

Аналіз

МУЗИЧНИХ ТВОРІВ



2022

Фіськова Н. Я. • Нечепуренко О. І.

АНАЛІЗ

музичних творів

••••

Навчальний посібник

Друге видання, виправлене та доповнене

Вінниця

2022

**УДК 781(075.8)
Ф63**

*Рекомендовано методичною радою Вінницького фахового коледжу мистецтв
ім. М.Д. Леонтовича (протокол № 1 від 05.09.2022)*

Автори:

Фіськова Н. Я. – викладач вищої категорії, викладач-методист Вінницького фахового коледжу мистецтв ім. М. Д. Леонтовича.

Нечепуренко О. І. – викладач першої категорії Вінницького фахового коледжу мистецтв ім. М. Д. Леонтовича.

Рецензенти:

Стрильчук О. С. – кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової.

Верещазіна-Білявська О. Є. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Фіськова Н. Я.

Ф63 Аналіз музичних творів: навчальний посібник. Друге видання, виправлене та доповнене / Фіськова Н. Я., Нечепуренко О. І. – Вінниця: ТОВ «Вінницька міська друкарня», 2022. – 108 с.

ISBN 978-966-382-934-0

Посібник з аналізу музичних творів представляє собою конспекти лекцій, що мають на меті допомогти здобувачам освіти отримати та впорядкувати певні теоретичні знання. Буде корисний студентам закладів фахової передвищої та вