мова і фактура, темпова поміркованість.

Варіаційний принцип розвитку бере свій початок у народній музичній творчості, насамперед, пісенній. В інструментальній народній музиці використовується орнаментальний розвиток мелодії та фактурна розробка супроводу. У професійній творчості варіаційна форма зустрічається ще у XV столітті у творах композиторів франко-фламандської школи, так званий *cantus firmus*, тобто поліфонічне поєднання мелодії-теми (в тенорі) з її перетвореннями в інших голосах. На цій основі і виникли поліфонічні варіації «basso-ostinato», які досягли вершини свого розвитку у творах Д. Букстехуде, Й. С. Баха. Поряд

з поліфонічними варіаціями в той історико-культурологічний період з'являються варіації з орнаментальним розвитком теми – у творчості Т. Берда, Д. Булла, Д. Фрескобальді. Важливе значення орнаментальний розвиток отримав у старовинній сюїті в п'єсах *Double*.

Залежно від способу оперування відповідною темою (характеру перетворення) розрізняють варіації **остинатні та фігураційні**. В остинатних варіаціях тема, повторюючись певну кількість разів, творить основу, на якій розвиваються інші, докомпоновані фактурні лінії музичної тканини. Зустрічаються варіації basso-остинатні та soprano-остинатні.

Старовинні поліфонічні варіації «basso-ostinato»

Старовинні поліфонічні варіації «basso-ostinato» – це найбільш ранні варіаційні форми. Їх поява відноситься до XVI століття і найбільше поширення набули у XVII та XVIII століттях. Термін **«basso-ostinato»** означає безперервне повторення в басу одного і того ж мелодичного звороту, який і є темою варіацій. Вказаний тип варіацій був тісно пов'язаний з пасакалією та чаканою – дуже близькими між собою танцювальними жанрами. Як пасакалія, так і чакона характеризуються тридольним розміром і повільним темпом.

Тема остинатних варіацій найчастіше коротка, проста, викладається спершу одноголосо (у пасакалії) або багатоголосо (у чаконі). Можна виділити два типи тем: замкнені, які були переважно більш розвинені, та незамкнені, які часто являли собою низхідний хроматичний рух від тоніки до домінанти. Основна увага зосереджувалася на варіюванні верхніх голосів. Остинатна ж тема, повторюючись багато разів, у сприйнятті відходить на другий план, залишаючи за собою чисто конструктивну роль. Одне проведення теми в басу не відділяється від наступного, і варіації йдуть одна за одною без певного завершення попередньої і початку наступної. Подекуди межа нової варіації не співпадає з початком теми в басу. Тональність і структура теми в чаконі та пасакалії зберігаються незмінними, допускається тільки зміна ладу на однойменний.

При більшій кількості варіацій характерним є об'єднання декількох із них в окремі групи за ознакою однотипного варіювання – приблизно однакового мелодичного і ритмічного малюнка поліфонічних голосів, регістрів та ін. Розташовуються варіації за принципом ускладнення фактури або контрастного зіставлення груп.

Оскільки варіації «*basso ostinato*» в основі мають постійне, настирливе проведення теми, вони добре надаються для вияву в музиці настроїв глибокого роздуму, зосередженості на чомусь одному, скованості та стабільності, яким протиставляється вільний розвиток у верхніх голосах (контраст в одночасі). Темп у старовинних варіаціях – стриманий, характер – скорботно-величавий, героїчний.

Історично склалося так, що *basso*-остинатні форми досягли розквіту в епоху Бароко, а в класичну добу фактично зникли з композиторської практики. Лише у другій половині XIX століття деякі композитори звертаються до остинатних варіацій, оновлюючи їх трактування (Й. Брамс, Фінал симфонії № 4). Більшого значення вони набувають у XX столітті у зв'язку зі зростанням ролі поліфонії в композиції (П. Гіндеміт «Життя Марії», *Basso ostinato*).

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Бах Й. С. Чакона із Партіти *d-moll* для скрипки соло (остинатні+фактурні)

Брамс Й. Симфонія № 4, ч. IV

Віталі Т. Чакона

Гендель Г. Ф. Пасакалія із Сюїти № 7 *d-moll*, Чакона *G-dur*

Колесса М. Пасакалія (із циклу «Пасакалія, скерцо і fuga»)

Олексів Я. «Хмарно» із сюїти «Подорож Фрикадельки»

Станкович Є. Дві пасакалії «Для віку, що приходить та віку, що минає»

Строгі (фігуративні) варіації

У XVIII столітті з розвитком гомофонного стилю почали розповсюджуватись варіації з перевагою фактурного розвитку теми – так звані *строгі* (інша назва: *фігуративні, орнаментальні або класичні*)

варіації. Вони характеризуються тим, що окремі композиційні особливості теми зберігаються упродовж всього циклу. До незмінних компонентів теми належать: основні мелодичні контури (опорні звуки теми), структура теми, основний гармонічний план, кадансові звороти, тональність (змінюється тільки лад на однойменний).

Фігуративні варіації мають в основі, як правило, гомофонну або акордову тему, викладену у формі періоду або ж у простій двочастинній формі. Особливо поширеними є теми у двочастинній формі. Це пояснюється тим, що, з одного боку, така форма є достатньо розвиненою, з невеликим контрастуванням всередині та, з іншого, відносно легко сприймається і запам'ятовується. Тричастинна форма використовується рідше, щоб уникнути співставлення однакового тематичного матеріалу А при закінченні однієї варіації і початку наступної. Найчастіше теми мають пісенний або танцювальний характер. У строгих варіаціях видозмінюються і супровід, і мелодія.

Мелодія в строгих варіаціях може розвиватись різними шляхами:

1. *орнаментация* (фігурування) – в тему вводиться мелодична фігурація (оспікування, оточення основних тонів мелодії допоміжними тонами, заповнення широких інтервалів поступовим рухом, завдяки чому навколо опорних тонів мелодії виникає малюнок-орнамент, використання дрібних тривалостей у фігураційних нотах як от: короткі форшлаги, групето, швидкі пасажі). Іноді орнаментальний розвиток насичується хроматизмами, що надає темі витонченості та граціозності;
2. *розспів* мелодії в переважній більшості відбувається тими ж прийомами, що і орнаментация. Разом з тим, для нього характерним є злиття фігураційних звуків з основними, що створює рівну широку мелодичну лінію, з метричним зміщенням опорних тонів (довгі форшлаги, гамоподібне заповнення стрибків та ін.). Крім того, для розспіву більш типовою є діатоніка, ніж хроматика;

3. *варіантне* перетворення – найбільш складний прийом розвитку мелодії. У ньому допускається трансформація опорних тонів теми при збереженні її загального характеру, перенесення їх з одного регістру в інший, включення нових мелодичних зворотів. Ця техніка приводить до утворення варіанту теми, тобто побудови, що є рівнозначного з темою. Форму, в основі якої лежить послідовне проведення такого принципу, іноді визначають терміном «варіантна форма». Варіантне перетворення допускає використання контрапункту до теми, що фактично змінює її «контекст». Розвинені індивідуалізовані контрапункти можуть набувати значення контртеми, яка іноді значно контрастує до неї, в тому числі й з погляду генези.

До часто вживаних, але специфічних способів розвитку теми варіацій належить перетворення її на тему фуги (фугети, фугато) з метою поліфонічного викладу у варіації.

Варіювання теми не обмежується лише її ускладненням. Поряд з цим для контрасту використовується і спрощення теми – гармонічне чи фактурне, (наприклад, замість гомофонного чотириголосся вводиться поліфонічне двоголосся). Зустрічається також зміна тактового розміру, хоч загалом варіації класичної доби, зберігаючи основні ознаки теми, зберігають також її метр і темп.

Прийоми розвитку супроводу. Варіювання супроводу в строгих варіаціях відіграє суттєву роль у перетворенні теми. Розробка фактури супроводу може бути простою з використанням нескладних прийомів фігурації (зі збереженням регістру та діапазону теми). Більш складними є такі види мішаної фігурації (ритмо-гармонічна, мелодико-гармонічна), при яких змінюється регістр, розширюється діапазон варіації у порівнянні з темою. Можуть використовуватись поліфонічні прийоми. У таких варіаціях гармонія та фактура стають одним з основних факторів вираження. Характер теми в них змінюється досить суттєво.

Ще більш складною розробкою фактури супроводу є така, в якій використано елементи мотивного розвитку теми. При цьому окремі мотиви мелодії можуть переходити в супровід, а мелодія збагачуватись елементами із супроводу.

Будова циклу варіацій. У розташуванні варіацій спостерігається певна тенденція:

- класичні варіації дещо більше, ніж старовинні, контрастують за характером одна з одною і розташовуються таким чином, що кожна наступна є складнішою від попередньої;
- для великих варіаційних циклів зі значною кількістю варіацій характерне розташування їх групами, за ознакою однотипного варіювання теми. Група розташованих поряд варіацій викладена у приблизно однаковій фактурі, завдяки чому композиція в цілому сприймається окремими розділами.

Одна із варіацій обов'язково проходить в однойменній тональності.

Поступово стає звичним контраст темпів

Для загальної композиції варіаційного циклу велике значення має будова та особливості двох останніх варіацій. Передостання варіація часто повертається до початкового чи близького до нього викладу теми, іноді пишеться у повільнішому русі або темпі. Остання ж варіація завершує цикл і тому в ній може використовуватись складніша фактура, змінюватись темп чи метр, розширюватись структура.

Для класичних варіацій обов'язковою є кода. Для коди найбільш типовим є заключний тип викладу. Можуть з'являтися елементи теми, іноді – розробкові моменти. Досить часто кода сприймається як ще одна варіація, але без зазначення номеру.

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Бетховен Л. ван. Концерт для скрипки з оркестром *D-dur*, ч. II

Сонати: № 10, ч. II, № 12, ч. I

Соната для скрипки № 9, ч. II

Гайдн Й. Сонати: № 12, Фінал, № 36, Фінал

Моцарт В. А. Сонати: № 6, Фінал, № 11, ч. I

Подвійні варіації

В основі *подвійних варіацій* лежать дві теми. Найчастіше спочатку викладаються обидві теми, а за ними проводяться варіації – $AB + A_1B_1 + A_2B_2 + \dots + A_nB_n$ (+coda). Таким чином, унікається характерний для варіаційної форми монотематизм і стає можливим співставлення різних, навіть контрастних, тем та, одночасно, з розвитком кожної з них, показ їх взаємодії. Так побудовані, наприклад, Варіації фа мінор Й. Гайдна, друга частина 5-ої симфонії Л. ван Бетховена.

Дещо рідше використовуються варіації з почерговим (окремим) проведенням кожної з тем і з відповідними варіаціями: $A + A_1 + A_2 + A_3 + \dots + B + B_1 + B_2 + B_3 + \dots$ (coda).

Принцип подвійних варіацій частіше використовується в поєднанні з іншими композиційними принципами, наприклад, з вільним розвитком у кінці або введенням нового епізоду.

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Бетховен Л. ван. Симфонія № 5, ч. II

Гайдн Й. Симфонія № 103 («З тремоло литавр»), ч. II, Варіації *f-moll*

Кирейко В. Соната № 1 ор. 63 *F-dur*, ч. II

Вільні варіації

У XIX столітті з'являється новий вид варіаційної форми – вільні варіації. Їх виникнення тісно пов'язано з романтичним напрямком у музиці (основоположник – Р. Шуман). Тема у вільних варіаціях може виступати в ролі імпульсу до створення нових образів. В них допускається зміна структури (форми), ритму, гармонії, тонального плану. Деякі варіації використовують тему не повністю, а окремі її елементи. Другорядні звороти іноді виступають на перший план. Варіації можуть будуватись на розробці будь-якого мелодичного звороту з попередньої варіації («варіація на варіацію»). Якщо варіації вирізняються яскраво вираженими характерними ознаками того чи іншого жанру і, по суті, є невеликими

жанровими п'єсами (ноктюрн, колискова, мазурка, вальс, скерцо, марш тощо), то їх можна визначити як *жанрові* варіації.

Тема вільних варіацій може характеризуватись більшою складністю музичної мови, бути розімкнутою, закінчуватись на половинному кадансі.

Прийоми розвитку теми у вільних варіаціях можна звести до трьох основних:

1. найбільш типовою рисою вільних варіацій є використання теми фрагментарно. В основу варіації можуть бути покладені окремі елементи теми, шляхом мотивно-тематичного розвитку яких створюється самостійна п'єса-мініатюра зі своїм тональним планом, гармонією, формою і т. д. Велику роль у таких варіаціях відіграє ритмічне перетворення використовуваних елементів теми, завдяки чому наспівні інтонації можуть звучати як танцювальні, скерцозні або навпаки;
2. в основу варіації покладено елемент з попередньої варіації;
3. варіювання відбувається шляхом зміни форми-структури теми в сторону розширення або скорочення.

Розташування варіацій підпорядковується принципу контрасту – за характером, темпом і жанром. Важливим є тональний контраст – використовуються далекі тональності.

У музиці романтиків зустрічаються випадки поєднання вільних та жанрово-характерних варіацій.

У цілому вільні варіації характеризують інтенсивність гармонічних змін, свобода тональних планів, можливість введення нового тематизму, різноманітність фактури, поліфонічні прийоми розвитку.

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Барвінський В. Соната *Cis-dur*, ч. III

Бетховен Л. ван. 33 варіації (вільні)

Соната № 30, Фінал (вільні)

Варіації на тему Діабеллі (вільні+жанрові)

Власов В. Варіації на тему укр. нар. пісні «Ой, за гаєм, гаєм» (вільні+жанрові)

Гіндеміт П. Соната для альту соло op.11 № 5, ч. IV

Варіації «*soprano-ostinato*»

Варіації «*soprano-ostinato*» передбачають проведення незмінної мелодії у верхньому голосі. Виникли вони у ХІХ столітті, паралельно з вільними варіаціями. За своєю природою вони виявляються дуже близькими до використовуваних у вокальній музиці куплетно-варіаційних форм (інструментальний аналог), і тому часто послуговуються пісенними темами.

Оскільки мелодія, як основний (вихідний) матеріал таких варіацій, є достатньо характерною і завершеною цілісною побудовою, на неї протягом розгортання композиції припадає основний акцент. Оточення мелодії (гармонія, фактура) характеризується певним розвитком і постійною зміною деталей. Фактично варіації «*soprano-ostinato*» поєднують прийоми остинатних варіацій (незмінна мелодія) з прийомами вільних варіацій (варіювання гармонії, перегармонізація) та строгих варіацій (фактурна обробка супроводу). Різновидом варіацій на витриману мелодію є **темброві варіації**, в яких тема незмінно проводиться іншими оркестровими або хоровими голосами.

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Бетховен Л. ван. «До далекої коханої» (№ 1)

Гаврилець Г. «Барбівська коляда»: «Бог предвічний», «В неділю рано»

«Разом колядуймо», «На Різдво Христове»

Гріг Е. «В печері гірського короля» із сюїти «Пер Гюнт»

Лятошинський Б. «В кінці греблі шумлять верби»

- темброві варіації

Бріттен Б. Варіації на тему Перселла

Гаврилець Г. «Барбівська коляда»: «Нова радість стала – II»

«На Різдво Христове»

«Ой, підемо, пани-браття»

«Ой, що то за Вифлиєм» (з ознаками рондо)

Равель М. Болеро

Застосування варіаційних форм. Варіаційні форми отримали в музиці широке і різноманітне застосування. Вони зустрічаються і як форма окремого твору, і як частина циклу (сюїти, сонати, симфонії), і як форма розділу будь-якої складної форми (наприклад, середній розділ складної тричастинної форми). У вокальній музиці варіаційні форми мають місце у піснях, аріях, хорах.

(Примітка. Куплетно-варіаційна форма розглядається в розділі «Вокальні форми»)

РОНДО

Поняття «рондо» використовується у двох значеннях – як жанр і як форма. **Рондо як жанр** – це рухлива п'єса пісенно-танцювального характеру, якій властиві опосередковані зв'язки з хороводним круговим рухом (з французької *Rondeau* – коло). **Рондо як музична форма** складається з кількох проведень головної теми (рефрену), між якими вводяться інші, різного ступеня контрастності розділи (епізоди). Схема форми:

А В А С А D... .. А (+ кода).

Постійне повернення головної думки (рефрену) забезпечує єдність форми в цілому, а введення епізодів, щораз інших, створює появу нового у формі, запобігає монотонності у композиції і підкреслює в ній момент розвитку.

Джерела форми рондо сягають найдавніших часів: у Середньовіччі. В епоху Ренесансу ця форма часто зустрічається у професійній вокальній музиці (з дещо специфічним трактуванням). Згодом вона впроваджується в інструментальну музику, де набуває усталених «класичних» рис.

Вже з огляду на походження та особливості будови (часте повернення тієї самої музичної думки) визначається притаманне для рондо змістовне спрямування. Генеза рондо визначає у творах жвавий характер та рухливий темп, хоча й існує немало його зразків і в повільному темпі.

Сфера драматичного для рондо не властива, що пов'язано з його художньою природою – перевагою зіставлень, чергувань над безперервністю процесу розвитку.

У порівнянні з іншими формами рондо має деякі принципові особливості. Передусім воно не є кількісно регламентованим, тобто кількість частин у ньому може бути довільною. Мінімальна кількість частин, як правило, становить п'ять, максимальна ж кількість теоретично не обмежена. Практичне необхідне визначення цієї межі належить автору: величина та завершеність форми визначається композитором залежно від тематичного змісту, загального задуму тощо. Якісних обмежень стосовно тематизму, структури рефрену та епізодів у цій формі так само немає. Тому при всій своїй простоті усталена схема рондо може втілюватись по-різному, що й підтверджується історично – формуванням певних, домінуючих в ту чи іншу стилістичну епоху типів побудови цієї форми.

З історичного погляду розрізняють:

1. старовинне рондо або старофранцузьке (рондо французьких клавесиністів);
2. класичне рондо;
3. романтичне рондо;
4. рондо ХХ – поч. ХХІ ст.

Старовинне (куплетне) рондо

Одним із *старовинних* видів форми рондо є так зване куплетне рондо, характерне для музики кінця XVII–XVIII століть. Зустрічається така форма переважно у творах для клавесина французьких композиторів Ф. Куперена, Ж. Рамо, Л. Дакена, Й. С. Баха та інших. Його характеризують простота та ясність будови, панування мелодичного начала, багатство мелізматички, велика кількість мало контрастних частин, відсутність послідовного розвитку. Основна тема (рефрен) часто має пісенно-танцювальний характер, є періодом повторної будови

із завершенням повною каденцією в основній тональності. Епізоди не становлять великого контрасту до рефрену, а, навпаки, інтонаційно й тонально близькі до нього, деколи запозичуючи цілі фрагменти. Це дає підстави визначити дане рондо як монотематичне. За структурою епізоди не складніші від періоду, хоча в їх розташуванні часто простежується певна лінія розвитку: наступні епізоди дещо більші за розмірами і самостійніші в тематичному аспекті, ніж попередні. Епізоди проводяться в тональностях першого ступеня споріднення, однойменній, рідше – в головній тональності (останній епізод). Складові частини рондо цього типу часто спеціально позначались композиторами в тексті: рондо (rondeau) та куплет (couplet).

Схема старовинного рондо є такою: $A+B+A+C+A+D+A$ і так далі або $A+xi\partial+A+xi\partial+A+xi\partial+A$ тощо. У другому варіанті основна тема проводиться в одній тональності, а в проміжках даються невеликі ходи-зв'язки, які не мають самостійного значення ні тематично, ні тонально. Зв'язки, вступ і кода у старовинному рондо відсутні.

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

а) старофранцузьке рондо

Дакен Л. «Зозуля»

Куперен Ф. «Кохана», «Вітрячки», «Тростини», «Женці», «Запашна вода»

б) багаточастинне рондо кінця XVII–XVIII ст.

Бах Й. С. Гавот із Партіти *E-dur* ($A+B+A+C+A+D+A+E+A$)

Концерт для скрипки № 2 *E-dur*, Фінал ($A+B+A+C+A+D+A+E+A$)

Бетховен Л. ван. Рондо-капрічіозо

($A+B+A+C+A+D+A+E+A+R+F+A+GR+A+N+coda$) (A)

Сонати: № 4 для скрипки і фортепіано, Фінал

($A+B+A+C+A+D+A+C+A+coda$)

№ 8 для скрипки і фортепіано, Фінал

($A+B+A+C+R+A+E+coda$)

Гайдн Й. Соната № 41, Фінал (A+B+A+C+A+D+A+coda)

Соната № 5 для скрипки і фортепіано, Фінал

(A+B+A+C+A+D+A+coda)

Моцарт В. А. Концерт № 2 для валторни з оркестром, Фінал

(A+B+A+C+A+D+A₁+coda)

Рондо віденських класиків

У творчості *віденських класиків*, коли музична практика розвинулася до оперування сильнішими контрастами, чому значною мірою посприяли й ширші звукові можливості нових інструментів (фортепіано в порівнянні з клавесином), зазнала змін і структура рондо. Прості форми рондо поступилися місцем більш складним: зі зв'язками, часто з розробкою. Виникли певні структури рондо, які отримали велике розповсюдження в різних жанрах інструментальної та вокальної музики. Внаслідок схильності складових частин рондо до більшої тематичної яскравості та самостійності, вони вимагали вже ширшого викладу, ніж форма періоду, а загальна кількість частин почала зменшуватись. Основним типом стає п'ятичастинне рондо – з двома різними (ABACA) та з двома тематично однаковими (але в різних тональностях) епізодами (ABAB₁A). Поряд з ними зустрічаються й різноманітні ускладнення форми:

1. з розробкою в другому епізоді – A+B+A+R+A;
2. з першим або другим епізодом на матеріалі рефрену – A+A₁+A+C+A або A+B+A+A₁+A;
3. шестичастинне рондо з розробкою після другого епізоду – A+B+A+C+R+A.

Крім того, використовуються й багаточастинні «старовинні» форми (типу ABACADA), але ускладнені у своєму розвитку. Основна тема А в класичному рондо найчастіше пишеться в простій дво- або тричастинній формі. При повторенні, щоб уникнути статичності та створити більшу динамічність форми в цілому, рефрен частіше піддається варіаційним

змінам. Тут перед композитором відкриваються широкі можливості індивідуальних, продиктованих конкретними умовами твору, вирішень.

Складові частини класичного рондо, зазвичай, чітко розмежовуються між собою. При цьому характер та послідовність епізодів досить різні та узагальнюються хіба лише на основі загальних законів логіки. Їх контрастність щодо рефрену посилюється поступово. *Перший епізод* В у типовому п'ятичастинному рондо порівняно коротший, більш загальний тематично, вільніший структурно. За будовою він буває:

- період,
- іноді немає самостійної структури і є розімкненою побудовою,
- в окремих випадках може мати виклад у простій дво- або три частинній формі.

Перший епізод як правило проходить в тональності домінанти або паралельній до основної тональності. Між рефреном і першим епізодом зустрічаються невеликі зв'язуючі побудови.

Другий епізод С, натомість, переважно вносить значний тематичний контраст, як у тріо складної тричастинної форми. Він більший за розмірами та складніший за структурою. Якщо перший епізод у творі є період, то другий епізод має просту двочастинну форму. У випадку написання першого епізоду у простій двочастинній формі, тоді у другому епізоді логічною стає тричастинність. Іноді другий епізод може мати форму періоду при розімкненій структурі першого епізоду.

Другий епізод проводиться переважно в субдомінантовій або однойменній тональностях, при основній мінорній тональності – в паралельному мажорі. Таким чином, тут на рівні цілої композиції спрацьовує типова для класичних форм формула: Т – D – S – Т.

У класичному рондо обов'язковою є наявність *зв'язок* – структурно нестійких побудов, які сприяють безперервності руху. Вони з'являються між усіма розділами форми і мають тенденцію до поступового ускладнення. Найбільш вагомою є сполучна (зв'язуюча) тема від другого

епізоду С до третього проведення теми А. Вона може бути розвиненою побудовою із використанням мотивного розвитку тематичних елементів із всіх розділів рондо, які проводяться на домінантовому органному пункті основної тональності, готуючи тим самим фінальне проведення рефрену А.

Зв'язки бувають всіх типів:

- одноголоса мелодична зв'язка на фоні домінанти;
- коротка модуляція з декількох акордів;
- доповнення до основної каденції із наступною модуляцією;
- повторення частини, яке переростає у модулюючий перехід.

Після третього проведення в більшості випадків йде *кода*, яка переважно використовує матеріал рефрену А. Іноді рефрен А безпосередньо переростає в коду. В окремих випадках, кода на матеріалі рефрену А замінює собою його останнє проведення. За будовою коди є нескладними структурами і не містять розробковий розвиток, який не притаманний цій формі в загальному.

Форма класичного п'ятичастинного рондо $A+B+A+B_1+A$ зустрічається рідше. Форма отримала назву «моцартівське рондо», так як вперше була введена Моцартом. У цій формі другий епізод B_1 використовує тематичний матеріал першого епізоду В із обов'язковим проведенням в новій тональності.

Тематизм віденських класиків носить переважно жвавий, пісенно-танцювальний характер.

Класичне рондо має суттєві відмінності від складної тричастинної форми із серединою типу тріо та скороченою репризою ($ABA+C+A$):

- у класичному рондо рефрен А має просту дво- або тричастинну форму;
- у формі рондо тематичний контраст між А і В більш яскравий, ніж між А і В в першій частині складної тричастинної форми. Контраст створюється між першою частиною та тріо.

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Бетховен Л. ван. Рондо *A-dur* (A+B+A₁+C+A₂+coda)

Сонати: № 2, ч. II (A+B+A₁+C+A₂+coda)

№ 8, ч. II (A+B+A₁+C+A₂+coda)

№ 10, Фінал (A+B+A₁+C+A₂+coda)

№ 20, ч. II (A+B+A₁+C+A₂+coda)

№ 21, ч. III (A+B+A₁+CR+A₂+coda)

№ 25, Фінал (A+B+A₁+C+A₂+coda)

Брамс Й. Соната № 1 для скрипки з оркестром, Фінал (A+B+A+C+A₁+coda)

Гайдн Й. Сонати: № 7, Фінал (A+B+A+C+A₁+coda)

№ 9, Фінал (A+B+A+C+A₁+coda)

№ 17, ч. I (A+B+A+C+A₁+coda)

№ 21, Фінал (монотематичне рондо)

Колесса М. Коломийка № 3 (A+B+A₁+C+A+coda)

Людкевич С. «Сонце заходить» (A+B+A₁+C+A₂)

Моцарт В. А. Концерт № 20 для фортепіано, ч. II (A+B+A₁+C+A+coda)

Соната № 16, ч. II (A+B+A₁+C+A₂+coda)

Соколов К. На поточку (A+B+A+B+A)

Шопен Ф. Мазурка оп. 7, № 1 (A+B+A+C+A)

Шуман Р. «Крейслеріана»: № 2 (A+B+A+C+A₁+coda), № 8 (A+B+A₁+C+A₂)

Рондо XIX–XX ст.

У *романтичну* добу у зв'язку із загальним прагненням до посилення індивідуалізації, контраст між рефреном та епізодами поглиблюється. Стосується це й тематичного матеріалу, і тональних співвідношень, і жанрових характеристик, і темпу тощо. Самі епізоди теж досить різняться між собою. Загальна тенденція до ускладнення і взаємопроникнення різноманітних принципів формотворення, характерна для постбетховенської епохи, привела до переваги вищих форм рондо над простими.

Характерними ознаками рондо епохи романтизму є:

- збільшується кількість частин;
- епізоди набувають яскравих жанрових ознак;
- рефрен може проходити в іншій тональності;
- рефрен може бути скорочений щодо структури;
- епізоди можуть повторюватися;
- зустрічається проведення двох епізодів підряд;
- один із епізодів може мати ознаки розробки;
- форма може розпочинатися із епізоду і рефрен опиняється на парних місцях.

Розпочаті романтиками напрямки модифікації класичної схеми рондо, що були спрямовані у бік більшої індивідуалізації як тематизму так і форми, у подальшому розвинулися й поглибилися у композиторів ХХ – початку ХХІ століття, які у своїй творчості спираються на класичні формотворчі принципи, відповідно їх модифікуючи.

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Кирейко В. Соната № 3 ор. 138 *a-moll*, ч. III (A+B+A₁+C+A₂+D+A₃+coda)

Олексів Я. «Гроза» із сюїти «Подорож Фрикадельки» (A+B+A₁+B₁+A₂+C+A₃)

Шопен Ф. Рондо № 5 *C-dur* (A+B+C+A₁+B₁+coda)

Шуман Р. Арабеска *C-dur* ор. 18 (A+B+A+ C+A+coda) (епізод В із рисами
рондо)

«Крейслеріана» № 7 (A+B+A₁+C+B₁+A+coda)

Новелети: № 1 (A+B+A₁+C+A₂+B₁+A₃)

№ 5 (A+B+A₁+C+A₂+D+A₃+coda)

Форма рондо зустрічається

1. як форма самостійного твору;
2. як частина сонатно-симфонічного циклу – у фіналах, іноді повільних частинах;
3. у вокальній музиці;
4. як форма оперної або балетної сцени;
5. як розділ великої форми (наприклад, складної тричастинної).

СОНАТНА ФОРМА

Сонатна форма – це музична форма, в основі якої лежить протиставлення двох тем. При першому викладі теми контрастують тематично і тонально, а в репризі (в переважній більшості) тонально зближуються. У типових випадках середній розділ є розробка, тобто тонально нестійка частина, в якій розвиваються, розробляються теми експозиції (так звана форма *сонатного allegro*).

Як вищий тип гомофонної структури, сонатна форма є найбільш складною і розвиненою, в якій безперервний динамічний процес розвитку музичної думки поєднується із чіткістю структури. Основою сонатної драматургії є протиставлення головної та побічної партій із наступним висновком, а основою визначення форми – логіка тонального розвитку (тональне протиставлення двох тем в експозиції та їх тональне об'єднання і зближення в репризі). У порівнянні з іншими формами, сонатна форма дає великі можливості для вияву значимого за глибиною змісту – героїчного та епічного, зворушливої лірики, психологічної драми, трагічних колізій тощо.

Сонатна форма буває повною і неповною. **Повна сонатна форма** має три розділи: експозиція, середній розділ, реприза. Залежно від тематичного наповнення середнього розділу, розрізняють три види повної сонатної форми:

1. з розробкою в середній частині (сонатне *allegro*)
2. з новим матеріалом у середній частині (епізод);
3. з переходом у середньому розділі (невелика побудова типу зв'язки до репризи).

Неповна сонатна форма буває двох видів, які подібні за структурою, але відрізняються щодо композиційних принципів:

1. старовинна сонатна форма;
2. скорочена сонатна форма.

Старовинна сонатна форма має риси ще не повністю сформованої сонатної форми. Її характерною особливістю є те, що тональні співвідношення репризи є дзеркальним відображенням експозиції:

Експозиція		Реприза	
ГП	ПП	ГП	ПП
T	D	D	T
t	III	III	t

Іншою рисою старовинної сонатної форми є те, що в ролі ПП, може використовуватись видозмінена тема ГП або її елементи. (*Про це йтиме мова окремо*).

Скорочена сонатна форма виникла як різновид повної сонатної форми, але без середнього розділу. В її експозиції та репризі тональний план тотожний повній сонатній формі.

У своєму повному вигляді сонатна форма має три розділи: експозицію, середню частину і репризу. Іноді буває вступ і кода. У класичній сонатній формі експозиція, як правило, повторюється, а у творах Й. Гайдна і рідше В. А. Моцарта розробка поєднана з репризою. У Л. ван Бетховена експозиція повторюється не завжди, а інші два розділи не повторюються зовсім.

Експозиція ділиться на два основні розділи, які називаються партіями: головна партія (ГП) і побічна партія (ПП). Кожна з партій у свою чергу може включати в себе декілька тем або розділів:

1. ГП може мати основну, сполучну (зв'язуючу), іноді вступну частини;
2. ПП може мати основну частину, завершальну, іноді – ввідну.

Крім того, основна частина кожної з партій може мати по декілька тем (чи елементів). Найбільш типовими співвідношеннями тональностей головної та побічної партій є: в мажорі T – D, у мінорі t – III ст. (паралельний мажор). Починаючи від Л. ван Бетховена, зустрічаються й інші співвідношення тональностей: у мажорі – далекі терцієві (C-dur –

E-dur), у мінорі – нижня медіанта (c-moll – As-dur), мінорна чи мажорна доміантанта (d-moll – a-moll, a-moll – E-dur), секундів співвідношення (d-moll – C-dur). У подальшому зустрічаються інші дещо незвичні співвідношення. Для побічної партії не властивими є:

1. *тональності субдомінанти*, бо за своєю енергетикою вони занадто сильні стосовно основної тональності, і цим самим ускладнюється повернення до репризи;
2. для мажору – тональність *паралельного мінору*, який, навпаки, є занадто слабким для протиставлення основній тональності (перемінний лад);
3. для мажору – тональності *подвійної доміаннти і подвійної субдомінанти*;
4. тональності на відстані *тритону*.

Головна партія (ГП), яка викладає основну думку твору, характеризується внутрішньою невірноваженістю, напруженістю, великим потенціалом до подальшого розвитку. За тематичними ознаками вона може бути контрастною або неконтрастною (однорідною). *Контрастна* тема містить у собі протиставлення двох різних за характером фраз чи побудов. Перший елемент найчастіше буває більш рішучим, енергійним, вагомим, другий – більш м'яким, легким, іноді – грайливим. В основі розвитку *однорідної* ГП лежать початкові мотиви теми. З гармонічного боку ГП може мати повну каденцію в головній тональності (тобто замкнена), або закінчуватись половинною каденцією на доміанті (розімкнена) або модулювати в доміантову тональність.

За *структурою* головна партія може бути періодом, простою тричастинною формою, рідше – простою двочастинною формою або складатись з декількох тем чи елементів.

Сполучна (зв'язуюча) тема здійснює перехід до побічної партії, підготовлює її появу, тому найчастіше вона тонально нестійка, не має завершених побудов і за характером спрямована у бік ПП. Розміри сполучної теми є різні – від декількох тактів до великих побудов.

У тональному відношенні сполучна тема може починатись в основній тональності, а закінчуватись модуляцією у тональність домінанти (іноді з попереднім відхиленням у субдомінантову сферу), в тональність подвійної домінанти чи близьку терцієву по відношенню до тональності ПП. У багатьох мажорних творах Й. Гайдна і В. А. Моцарта сполучна тема закінчується половинною каденцією на домініанті основної тональності, після чого (як правило, після цезури) вступає ПП в тональності домінанти. У тематичному відношенні сполучна тема може будуватись на елементах основної частини ГП, на проміжній (самостійній) темі, рідше – на елементах ПП

Сполучна тема може бути новим, дещо більш високим етапом розвитку головної теми і першою кульмінаційною точкою всієї експозиції. При цьому вона може проводитись на домінантовому предикті до ПП. Наявність сполучної теми не є обов'язковою для експозиції.

Побічна партія (ПП), на відміну від головної, є тонально стійка, більш завершена у своєму розвитку і часто більша за розмірами. За характером тематизму вона, як правило, протиставляється ГП. Рівень контрасту пов'язаний зі стилем і жанром твору, і зростає у романтиків та композиторів ХХ–поч. ХХІ століття. На початкових етапах формування класичної сонатної форми тематичний контраст був незначний, так як в більшості випадків ПП починалася темою ГП, перенесеною в іншу тональність. Крім того, у тематизмі ПП можуть бути чітко виражені риси похідного контрасту, коли вона побудована на елементах ГП, але у перетвореному виді.

За структурою основна частина ПП може бути розгорнутою вільною побудовою, включати дві або три побудови чи декілька тем. В останньому випадку перша тема набуває значення ввідної до ПП, а одна з них проводиться в однойменній чи близькій до побічної тональності.

Заключна тема підсумовує розвиток експозиції, починається після повної каденції ПП і проходить у тій самій тональності, що і ПП. Для неї

характерне повторне кадансування, підкреслення тоніки на сильній долі такту, тонічний органний пункт. У тематичному відношенні заключна тема будується на новому матеріалі, на елементах головної або побічної тем чи їх поєднаннях. Коли заключна тема велика за розміром і значна за своєю суттю, вона утворює самостійний третій розділ, який називається *заклучною партією* (ЗП). У цілому для заключної теми, яка є висновком із контрастного зіставлення ГП та ПП, характерний завершальний тип викладу, припинення тематичного розвитку, тональна стійкість, кадансуючий характер гармонії.

Однією з основних рис *розробки*, як найбільш напруженого розділу форми, є *інтенсивний розвиток тематизму* експозиції, його різнобічний показ та образна трансформація. Тональна нестійкість, часті модуляції надають розробці характеру безперервного руху, дії із поглибленням контрасту тем або їх мотивного зближення.

Важливе значення в розробці мають способи тематичного розвитку: мотивний, варіаційний, варіантний, поліфонічний (імітація, фугато, канон, тема у збільшенні (аугментація), тема у зменшенні (дімінуція), інверсія (ракохід), дзеркальне проведення).

До прийомів *тонально-гармонічного розвитку* можна віднести модуляції, уникнення у стійкому вигляді тональностей експозиції, використання нестійких гармоній, еліптичних зворотів, субдомінантових та однойменних тональностей. Одним із засобів логічного руху тональностей у розвитку розробки є використання тональних планів по квінтах, квартах, терціях.

В окремих випадках розробка така мала, що не перевищує за розмірами середину простої тричастинної форми, будується на розвитку одного мотиву і представляє собою одну побудову. Для більших за розмірами розробок типовим є поділ так звані етапи – хвилі наростань і спадів. Крім того, розробка може мати декілька розділів: вступний,

основний, підхід до репризи (предикт, який найчастіше будується на домінантовому органному пункті до основної тональності).

Одним із варіантів ускладнення підходу до репризи є так звана «*несправжня*» (уявна, хибна) реприза. У ній основна тема ГП після відповідної підготовки проводиться в характері викладу її в експозиції, але не в головній тональності. Далі розвиток знову стає розробковим, веде до домінантового предикту і появи основної тональності. «Несправжня» реприза не утворює самостійного розділу.

Реприза в сонатній формі є результатом протиставлення експозиції та розробки, логічним висновком. У найбільш простому вигляді вона відтворює експозицію з тою різницею, що ПП проводиться в основній тональності. У більшості випадків у ГП є такі зміни:

1. ГП дещо скорочується (якщо в експозиції вона була розгорнутою тричастинною формою);
2. ГП дещо розширюється;
3. ГП набуває розробкового характеру;
4. ГП проводиться не в основній тональності.

Зміни у *сполучній темі* викликані технічною необхідністю підготовки ПП в головній тональності. Сполучна тема не змінюється тоді, коли в експозиції вона закінчувалась на домінанті основної тональності.

ПП у репризі, як правило, проходить в основній тональності, що є визначальним для сонатної форми. В окремих випадках ПП може проходити в тональності субдомінанти із поверненням в основну тональність. У творах віденських класиків структура ПП переважно збережена. У композиторів ХІХ– поч. ХХІ століть ПП може розширюватись або скорочуватись.

У *заклучній темі* суттєвих змін (крім тональних) немає.

До особливих видів реприз відносяться:

1. дзеркальна реприза, в якій ГП і ПП міняються місцями;
2. неповна реприза, в якій пропущена ГП.

У багатьох сонатних формах Й. Гайдна, В. А. Моцарта і, частково, Л. ван Бетховена *кода* відсутня: традиційно побудована реприза з пануванням у ній головної тональності є достатнім завершенням твору. Такі сонатні форми закінчуються заключною темою, до якої іноді приєднується невелике доповнення у вигляді повторень повної каденції або акордів тоніки. Але при значній розробці та нетрадиційній репризі з елементами нестійкості після завершення ПП вводиться кода, яка є самостійним, по суті четвертим, розділом сонатної форми. Такі великі коди (вперше систематично розроблені Л. ван Бетховеном) ніби продовжують рух розробки, перерваний репризою, і завершують його. У тематичному відношенні кода найчастіше будується на темі ГП або обох основних тем, які при цьому тісно взаємодіють. Іноді в основі коди лежить тема вступу, тема з епізоду або новий тематичний матеріал (рідше). З гармонічного боку для коди в цілому характерні відхилення в субдомінантову сферу, нестійкі гармонії та повторні кадансування в кінці.

У творах, написаних в сонатних формах, досить часто використовуються *вступи*. Типовим для них є контраст темпів і ладу. З тематичного боку вступи бувають самостійними побудовами або пов'язані з будь-якою темою основної частини. З точки зору ладо-тональності їх характеризує деяка різноманітність. Іноді основна тональність виявляється з початку або звучать побічні тональності (наприклад, субдомінантова). Крім того, є вступи, які проводяться на домінантовому органному пункті. Розміри вступів, як і їх значення, можуть, бути різними (наприклад, поява теми вступу в драматургічних моментах будь-якої частини циклу).

Інші види сонатної форми

До числа особливих різновидів сонатної форми належать соната без розробки і соната із заміною розробки епізодом.

У **сонатній формі без розробки** реприза йде або безпосередньо після експозиції, або після невеликої зв'язки (повторення експозиції відсутнє).

Зустрічається така форма найчастіше у повільних частинах сонатно-симфонічного циклу. Теми носять наспівний характер і яскраво не контрастують між собою. У репризі матеріал експозиції може орнаментально варіюватись (варіаційна реприза). З іншої боку, сонатна форма без розробки зустрічається і у творах, написаних у швидкому темпі – увертюрах, окремих п'єсах, оперних сценах, вокальній музиці.

Сонатна форма з *епізодом* використовується у різних жанрах: окремих п'єсах, фіналах циклічних форм, повільних частинах. Епізод може мати ту чи іншу завершену форму (прості форми, варіації). Інколи від епізоду до репризи вводиться зв'язка. Крім того, зустрічаються комбіновані середини у сонатній формі, які використовують розробку з епізодом або навпаки.

Драматургія сонатної форми. Суть сонатної драматургії (сонатність) полягає не у будові сонатної форми, а в самому процесі розвитку. Цей процес виявляється в особливих співвідношеннях і функціях тематичного матеріалу. На відміну від зіставлення чи наскрізного розвитку, типових для складної тричастинної форми або рондо, сонатну форму вирізняє динамічне поєднання, яке полягає в інтенсивній підготовці наступних тем чи розділів. Ще більш важливе значення для сонатної драматургії має роль і взаємодія функцій матеріалу в експозиції, яких є три:

1. *основний* матеріал, що відіграє головну роль у творі і зосереджує на собі увагу слухача (основні теми);
2. *підготовлюючий* матеріал, що викликає очікування подальшого розвитку (вступи, зв'язки, предикти);
3. *завершальний* матеріал, що має характер ствердження (завершальні теми, коди).

У співвідношеннях головної та побічної партій завжди відбувається порушення рівноваги на користь ПП. Цьому сприяють більші розміри

останньої та особливо її тональне закріплення шляхом використання матеріалу ствердного характеру і кадансування.

Застосовується сонатна форма у сонатно-симфонічному циклі (перша частина, фінал, повільна частина), в окремих творах самостійного характеру, в увертюрах, рідше – у вокальній музиці та оперних сценах.

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

1) Класичне сонатне алегро

Барвінський В. Соната *Cis-dur*, ч. I

Бетховен Л. ван. Симфонії: № 2, ч.ч. I, II, Фінал, № 4, ч.ч. I, Фінал

Сонати: № 1, ч. I, № 2, ч. I, № 5, ч. I, № 6, ч. I

№ 9, ч. I, № 11, ч.ч. I, II, № 17, ч.ч. I, III

№ 18, ч.ч. I, II, IV, № 21, ч. I, № 32, ч. I

Увертюра «Егмонт»

Брамс Й. Симфонія № 4, ч. I

Власов В. Концерт № 1 для баяна з оркестром, ч. I

Гайдн Й. Сонати: № 1, ч. I, Фінал, № 2, ч. I, № 3, ч. I, № 5, ч. I, № 8, ч. I, Фінал

Гіндеміт П. Соната для альту ор. 11 № 5

Кирейко В. Соната № 1 ор. 63 *F-dur*, ч. I

Косенко В. Соната № 3

Лятошинський Б. Соната № 1

Моцарт В. А. Концертна симфонія, ч.ч. I, II

Сонати: № 3, ч. I, № 5, ч. I, № 6, ч. I, № 9, ч. I

Сібеліус Я. Концерт для скрипки з оркестром, ч. I

Франк С. Соната для скрипки із фортепіано *A-dur*, ч. I

Шопен Ф. Балада № 1, Соната *h-moll*, ч. I

Шуберт Ф. Соната *A-dur* (DV-664), ч. I.

2) Сонатна форма із епізодом

Бетховен Л. ван. Сонати: № 5, ч. I, № 7, ч. II

Гіндеміт П. Концерт для альту із оркестром «Der Schwanendreher», ч. I

Моцарт В. А. Концерт № 4 для фортепіано, ч. I

Франк С. Соната для скрипки із фортепіано *A-dur*, ч. II

3) Сонатна форма із серединою типу перехід

Бетховен Л. ван. Сонати: № 5, ч. III, № 29, ч. II, № 30, ч. II

Брамс Й. Симфонія № 4, ч. II

Моцарт В. А. Соната № 3, ч. II

Шопен Ф. Скерцо № 3 *cis-moll*

4) Сонатна форма без розробки

Бетховен Л. ван. Сонати: № 5, ч. II, № 17, ч. II

Кирейко В. Соната № 2 op. 78, *f-moll*, ч. IV

Моцарт В. А. Соната № 3, ч. II

Особливості експозиції

1) будова експозиції

- відсутність зв'язуючої частини

Франк С. Соната для скрипки із фортепіано *A-dur*, ч. II

Шуберт Ф. Соната *A-dur* (DV-664), ч. I

- відсутність заключної частини

Шуберт Ф. Соната *A-dur* (DV-664), ч. II

2) будова ГП

- період із трьох речень

Бетховен Л. ван. Соната № 27, ч. I

- проста тричастинна форма

Бетховен Л. ван. Соната № 18, ч. II

Увертюра «Егмонт»

Шопен Ф. Скерцо № 3 *cis-moll*

Шуберт Ф. Соната *A-dur* (DV-664), ч. I.

- проста двочастинна форма

Барвінський В. Соната *Cis-dur*, ч. I

Бетховен Л. ван. Соната № 18, Фінал

Брамс Й. Симфонія № 4, ч. I

Шуберт Ф. Соната *A-dur* (DV-664), ч. II.

3) тональні плани ГП–ПП в експозиції

Барвінський В. Соната *Cis-dur*, ч. I (*Des–A*)

Бетховен Л. ван. Сонати: № 5, ч. I (*c–Es*), № 16, ч. I (*G–H*),
№ 21, ч. I (*C–E*), № 32, ч. I (*c–As*)

Власов В. Концерт № 1 для баяна з оркестром, Фінал (*G–B*)

Гайдн Й. Соната № 23, ч. I (*A – e*), Соната № 27, ч. I (*B–f*)

Сібеліус Я. Концерт для скрипки з оркестром, ч. I (*d–B*)

Шопен Ф. Скерцо № 3 *cis-moll* (*cis–Des*)

Шуберт Ф. Соната *A-dur* (DV-664), ч. I (*A–E–e–E*), ч. II (*D–fis*)

Особливості репризи

1) Види реприз

- із пропущеною головною партією

Гайдн Й. Сонати: № 9, ч. II, № 23, ч. I

Моцарт В. А. Концертна симфонія, ч. II

Шопен Ф. Соната *h-moll*, ч. I

- дзеркальна реприза

Косенко В. Соната № 3 (поєднання реальної репризи і дзеркальної)

Лятошинський Б. Симфонія № 2, ч. I

Моцарт В. А. Соната № 9, ч. I

Шопен Ф. Балада № 1

- несправжня

Бетховен Л. ван. Соната № 6, ч. I

Моцарт В. А. Соната № 7, ч. I

Шуберт Ф. Соната *A-dur* (DV-664), Фінал

2) тональні плани в репризі

Бетховен Л. ван. Сонати: № 5, ч. I (ПП в тональності субдомінанти)

№ 16, ч. I (ГП і ПП в терцієвому співвідношенні)

№ 21, ч. I (ГП і ПП в терцієвому співвідношенні)

Увертюра «Егмонт» (ГП і ПП в терцієвому співвідношенні)

Гайдн Й. Соната № 27, ч. I (ПП в однойменному мінорі до основної
тональності)

Сібеліус Я. Концерт для скрипки з оркестром, ч. I (ГП в тональності
субдомінанти)

Шопен Ф. Скерцо № 3 *cis-moll* (ГП і ПП в терцієвому співвідношенні)

Шопен Ф. Балада № 1 (ПП проходить в тональності як в експозиції)

СТАРОВИННА ДВОЧАСТИННА І СТАРОСОНАТНА ФОРМИ

Старовинна двочастинна форма – це форма, в якій перша частина є періодом типу розгортання із модуляцією в побічну тональність, друга частина розпочинається тонально нестійкою побудовою на матеріалі першої частини і модулює в основну тональність. Перша частина в мажорних тональностях завершується в домінантовій тональності, в мінорних тональностях – в тональності паралельного мажору або в тональності мінорної домінанти (при цьому заключний тонічний тризвук може бути мажорним). У пізніх зразках старовинної двочастинної форми зустрічаються випадки завершення першої частини половинною каденцією в головній тональності.

Друга частина за розмірами як правило перевищує першу у два-три рази. Вона використовує тематичний матеріал першої частини, який може проводитися на іншій висоті, зі зміною розташування у голосах. Реприза у повному розумінні відсутня. У гармонічному плані друга частина «відштовхується» від заключної гармонії першої частини, ускладнюючи її септимовим тоном. Надалі спостерігається модуляційний процес в сторону субдомінанти. Завершується друга частина каденційним зворотом в основній тональності. Кожна із частин повторюється окремо.

Старовинна двочастинна форма зустрічається у невеликих п'єсах, у всіх частинах старовинних сюїт, в деяких прелюдях із «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха.

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Бах Й.С. Прелюдії із «Добре темперованого клавіру»: т. I (№ 24), т. II (№№ 2, 4, 9, 10, 12, 15, 18, 20, 21)

«Французькі» та «Англійські сюїти»

Гайдн Й. Сонати: № 8 ч. II, № 17 ч. II, № 21 ч. II, № 22 ч. II, № 30 ч. II

Старосонатна форма – це форма, близька до старовинної двочастинної, але із більш чіткою диференціацією і самостійністю структурних побудов. Перша частина (експозиція) містить тематичний матеріал, який умовно нагадує ГП і ПП класичної сонати. Головна партія (ГП) досить рухлива, невелика побудова (8 – 10 тактів) із завершенням повною каденцією в основній тональності, іноді – на домінанті або модулює в домінантову тональність. Зв'язуюча партія тематично близька до ГП і створює модуляцію в побічну тональність, в якій відбувається проведення ПП. Побічна партія (ПП) не створює яскравого контрасту, так як у більшості випадків будується на матеріалі ГП. В деяких сонатах Д. Скарлатті (№ 29 D-dur) зустрічається контрастна ПП, що передбачає класичну сонатну форму. Тональності ПП – аналогічно тональному плану старовинної двочастинної форми (в мажорі – домінантова тональності, в мінорних тональностях – тональність паралельного мажору або тональність мінорної домінанти). Заключна партія містить ряд каденційних зворотів в побічній тональності і разом із ПП утворюють один розділ експозиції.

У другій частині виклад розпочинається із елементів головної партії в побічній тональності, що носить ознаки розробки, а побічна і заключна партії повністю проходять в основній тональності, створюючи репризу. Таким чином, друга частина називається *розробково-репризна*. У побудові, яка виконує функцію розробки, проходять елементи ГП в тональності, в якій закінчилася експозиція. В процесі розвитку можуть мати місце відхилення в субдомінантові тональності (як у старовинній двочастинній

формі). Власне *реприза* розпочинається із повного проведення ПП і заключної партії в основній тональності. Кода відсутня.

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Бах Ф. Е. Соната *f-moll*

Гайдн Й. Сонати: № 5 ч. II, № 20, ч. II, № 21, ч. II, № 40, ч. II

Скарлатті Д. Сонати: *D-dur* (L. 265, K. 45, P. 230), *C-dur* (L. 401, K. 72, P. 1)
c-moll (L. 6, K.139, P. 126)

ВИЩІ ФОРМИ РОНДО

Рондо-соната

В інструментальній музиці класичного стилю, у зв'язку з розвитком циклічних сонатних жанрів, виникли більш розгорнуті та складні форми рондо, які отримали назву **вищі форми рондо**.

Типове **вище рондо** в цілому є тричастинною композицією: експозиція + середина + реприза. У цій симетричності та репризності проявляється його схожість зі складною тричастинною і з сонатною формами. Але від сонатної форми воно відрізняється тим, що експозиція і реприза складається не з двох основних розділів (партій), а з трьох, утворюючи тричастинну симетричну форму. Від складної тричастинної форми вище рондо відрізняється тим, що перший епізод (В) спочатку проводиться у побічній тональності, а у репризі в головній.

Експозиція		Середина		Реприза
A + B + A	+	C або R	+	A + B ₁ + A

Як видно зі схеми, типове вище рондо складається із семи розділів, тому його ще називають семичастинним. У серединному розділі такого рондо може бути нова тема або розробка матеріалу експозиції, а в кінці кода, яка утворює самостійний розділ, або замінює останнє проведення рефрену і будується на його темі.

У класичному вищому рондо рефрен при всіх його повтореннях проводиться в основній тональності. Перший епізод В у експозиції при

мажорній основній тональності проводиться в тональності домінанти, при мінорній основній тональності – у тональності паралельного мажору. Середній епізод (С) як правило проходить в субдомінантовій або паралельній мінорній тональностях, рідше – в далеких терцієвих тональностях, тональності верхньої медіанти (До мажор – ля мінор, До мажор – мі мінор). У посткласичних стилях рефрен А при повторенні почав проводитись і не в головній тональності.

До вищих форм рондо належить *рондо-соната*. Це такий вид рондо із трьома (рідше – чотирма) епізодами, в якому крайні епізоди тематично і тонально знаходяться у тому ж співвідношенні, як побічні партії експозиції та репризи сонатної форми. Головна партія ототожнюється із рефреном А, побічна партія – із першим епізодом В.

Для рондо-сонати характерними є такі *риси рондо*:

- пісенно-танцювальний або скерцозно-моторний тематизм;
- неконфліктний характер контрастів;
- чергування основної теми з епізодами;
- наявність центрального епізоду С,
- кода.

риси сонатної форми:

- співвідношення першого і третього епізодів аналогічне тональному проведенню ГП у сонатній експозиції та репризі;
- наявність розробки та зв'язок;
- ГП у формі періоду.

Загальна схема рондо-сонати

Експозиція		Середній епізод		Реприза
A + B + A	+	С або R	+	A + B ₁ + A (кода)
ГП ПП ГП				ГП ПП ГП

Рефрен А (ГП) як правило проходить і завершується в головній тональності. За формою рефрен А буває: період, проста двочастинна форма або іноді – проста тричастинна форма із серединою типу перехід.

Зв'язуюча тема є менш розвиненою, виконує таку саму роль, як і в сонатній формі. Може використовувати самостійний матеріал. Бувають короткі зв'язки.

Перший епізод В (ПП) може бути різним за характером і величиною. Форма його – двочастинна, розвинений період.

Заключна тема перетворюється у сполучну до наступного проведення рефрену А.

Центральний (контрастний) **епізод С** схожий на тріо або епізод у складній тричастинній формі, що проявляється за образною сферою, способом введення, вибором тональностей (однойменна, паралельна, субдомінантова). Епізод С у простій дво- або тричастинній формі.

У рондо $ABARAB_1A$ центральний епізод розробляє тематичний матеріал експозиції і часто значно розростається. Іноді в середньому розділі поєднуються елементи розробковості з епізодом (R+C або C+R). Закінчується центральний епізод динамічною підготовкою репризи.

У **репризі** повторне проведення рефрену характеризується елементами розробковості. При цьому може змінюватись фактура (фігуративно-орнаментальний розвиток), тема скорочуватись або розширюватись. Останнє, четверте проведення ГП може бути: точним; не в основній тональності; пропускатись за умови використання її матеріалу в коді.

Кода у вищих рондо, які зустрічаються у частинах-фіналах, має велике значення в якості завершення не тільки даної частини, але і циклу в цілому. Основні риси коди:

- завершальний характер;
- незначна роль розробковості;
- використання та синтез основних тем.

У рондо-сонаті іноді зустрічаються не три, а чотири епізоди. Тоді схема виглядає наступним чином: $A+B+A+C+A+D+A+B_1+A$.

Застосовується рондо-соната у фіналах сонат, симфоній, концертів, камерних ансамблів, як форма самостійних одночастинних творів. Для перших частин сонатно-симфонічного циклу рондо-соната не типова.

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Бетховен Л. ван. Фінали сонат №№ 2, 3, 4, 8, 9, 11, 12, 15

Кирейко В. Соната № 1 ор. 63 *F-dur*, ч. III

Моцарт В. А. Концерт № 4 для фортепіано, Фінал

Соната для фортепіано № 8, Фінал

Різновиди рондо-сонати

1) розробка замість середнього епізоду C

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Бетховен Л. ван. Концерт № 4 для фортепіано, Фінал (розробка замість епізоду

C, дзеркальна реприза) (A+B+A₁+R+B₁+R₁+A₂+B₂+coda)

Симфонія № 4, ч. II (A+B+A+R+A+B₁+coda)

Сонати: № 13, Фінал (A+B+A+R+A+B₁+A)

№ 16, Фінал (A+B+A+R+A+B₁+coda)

№ 27, Фінал (A+B+A+R+A+B₁+A)

Соната № 7 для скрипки і фортепіано, Фінал

(розробка замість епізоду C, ПП в однойменному ладі)

Брамс Й. Симфонія № 4, ч. III (A+B+A₁+R+A₂+B₁+coda (A₂))

Гайдн Й. Соната № 23, Фінал (A+B+A₁+R+A+B₁+coda (A))

Шуберт Ф. Соната *A-dur* (DV-959), Фінал (A+B+A+R+A₁+B₁+A₂+coda)

2) різновиди середнього епізоду

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Бетховен Л. ван. Концерт для фортепіано № 3, Фінал (епізод C+фугато)

Соната № 3, Фінал (R+епізод C)

3) рондо-соната із трьома епізодами

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Ластовецький М. «Фольк-рондо» (A+B+A+CR+A₁+D+A+B₁+A+coda)

(другий епізод поєднує новий матеріал і розробку)

Моцарт В. А. Концерт для скрипки № 3, Фінал

$(A+B+A+C+A+D+A+B_1+A_1+coda)$

Соната № 3, Фінал $(A+B+A_1+C+A+D+A_2+B_1+A_3+coda)$

Шуберт Ф. Соната *B-dur* (DV-960), Фінал $(A+B+A+R+A+B_1+C+A+coda)$

4) рондо-соната з чотирма епізодами

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Моцарт В. А. Соната № 18, Фінал $(A+B+A_1+C+D+A_2+E+A_3+B_1+coda)$

Особливі форми рондо

Крім вище вказаних типових форм рондо, існують різновиди, які не мають такого нормативного значення і застосовуються значно рідше (як видозміни типових форм). **Ознакою рондо** залишається тричастинна експозиція АВА, після якого йде другий епізод С або R. Подальший розвиток набуває великої свободи у трактуванні.

1) АВАСВА

2) АВАРВ₁А

3) АВАСR А

4) АВАСАRА

5) АВАСАDА

6) АВAB₁ АВ₂А

7) AA₁АСAA₂А

8) АВАСRAB₁А

9) АВАRА

10) АВAB₁RА

11) АВARAB₁ coda («Гайднівське» рондо, в якому рефрен набуває ознак розробковості).

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Бетховен Л. ван. Рондо-капрічіозо

$(A+B+A+C+A_1+D+A_2+E+A_3+R+F+A_4+GR+A_5+H+coda(A))$

Брамс Й. Соната № 2 для скрипки і фортепіано, Фінал $(A+B+A_1+C+A_2+coda)$

(рефрен А має складну тричастинну форму)

Гайдн Й. Фінали сонат №№ 3, 5, 13, 24

Моцарт В. А. Соната № 9, Фінал (A+B+A+C+R+A+B₁+A)

Шуман Р. «Крейслеріана» № 6 (немає чіткого поділу на розділи)

ЦИКЛІЧНІ ФОРМИ

Сюїта. Старовинна сюїта

Музична форма називається *циклічною*, якщо вона складається з декількох частин, самостійних щодо форми, контрастних за характером (насамперед за темпом), але пов'язаних єдністю ідейно-художнього задуму. Самостійність частин виявляється, перш за все в тому, що вони досить часто можуть виконуватись окремо. При виконанні всієї циклічної форми між її частинами робиться перерва, тривалість якої не фіксується в нотному запису, а визначається виконавцем. У циклічній формі всі частини тематично різні.

Слово «*цикл*» з грецької означає коло, тому циклічна форма охоплює те чи інше коло різних музичних образів (темпів, жанрів і так далі). В інструментальній музиці склались два основних види циклічних форм: сюїта і сонатно-симфонічний цикл.

Слово «*сюїта*» означає послідовність. Зазвичай розрізняють старовинну сюїту і нову сюїту. Частини сюїтного циклу пов'язані між собою єдиним задумом, але не об'єднуються єдиною лінією послідовного розвитку, як у творі з сонатним принципом.

Старовинна сюїта найбільш повно представлена у творчості композиторів першої половини XVIII століття – насамперед Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя. Прототипом старовинної сюїти можна вважати розповсюджене у XVI столітті об'єднання двох парних танців – повільного дводольного і швидкого тридольного (напр. павана – гальярда, алеманда – куранта тощо). Ці танці контрастували між собою за темпом, ритмом, характером руху. Об'єднувальним началом була одна тональність, деколи і спільна інтонаційна основа обох танців. Такі двочастинні цикли ще

не були сюїтою у повному розумінні цього слова, але характер об'єднання п'єс передбачав майбутню інструментальну сюїту XVIII століття.

Основою типової *старовинної сюїти* епохи Бароко були чотири контрастних між собою за темпом і характером танці, розташовані у певній послідовності:

1. *Алеманда* (німецький) – помірний, чотиридольний, найчастіше поліфонічного складу хороводний танець-похід. Характер цього поважного, дещо величавого танцю в музиці відображається в помірному, стриманому темпі, у специфічному затакті , спокійних і наспівних інтонаціях.

2. *Куранта* (французький) – більш жвавий тридольний сольний танець, який виконувався парою танцюристів на балах при дворі. Фактура куранти найчастіше поліфонічна, але характер музики дещо інший – вона більш рухлива, її фрази коротші, підкреслені стаккатними штрихами.

3. *Сарабанда* – танець іспанського походження, відомий з XVI століття. Це так само похід, але жалібно-похоронний. Сарабанда найчастіше виконувалась танцюристом соло і супроводжувалась мелодією з супроводом. Звідси для неї характерна акордова фактура, яка часто переходила у гомофонну. Існували повільні і швидкі сарабанди. У Баха і Генделя – це повільний тридольний танець. Для ритму сарабанди характерна зупинка на другій долі такту. Зустрічаються сарабанди лірично-проникливі, стримано-скорботні та інші, але всім їм властива значимість і величність.

4. *Жига* – дуже швидкий, дещо комічний танець ірландського походження, який побутував в середовищі матросів. Для цього танцю характерний тріольний ритм та, в переважній більшості, фугований виклад (рідше – варіації на basso ostinato або фуга).

Всі танці писались в одній тональності та старовинній двочастинній формі. Іноді за танцем (найчастіше – сарабандою) йшла орнаментальна

варіація на цей танець (*Double*). Танці розташовувались один за одним таким чином, що їх контрастність весь час зростала – помірно-повільна алеманда і помірно-швидка куранта, потім дуже повільна сарабанда і дуже швидка жига. Це сприяло єдності та цілності циклу, в центрі якого була хоральна сарабанда.

Поряд з основними танцями, у сюїту майже завжди включались додаткові (вставні) номери – гавот, менует, буре, пасп'є, лур та інші. Ці танці найчастіше розташовувались між сарабандою і жигою. Крім того, іноді в сюїту вводились п'єси нетанцювального характеру, наприклад: арія, рондо, скерцо, капричіо, бурлеска, а також вступна п'єса перед алемандою (прелюдія, увертюра). У кожному сюїту, як правило, входили два однакових за жанром вставні танці (наприклад, два гавоти або два менуети), причому після другого танцю знову повторювався перший. Таким чином, другий танець, який писався в однойменній тональності, утворював своєрідне тріо всередині повторів першого танцю.

Старовинна сюїта цікава тим, що в ній намітилися композиційні риси структур, які пізніше розвинулись у самостійні музичні форми:

- будова вставних танців як основа для майбутньої тричастинної форми;
- дублі як передвісники варіаційної форми;
- в окремих номерах тональний план та характер розвитку тематичного матеріалу стали основою майбутньої сонатної форми;
- характер розташування частин у сюїті дуже чітко передбачає розташування частин сонатно-симфонічного циклу.

Старовинна сюїта перестала існувати на межі XVIII та XIX століть.

Нова сюїта

У XIX столітті виникає **нова сюїта**, яка суттєво відрізняється від старовинної своїм змістом та композиційними рисами:

- насамперед вона стає програмною (основоположник – Р. Шуман);
- зміст сюїти розкривається шляхом зіставлення контрастних частин;

- контраст між частинами посилюється використанням різних тональностей та жанрів (марш, елегія, ноктюрн, скерцо, романс, інтермецо та нові танцювальні, як от – вальс, полонез, мазурка, болеро, тарантела та інші);
- розширюється не тільки коло образів, але й форми – проста і складна тричастинна, рондо, тема з варіаціями, сонатна, рондо-соната;
- кількість частин може бути різною – від трьох до десяти і більше;
- сюїта може складатись з окремих номерів будь-якого великого твору – опери, балету, музики до кінофільмів та спектаклів. В таких сюїтах вибір номерів немає певної закономірності;
- виникає хорова сюїта.

Сонатно-симфонічний цикл

Сонатно-симфонічний цикл складається із декількох самостійних за формою, різних за змістом і формам руху частин. Він характеризується глибиною змісту, складністю розвитку, внутрішнім зв'язком частин, цільністю композиції, зумовленим єдиним ідейно-художнім задумом. Назва «соната» вживається тільки щодо творів, написаних для одного або двох інструментів (наприклад, для фортепіано, для скрипки з фортепіано). Більш складні ансамблі сонатного типу називаються за кількістю інструментів: тріо, кuartет, квінтет тощо. Твір сонатного типу для оркестру називається симфонією. Звідси і загальна назва – сонатно-симфонічний цикл. У більшості сонатно-симфонічних циклів хоча б одна з частин (у типових випадках – перша) написана в сонатній формі.

Сонатно-симфонічний цикл класичного стилю традиційно складається із трьох або чотирьох частин. Тричастинні цикли характерні для фортепіанних сонат Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, чотиричастинні – для симфоній.

Чотиричастинний сонатно-симфонічний цикл має наступні типові для його окремих частин жанри і форми:

1. *перша частина*, як правило, має найбільш дієвий, драматичний, контрастний, іноді конфліктний характер і викладається в сонатній формі (так зване сонатне *allegro*);
2. *друга частина* в переважній більшості лірична (передає почуття, роздуми, внутрішній світ людини, картини природи); форми – складна тричастинна, сонатна без розробки, варіаційна, рондо;
3. *третя частина* (*менуєт* або *скерцо*, яке вперше ввів Л. ван Бетховен) – має жанрово-характерний чи побутовий характер, рухлива і весела, пишеться у складній тричастинній формі з трію;
4. *четверта частина* – жвавий Фінал з рисами танцювальності чи пісенності, іноді – святкового характеру. Форми – сонатна, рондо, рондо-соната.

У такому циклі крайні частини – швидкі, друга – повільна, а темп менуєту чи скерцо (жарт) – помірно швидкий або швидкий.

Якщо цикл *тричастинний*, то в ньому, як правило, відсутнє скерцо. Зустрічаються *двочастинні* цикли, в яких перша частина пишеться у сонатній формі, а друга – варіаційний цикл або форма рондо. Крім того, є сонатно-симфонічні цикли, які включають в себе п'ять і більше частин. Тоді у циклі використовується два скерцо або дві повільні частини. Деякі з них виконують роль вступу до основних, «нормативних» частин циклу.

У сонатно-симфонічному циклі існують закономірності, які сприяють єдності цілого. Крайні частини пишуться в одній тональності (у мінорних творах фінали пишуться в однойменному мажорі) і за цією тональністю називається тональність всього циклу. Повільна частина переважно пишеться у близькій тональності (субдомінантова, однойменна, паралельна), рідше в далекій терцієвій. Менуєт чи Скерцо у класиків пишуться в головній тональності, а у композиторів XIX – XX століття – в далеких тональностях.

Важливим фактором для єдності сонатного циклу є образно-змістовні, інтонаційні, тематичні, тонально-гармонічні зв'язки між його частинами, які можуть проявлятися у різних формах:

1. у наступних частинах повторюються уривки тем з попередніх частин (наприклад, у Фіналі);
2. декілька тем можуть бути подібними між собою інтонаційними чи ритмічними зворотами;
3. одна тема будується на основі іншої;
4. в різних частинах циклу епізодично проводиться одна і та ж тема або мотив.

У сонатно-симфонічних циклах XIX–XX ст. для посилення образних і тематичних зв'язків значну роль відіграють принципи лейтмотивності та монотематизму, зростає особлива синтезуюча роль Фіналу.

Інструментальний концерт

До сонатно-симфонічного циклу належить і жанр *інструментального концерту* (*concerto* з італійської – змагання). Класичний інструментальний концерт, як правило, *тричастинний цикл*. Чотиричастинний цикл з'являється пізніше і за характером наближується до жанру симфонії, ніби написаної для соліста з оркестром.

В основі концерту лежить змагання сольної та оркестрової партій. З традицією повторення *експозиції* у сонатній формі, пов'язана так звана «*подвійна експозиція*» першої частини, тобто проведення експозиції в оркестрі раніше від вступу солюючого інструменту. Часто ці експозиції відрізняються між собою тільки фактурою. Разом з тим, в експозиції солюючого інструменту в головній, а іноді і в побічній партії проводиться нова тема (концерти В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена). У такому випадку в розробці беруть участь теми обох експозицій, а в репризі залишається друга тема солюючого інструменту або проводиться відповідна тема оркестрової експозиції. Перша частина в цілому має віртуозний характер, концентрацією якого стає традиційна каденція солюючого інструменту, і

яка розташовується перед кодою, іноді всередині коди або перед репризою. До Л. ван Бетховена каденція не виписувалась (виконавець творчо імпровізував, використовуючи основні теми першої частини). Починаючи від Л. ван Бетховена каденцію пише композитор.

Друга частина концерту – повільна, лірична за характером, найчастіше будується у простій тричастинній формі. *Третя* частина – швидкий, активний Фінал, переважно у формі рондо.

Крім сюїти і сонатно-симфонічного циклу, в інструментальній музиці зустрічаються й інші види циклічних форм. Серед них велике розповсюдження отримали двочастинний цикл «прелюдія-фуга» та багаточастинні цикли фортепіанних мініатюр («Карнавал», «Крейслеріана» Р. Шумана, «Наше сонечко грає на фортепіані» В. Барвінського, «Листи до неї» Н. Нижанківського, «Музичний дивосвіт» Я. Бобалік та ін.).

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Старовинна сюїта

Бах Й. С. «Англійські сюїти», «Французькі сюїти»

Нова сюїта

Програмна сюїта

Колесса М. «В горах» для струнного оркестру

Кос-Анатольский А. Сюїти з власних балетів («Сойчине крило», «Хустка Довбуша»)

Ластовецький М. «Бойківське весілля» для фортепіано

Фортепіанна сюїта «Про короля Данила, його сина Лева, принцесу Констанцію та заснування Львова (вісім музичних сторінок з історії України XIII століття)»

Ляшенко Г. Сюїта «Карпатські новели» (за мотивами новел В. Стефаника)

Небесний І. «Різдвяні симфонізми» для симфонічного оркестру

Нижанківський Н. «Мала сюїта («Листи до неї») для фортепіано

Олексів Я. «Подорож Фрикадельки»

Родін О. Симфонічний цикл «Барахолка»

Скорик М. «Гуцульський триптих» для симфонічного оркестру

Сильвестров В. Фортепіанний цикл «Музика в старовинному стилі»

Непрограмна сюїта

Барвінський В. «Сюїта на українські народні теми»

Власов В. Сюїта

Колодуб Ж. Сюїта № 1 «Фольклорна», Сюїта № 2 «Концертна»

Кос-Анатольський А. «Буковинська сюїта»

Ластовецький М. «Сюїта для струнного оркестру в 5-ти частинах»

Лисенко М. Українська сюїта у формі старовинних танців

Скорик М. Сюїта, Партіти №№ 1 – 7

Чемберджі М. Сюїта для камерного оркестру

КОНТРАСТНО-СКЛАДЕНІ ФОРМИ

Контрастно-складена форма – це форма, яка складається із декількох контрастних частин, що уподібнюються частинам циклічної форми, але які менш самостійні, йдуть без перерви і за ступенем злиття в єдине ціле утворюють форму, близьку до одночастинної (нециклічної).

Контрастно-складені форми розміщуються у систематичній композиційній структурі між циклічними та одночастинними (нециклічними) формами, і поєднують їх ознаки. За своїм значенням вони є не проміжним, а самостійним типом форми. З циклічними формами контрастно-складені форми споріднює послідовність декількох контрастних частин, а з одночастинними – відсутність перерви між частинами і неможливість розглядати їх як відносно самостійні п'єси, що допускають окреме виконання.

Ознаками контрастно-складених форм є різний ступінь завершеності частин, використання тематизму попередньої частини в розробці наступної як об'єднуючого фактора, наявність репризності в широкому розумінні.

Контрастно-складені форми дуже своєрідні, гнучкі, різноманітні, з репризою чи без неї. Їх характеризує відсутність установленого числа частин та їх послідовність (напр. *ABABC*, *ABCD*, *ABCD A* та інші). Контраст між частинами може бути тематичний, жанровий, ладотональний, темповий, фактурний тощо. Частини контрастно-складеної форми об'єднуються:

1. за текстом, сюжетом;
2. тематично, інтонаційно;
3. завдяки тональній завершеності, визначеності тонального плану, безперервному переходу від однієї частини до іншої (незалежно від завершеності частин);
4. можливості введення у контрастно-складену форму ознак репризності.

Форми окремих частин можуть бути: прості і складні (тричастинні безрепризні, багаточастинні, варіаційна, рондо, сонатна, поліфонічні та імпровізаційні).

Застосовуються контрастно-складені форми в оперних і балетних сценах, частинах ораторії та літургії, інструментальних фантазіях, хорах, ансамблях.

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Барвінський В. Соната *Cis-dur*, ч. II (кожен з двох розділів – Andante і Allegro scherzando – у тричастинній репризній формі)

Власов В. Сюїта – симфонія, ч. I (рондо і варіаційний цикл)

Гіндеміт П. Концерт для альту із оркестром «Der Schwanendreher», ч. II
(складна тричастинна форма із фугою у середній частині)

Соната для альту ор. 11 № 5, ч. III

(складна тричастинна форма, середина – тема із варіаціями)

Онуфрієнко А. Рапсодія (А (проста двочастинна)+В (складна двочастинна + розробка + реприза А+кода)

ВІЛЬНІ ТА ЗМІШАНІ ФОРМИ

У XIX столітті велике розповсюдження отримала група відмінних між собою форм, створених на основі комбінування або модифікації існуючих на той час характерних (типових) форм, які отримали назву *вільних і змішаних*.

Вільна форма – це форма, яка не відповідає типовим структурам, проте підпорядковується строгій організації музичного розвитку.

Вільні форми зародились у старовинній органній музиці (жанри органної або клавірної фантазії та токати) і досягли досконалості у творчості Й. С. Баха (насамперед у жанрі фантазії). На відміну від чітких структурних форм гомофонної музики, тут переважають імпровізаційність та прелюдювання. Вільні форми, які тісно пов'язані з поліфонічним мисленням, відрізняються відсутністю чітких структурно оформлених тем і побудов, вільним секвентно-модуляційним розгортанням, плинністю і безперервністю розвитку, відсутністю яскравих контрастів, безрепризністю будови та визначеною роллю тонально-гармонічної основи, особливо – кадансів.

Найбільшого розквіту та розповсюдження вільні форми досягли у творчості композиторів-романтиків. Їх характеризує індивідуалізація художньої форми, програмність, намагання більш конкретно відобразити в музиці життєві ситуації з посиленням контрастів у композиції, пов'язаних із втіленням типових романтичних антитез (мрії – дійсність).

Потрібно розрізняти два основних види вільних форм – системні та несистемні:

- *системні форми*, в яких простежується певна система як от: репризність, рондальність тощо.
- *несистемні форми*, в яких простежується вільне чергування різних розділів. Вони дуже різноманітні, індивідуальні за своєю структурою і тому не піддаються певній класифікації. Використовуються несистемні вільні форми переважно у великих інструментальних творах і містять

значну кількість тем і розділів. Такі форми лежать в основі непрограмних і особливо – програмних творів (насамперед, у творах романтиків, сучасних українських композиторів). Кожному твору, який написаний у вільній формі, властива своя індивідуальна і неповторна структура. Взаємопроникнення епічного, ліричного та драматичного начал приводять до появи нових синтетичних жанрів поеми, балади, рапсодії, фантазії, які пропонують незвичні варіанти розвитку музичної думки (поєднання імпровізації, хоралу, речитативу і т. ін.).

Змішані форми – це одночастинні форми, в яких поєднуються риси декількох усталених типових форм (напр., сонатна і варіаційна). Для **змішаних** форм характерне поєднання різноманітних принципів будови в одному творі, перемінність та суміщення композиційних функцій частин.

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Вільні системні форми

В'єтан А. Концерт № 5 для скрипки з оркестром

Шуберт Ф. Форель-квінтет, ч. II

Вільні несистемні форми

Шопен Ф. Вальс № 5

Змішані форми

Барвінський В. Соната Des-dur, Фінал (вільні варіації і фуга)

Венявський Г. Концерт № 2 для скрипки з оркестром (тричастинність і

Рондальність

Власов В. Концерти для баяна з оркестром: № 2 *es-moll*, № 3 *a-moll*

(сонатне *allegro* і концертний цикл)

«Сюїта-симфонія», ч. I (рондальність і сюїтність)

Варіації на тему української народної пісні «Ой, за гаєм,гаєм»

(варіації, тричастинність)

Гаврилець Г. «Барбівська коляда»: «В неділю рано», «Ой, у місті Вифліємі»,
«В глибокій долині»

(варіації *soprano ostinato*, тричастинність, рондо)

«В неділю рано до сходу сонця» (варіації і двочастинна форма)

«Зажурилися гори і долини» (варіації *сопрано ostinato*,
тричастинність, рондо, наскрізна форма)

Гіндеміт П. Концерт для альту із оркестром «Der Schwanendreher», Фінал

(варіаційна форма, тричастинність, рондо)

Лятошинський Б. «Тече вода в синє море» (тричастинна безрепризна
із ознаками куплетно-варіаційної)

Шопен Ф. Скерцо *b-moll* № 2 (I і II розділи – сонатне алегро,

III розділ – розробка, IV розділ – реприза+coda.

I і II розділи можна розглядати як ГП і ПП).

Соната *h-moll*, ч. III (I розділ – проста тричастинна,

II розділ – рондоподібна, III розділ – із скороченою репризою)

Загальні особливості змішаних та вільних форм можна звести до двох тенденцій: з одного боку – прояви більшої самостійності, масштабності побудов, пов'язаної з прагненням до повноти втілення контрастних образів, з іншого – тенденція до єдності композиції, безперервності розвитку. Об'єднуючим фактором в останньому випадку є принцип монотематизму та вільної трансформації.

У змішаних та вільних формах пишуться симфонічні поеми, одночастинні сонати, концерти, увертюри, фантазії, рапсодії, балади та інші п'єси, рідко – окремі частини циклічних творів (особливо розповсюджені у творчості композиторів XIX – XX століть).

ВОКАЛЬНІ ФОРМИ

Характерною рисою вокальної музики є її зв'язок зі словесним текстом. Тому у вокальних творах велике значення має характер співвідношення музики і тексту, яке часто визначає закономірності формотворення

Подання слів у музиці буває *речитативним* або *кантиленим*. У *речитативі* мелодична лінія наближається до природного мовлення. В ній типовим є відсутність розспіву складів тексту. Існують такі різновиди речитативу:

- сухий речитатив (*recitative secco*) – наближений до чіткого мовлення і є декламацією (напівговіркою) на фоні протянутих або коротко взятих окремих акордів із початку нової фрази тексту. При цьому на кожний склад тексту майже завжди припадає окремий звук, темп вільно змінюється;
- акомпанований речитатив (*recitative accompagnato*) – наближений до мелодії, має чіткий ритм, насичений музичний супровід.

Речитативи передують вокальним номерам в операх, ораторіях, кантатах, а також з'єднують їх.

У *кантилені* склади тексту розспівуються, тобто на деякі з них припадає по декілька звуків мелодії. Музичні закономірності виступають тут на перший план і визначають собою форму будови. Для кантилени метр має більш суттєве значення, ніж для речитативу, тому співпадання чи суперечність між ритмом вірша і мелодії є особливо визначальним у творі.

Музика вокального твору може детально і послідовно відображати кожну зміну настрою, іноді передавати тільки загальний характер усього тексту в цілому, не фіксуючи уваги на деталях. Разом з тим, строфічність тексту впливає на будову музичної форми.

До загальних особливостей вокальних форм потрібно віднести зменшення ролі точних реприз та посилення наскрізного розвитку.

Залежно від характеру музичного розвитку, а також від співвідношення музики з текстом, виникають і різні форми вокальної камерної музики.

Куплетною (строфічною) називається така форма вокальної музики, в якій усі строфи тексту супроводжуються однією і тією ж незмінною музикою. Тому в куплетній формі музика строфи виражає всеохопний характер змісту всього тексту в цілому і передає загальний настрій, основну ідею твору. Музика, що супроводжує строфу тексту, має назву *куплета*. Куплет пишеться у формі періоду або у простій двочастинній формі (заспів – приспів). Куплетна форма може мати приспів, характерною ознакою якого є повторність у ньому незмінного тексту. Іноді може повторюватись лише частина приспіву. Приспів підкреслює основну думку куплета або цілого твору. За формою приспів може бути доповненням до основного розділу строфи або утворювати самостійну побудову, найчастіше – період чи двочастинну форму. Власне деяка механічність і одноманітність повторів не дає можливості відобразити в музиці зміни змісту поетичного тексту. Куплетна форма застосовується у народних та масових піснях, рідше у романсах (через відсутність динаміки розвитку).

У **куплетно-варіаційній** формі зберігається поділ на строфи, при цьому кожна з цих строф може бути варіюванням проведенням з можливим включенням елементів розробки. Деякі строфи в куплетно-варіаційній формі часто об'єднуються єдиною кульмінацією, утворюючи динамічність та цільність форми в цілому. Крім того, варіаційна строфа відкриває ширші можливості для музичного розвитку за деталями змісту тексту. До прийомів розвитку окремих строф у куплетно-варіаційній формі належать:

1. варіаційна зміна супроводу;
2. часткова зміна строфи;
3. зміна декількох або однієї (наприклад, останньої) строфи;

4. проведення середніх куплетів у побічних тональностях.

Різноманітні способи розвитку тематичного матеріалу утворюють декілька варіантів куплетно-варіаційної форм:

1. різне закінчення строф при однаковому початку;
2. навпаки, однакове закінчення при різному починанні ($ba - ca - da$);
3. варіантність типу «проростання» ($ab - ac - ad$);
4. більш вільна трансформація мелодики ($ad - cad$ – і так далі).

В основі *наскрізної* форми лежить вільне музичне розгортання. У цій формі повторність тематизму майже не зустрічається. Музичний розвиток тісно пов'язаний з розвитком змісту тексту і відображенням його деталей. Музичні закономірності формотворення в такому випадку залежать від структури і змісту. Наскрізна форма особливо типова для творів з великою кількістю різнохарактерних епізодів або частою зміною настроїв (наприклад, балад).

Разом з тим, наскрізна форма допускає поділ на розділи, які можуть не співпадати зі строфами вірша. Музика строф може бути різною. Музичному зв'язку окремих розділів у єдине ціле сприяє тематичний розвиток (наприклад, тріольний ритм чи певна мелодична інтонація, що періодично повторюється), тональні плани, фактура, рефренні повтори, репризні завершення.

У вокальних камерних творах, поряд з перерахованими, специфічними для них формами, зустрічаються і форми, типові для інструментальної музики. Насамперед, це – період, проста і складна дво-, та тричастинні форми, рідше – рондо та нетипова сонатна форма. Специфіка вокальної музики, зумовлена змістом поетичного тексту, впливає на трактування цих форм. Так, характер тексту може зумовлювати ладові зміни в репризі, або реприза може бути не тематичною, а тональною (оскільки сам текст надає достатньої завершеності твору).

Для вокальних жанрів характерне поєднання різних принципів формотворення (наприклад, рондальності та варіаційності) в одному творі, відсутність розробки.

У камерній вокальній музиці значне місце займають **вокальні цикли**, які складаються з окремих, завершених за формою пісень чи романсів, об'єднаних єдиним задумом. Об'єднуючим началом можуть бути різні ознаки:

1. романси можуть об'єднуватись у цикл за ознакою сюжетного зв'язку між ними, що виражається у змісті тексту і підкреслюється музичними засобами (наприклад, цикл «Любов і життя жінки» Р. Шумана);
2. інший принцип зв'язку між романсами чи піснями циклу полягає у наявності єдиної теми, втіленої по-різному в кожній із п'єс циклу (наприклад, «Мелодії смутку і надій» М. Ластовецького), або з узагальненістю образів тексту.

В такому випадку засобами музичної єдності циклу є інтонаційні та образні арки, розвиток лейтінтонацій та лейтгармоній, рух до кульмінації, елементи репризності.

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Хорові цикли

Гавриляк А. «Барбівська коляда»

Колесса М. «Лемківське весілля»

Ластовецький М. «Мелодії смутку і надій» (на сл. Лесі Українки)

Лятошинський Б. «Пори року»

Людкевич С. «Чабарашки»

Вокальні цикли

Дичко Л. «Енгармонійне»

Карабіц І. «Пастелі»

Козаренко О. «Сім струн»

Колодуб Л. «Бентежність»

Ляшенко Г. «Пастелі»

Степовий Я. «Барвінки»

ОПЕРА

Оперою називається вид театрального мистецтва, в якому органічно поєднуються сценічна дія, вокальна (солісти, ансамблі, хор) та інструментальна (оркестр) музика. З оперним мистецтвом пов'язані також хореографія (балет, пантоміма), образотворче мистецтво (декорації, грим), дизайн (костюми обломлення сцени). Всі частини опери (дії, картини, сцени, досить часто – увертюра і антракти) підпорядковані закономірностям оперної драматургії, оперної форми, тобто таким закономірностям, в яких поєднуються закони великої музичної композиції із законами драматичного сценічного твору.

За жанровими особливостями опери поділяються на: епічну, героїчну, комічну, лірико-психологічну, побутову, казкову тощо, а також на оперу-балет, монооперу (для одного виконавця)

Щодо музичної форми опери поділяються на два типи:

1. опери, які складаються із окремих завершених номерів. Цей вид існує від часу зародження опери від XVII століття і до сьогодні.
2. опери, основані на безперервному наскрізному розвитку, так звані музичні драми (основоположник – Р. Вагнер).

В операх кінця XIX – початку XXI ст. зустрічається поєднання цих двох типів

За *характером тематизму*, який лежить в основі опери, і за прийомами його розвитку, оперні твори поділяються на два основні види:

1. опера з перевагою пісенно-мелодичного складу викладу (часто пов'язана з номерною структурою);
2. опера з перевагою речитативного складу викладу (найчастіше відповідає опері наскрізної дії).

Той чи інший вид речитативу (сухий чи акомпанований) не є належністю певного типу опери.

Для композиції опери велике значення мають наступні складові:

1. сюжет і лібрето, від яких вимагається ясність змісту, чіткість загального плану при можливій лаконічності та простоті; наявність конфлікту як основи дії;
2. співвідношення вокальних мелодично завершених форм (арій, ансамблів, хорів) та речитативів;
3. співвідношення між безперервністю музично-драматичного розвитку опери та її поділом на окремі завершені номери;
4. різні функції сцен, їх внутрішня структура залежно від типу оперної драматургії;
5. роль оркестру (супровід вокальних партій, увертюри, антракти, інтродукції, характеристика даної конкретної ситуації чи емоційного стану, розвиток і розкриття основного конфлікту, ідеї твору);
6. співвідношення між епізодами, в яких зосереджено розвиток основної дії, та інтермедіями;
7. єдина лінія розвитку (так звана симфонізація), наявність інтонаційно-тематичних зв'язків та лейтмотивів

Різновиди оперних форм

Сольні номери

1. **Арія** – це основна характеристика дійової особи, музичний портрет героя. В арії присутній головний музичний тематичний матеріал, який характеризує героя. З точки зору розвитку сюжету та сценічної дії, арія найчастіше співпадає з важливим моментом у житті героя. Щодо драматургічної функції арії поділяються на:

- арія-монолог (розкривається складний психологічний процес, думки та переживання персонажу);
- арія емоційного стану (емоційний відгук на події, які відбуваються);
- арія-портрет (характеристика типових рис персонажу);
- арія-розповідь (оповідь про події, активне звернення до реального співбесідника).

Ознаки арій можуть поєднуватися. Арія є обов'язковою в партіях головних дійових осіб.

Музична форма арій різноманітна – двочастинна, тричастинна, рондо та інші. Найчастіше в арії присутні два різних музичних матеріали (для повної характеристики героя).

2. *Аріозо* – це сольне висловлювання, яке безпосередньо включене у сюжетну дію. Відрізняється від арії змістом та розмірами. Аріозо є невеликими за розмірами і можуть бути замкнутими (період, проста тричастинна форма) або розімкнутими (наскрізна форма).

3. *Арієта* (маленька арія) – сольний номер, який передає один емоційний стан персонажу. Форма – одночастинна, проста дво- і тричастинна.

4. *Балада* пов'язана з розповідним характером викладу (форма – куплетна чи наскрізна).

5. *Каватина* – різновид сольного вислову, в основі якого лежить мелодія розспівного, кантиленного типу. Каватина найчастіше передає ліричні переживання героя (форма – проста тричастинна, рондо, куплетна, куплетно-варіаційна).

В опері часто використовується такий прийом як характеристика через жанр пісні. Різновиди пісенних жанрів в опері: серенада, балада, колискова, плач, пісня тощо.

Ансамблі

Велике значення в опері мають *ансамблі* – дуети, тріо, квартети, квінтети і так далі. Щодо драматургічної функції ансамблі можуть бути пов'язані із вузловими моментами дії, втілювати основний конфлікт, основну ідею твору.

В ансамблевих формах існують два домінуючі принципи поєднання голосів дійових осіб: *ансамбль-діалог* (розвиток подій, зіткнення характерів) і *ансамбль-згода* (емоційне узагальнення, підсумок розвитку

подій). В ансамблевих сценах обидва принципи поєднання голосів можуть взаємопроникати.

Особливим різновидом оперного ансамблю є *ансамбль-фінал*, який поєднує в собі дію та емоційне узагальнення. За будовою – це розгорнуті сцени із контрастними розділами, які утворюють «контрастно-складену» форму.

Хори

Хор в опері найчастіше пов'язаний з масовими сценами. Участь хору в оперній драматургії зводиться до двох моментів:

- окремі виходи на сцену для створення народного (національного) колориту або фону (другого плану);
- активний учасник музично-сценічної драматургії.

Яскравим прикладом різноманітного трактування хорових сцен, а також використання різних типів хорового ансамблю є опера «Мойсей» Мирослава Скорика за сюжетом Івана Франка.

Типи хорового ансамблю різноманітні і залежать від змісту та сюжету опери: хори мішані та однорідні (чоловічі, жіночі, дитячі).

Оркестрова музика

До оркестрової музики в опері належать такі жанри:

- *увертюра* (французька – повільно-швидко-повільно, італійська – швидко-повільно-швидко),
- *вступні п'єси* до опери (*інтродукція, прелюдія*);
- *антракти* (вступ до наступних дій чи картин);
- *інтермецо* (оркестровий номер всередині дії).

Крім того, в опері зустрічаються балетні номери.

Музичній єдності опери сприяють елементи повторності та різноманітні музичні зв'язки поміж діями і картинами опери; як от:

- а) «наскрізний» тематичний розвиток;
- б) принцип «лейтмотивізму»;

в) інтонаційна спорідненість тем в аріях, ансамблях, хорових сценах, симфонічних антрактах як засіб єдності образної характеристики.

ОРАТОРІЯ ТА КАНТАТА

Ораторія – це музично-драматичний багаточастинний твір для сольних голосів, хору та симфонічного оркестру. Ораторія відрізняється від кантати більш значними розмірами, монументальними формами, розгорнутим сюжетом. Деякими своїми рисами (наявністю всередині твору таких завершених номерів як увертюра, арія, дует, хор, речитатив) оперія нагадує оперу, але призначена для концертного, а не сценічного виконання. Характерною рисою оперії є перевага оповіді над драматургією, а також відсутність сценічної дії та художнього оформлення (в переважній більшості).

Ораторія виникла приблизно в той самий період, що й опера, і була результатом драматизації церковної музики. У XVI столітті в Римі були організовані читання і тлумачення Біблії як реакція на Реформацію. Вони відбувалися у вільний від богослужінь час в особливих приміщеннях при церкві, що називались «ораторіями» і супроводжувались музикою. Поступово такі читання з музикою набували певних жанрових рис. Створювався тип духовного музичного твору, в якому розповідь об'єднувалась із деякою драматичністю.

Велику роль у формуванні жанру оперії відіграв німецький композитор Георг Фрідріх Гендель (1685–1759). Він вільно, дієво і драматично використовував хор, даючи йому різноманітне трактування: писав хорові fugи і fugато, включав fugовані розділи у форму, зіставляв імітаційні та акордові розділи всередині хорових номерів. Сольні номери в оперіях Генделя та його сучасників представлені аріями як великими віртуозними Da capo, так і невеликими, наспівними номерами. Ансамблі і діалоги, як і речитативи, не отримують тут особливого розвитку. Важливу

увагу в ораторіях Г. Ф. Гендель надає партії оркестру, яка досить часто виходить за межі супроводу і стає рівноправною у звуковій палітрі.

В ораторіях кінця XVIII–XIX століть з'являються нові сюжети, деякі з них нагадують жанрово-побутові замальовки, поетичні картинки чи набувають ліричних рис.

Нове прочитання жанр сценічної ораторії набуває у музиці XX-го століття як один зі шляхів трансформації опери, нівелювання її традиційних рис.

Кантата – це жанр, який не має обов'язкових характерних ознак. На початку XVII століття кантатою називали твір для співу з інструментальним супроводом (*cantata* – спів), на противагу сонаті як музиці інструментальній (*sonore* – звучати). Це була концертна вокальна п'єса, яка складалася з послідовного чергування арій і речитативів. За своїми музичними особливостями – співвідношення вокального та інструментального начала, будовою арій, характером речитативів – кантати були близькі до опери.

Основним змістом перших італійських кантат XVII століття була любовна лірика, але одразу почали з'являтися такі жанрові її різновиди як кантата духовна і кантата святкова, урочиста. Дещо пізніше кантата стала концертним твором з кількох частин для співаків, хору і оркестру.

Від ораторії кантата відрізняється меншим розміром, перевагою лірики та драматичною обмеженістю сюжетів. Зазвичай кантата присвячується оспівуванню особи або конкретного дійства, явища тощо.

Високого розквіту жанр кантати набув у творчості Й. С. Баха (1685 – 1750). Більшість з кантат Баха (їх створено понад 300) – духовні кантати, які сам композитор називав концертами, мотетами, іноді – пасіонами. Вони писались на євангельські тексти, призначались для виконання в церкві у недільні дні після Служби і проповіді.

У творчості композиторів-романтиків жанр кантати займав епізодичне місце. Наприкінці XIX–XX століттях кантата продовжувала бути

важливим жанром, який дозволяв композиторам відображати складні ідеї та емоції, а також експериментувати з формою та стилем.

ПОЛІФОНІЧНІ ФОРМИ

Найбільш розвинені та самостійні поліфонічні форми відносяться до поліфонії імітаційної (про поліфонію та її види мова йшла вище). Почергове проведення однієї і тієї ж теми різними голосами сприяє прояву тематичної єдності поліфонічного цілого, підкреслює рівноправність усіх голосів. Тема імітаційного проведення завжди одноголоса, інтонаційно виразна і яскрава, як правило – неповторної будови і коротка: від декількох звуків до одного – чотирьох тактів (більш довші теми зустрічаються переважно у швидких творах).

Імітація (від лат. *imitation* – наслідування) – зустрічається на будь-який інтервал вгору або вниз: в октаву, квінту, кварту, терцію, секунду. Найбільш великого значення набула імітація у верхню квінту або в нижню кварту (тобто імітація в тональності домінанти).

До особливих видів імітації належать:

- імітація в оберненні, у якій всі висхідні інтервали замінюються низхідними тієї ж величини, і навпаки;
- імітація у збільшенні, в якій всі тривалості відтворені збільшеними удвічі, вчетверо;
- імітація у зменшенні, в якій всі тривалості відтворені зменшеними удвічі, вчетверо;
- досить рідко зустрічається імітація-ракохід, в якій тема відтворюється від кінця до початку.

Канон (канонічна імітація) – це безперервна імітація, яка відтворює не тільки тему (*proposta*), але і протискладнення до неї (*risposta*). Канон на одну тему називається простим. Подвійний канон передбачає дві різні *propost*'и і кожна з яких має свою *rispost*'у. Рідкісним явищем у поліфонічній музиці є канони із трьома або чотирма *rispost*'ами.

Нескінченний канон – це повернення канону до свого початку на тій самій висоті.

Канонічна імітація набула поширення в музиці XV–XVI століть і поступово була витіснена фугою. В гомофонній музиці канонічна імітація зустрічається у розробкових розділах форми як засіб розвитку тематичного матеріалу. Іноді канонічна імітація застосовується як художній засіб для передачі втілення однакового емоційного стану дійових осіб в опері (наприклад, Пролог у опері «Мойсей» М. Скорика).

Фуга

Найвищою формою поліфонічної музики є *фуга* (з *італ.* – біг). Фуга ґрунтується на почерговому проведенні однієї, іноді двох або трьох тем послідовно у всіх голосах у тоніко-домінантовому співвідношенні. Тема, яка імітується, називається *вождь* (*dux*). Теми бувають однорідні та контрастні. *Контрастна* тема має на початку викладу найбільш яскраві та виразні інтонації, надалі йде узагальнена, менш яскрава ритмічно та інтонаційно частина. Тема фуґи визначається чіткою тональністю. Вона може бути однотональна або модулювати в сторону домінанти. Найчастіше зустрічаються однотональні теми. Наступні проведення теми в інших голосах називаються *відповідь* (*супутник, coto*). Якщо імітація є точною транспозицією, така відповідь є *реальною*. Якщо імітація включає незначні інтервальні зміни, така відповідь називається *тональна*.

Голос, який супроводжує тему, називається *протискладнення* або *контрапункт*. Він яскраво контрастує із темою. Якщо контрапункт до першої відповіді супроводжує і наступні проведення теми – він називається *утриманим*.

Фуга має три розділи: експозицію, розробку (середню частину) і репризу. *Експозиція* фуґи дає почергове проведення теми в усіх голосах в тоніко-домінантовому співвідношенні. Кількість проведень теми дорівнює кількості голосів. Між проведеннями теми можуть знаходитись побудови, які називаються *інтермедії*. Інтермедії будуються на елементах теми, іноді –

протискладнення, тобто вносять у форму розробковість. Іноді в експозиції можуть бути додаткові проведення теми в тоніко-домінантовому співвідношенні. Якщо кількість додаткових проведень дорівнює кількості голосів, виникає *контрекспозиція*. Експозиція фуги закінчується каденційним зворотом в основній або новій тональності.

Основною ознакою початку *розробки* є проведення теми в побічних тональностях. Якщо після експозиції перед проведенням теми в новій тональності йде інтермедія, яка закінчується каденційним зворотом, вона відноситься до експозиції (при цьому немає різниці, в якій тональності є каденційний зворот). Кількість проведень теми в середній частині є довільна. Тема може змінювати лад, проходити в розширенні, у зменшенні, в оберненні. Розробка обов'язково завершується домінантовою гармонією в основній тональності.

Реприза (або заключна частина) фуги розпочинається з повернення основної тональності і проведення в ній теми. У заключній частині (репризі) тема повинна пройти хоча б один раз. Можуть зустрітися проведення теми у тоніко-субдомінантовому співвідношенні.

У фузі зустрічаються *стрети*. Стрета – це канонічне проведення теми. Стрети є найбільш характерними для середніх та заключних частин, хоча іноді зустрічаються і в експозиції.

Якщо експозиція і реприза щодо часового виміру (кількості тактів) є майже рівними – fuga є тричастинною. Якщо експозиція у часовому вимірі дорівнює сукупно розробці та репризі – fuga є двочастинною.

Фуга на дві теми називається *подвійною*, на три теми – *потрійною*.

Фуга може бути самостійним твором, частиною інструментальних циклів (В. Барвінський «Варіації із фугою в Сюїті на українські народні теми», М. Равель Фуга з фортепіанної сюїти «Гробниця Куперена») та великих вокально-хорових циклів (Фінал хорового концерту «Не отвержи мене во время старости» М. Березовського).

Фугета – невелика за розмірами fuga, яка відрізняється від класичних зразків простотою теми та відносно нескладним розвитком.

Фугато – частина музичного твору, написана за зразком експозиції fugи. Досить часто є епізодом у великих формах гомофонного складу.

Інші види поліфонічних форм

До важливих поліфонічних форм належать також:

Інвенція (з лат. *invention* – вигадка) – невелика дво- або триголоса поліфонічна п'єса, яка віддалено нагадує fugу завдяки тоніко-домінантовому співвідношенню проведення теми в експозиції. Тема інтонаційно менш яскрава і її перше проведення може бути двоголосим. У структурі інвенції розмежовуються розділи із ознаками експозиції (аналогічно фузі) і частина, в якій розробковість та репризність є умовними. Наявність чітких каденційних зворотів наближує інвенцію до гомофонних форм.

Хоральні обробки – хоральний наспів (*cantus firmus*) григоріанських хоралів Середньовіччя супроводжується контапунктуючими голосами, досить часто індивідуального характеру. Яскраві зразки – органні хоральні прелюдії Й. С. Баха, а також його Партіти.

До поліфонічних форм належать також варіації на *basso ostinato*.

ХУДОЖНІ ЗРАЗКИ

Барвінський В. Варіації з фугою із «Сюїти на українські народні теми»

Соната Des-dur, Фінал (тема з варіаціями і фугою)

Бібік В. 24 прелюдії і фуги

Ластовецький М. «П'ятдесят поліфонічних п'єс-канонів на теми

українських народних пісень»

Колесса М. Fuga із Другої сюїти для фортепіано

Равель М. Fuga з фортепіанної сюїти «Гробниця Куперена»

Скорик М. Дванадцять прелюдій і фуг

Тіц М. Прелюдія і fuga c-moll

Список літератури:

1. Горюхина Н. Еволюція періоду. Київ : Музична Україна, 1975. 98 с.
2. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Киев : Музична Україна, 1970. 310 с.
3. Сенік О. Практичний довідник «Аналіз музичних творів». Дрогобич, Тзов «Трек ЛДТ», 48 с.
4. Фіськова Н., Нечипуренко О. Аналіз музичних творів : навчальний посібник. Вінниця : Нова Книга, 2022. 112 с.
5. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
6. Шурдак М. Аналіз музичних творів. Теоретичний матеріал для практичної та самостійної роботи. Частина 1 : методичні рекомендації для здобувачів вищої освіти спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Луцьк : ВНУ імені Лесі Українки, 2022. 23 с.
7. Юцевич Ю. Музика. Словник-довідник. Тернопіль : Навчальна книга – БОГДАН, 2003. 352 с.
8. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми). Т. 1. Тернопіль : СМП «Астон», 1999. 208 с.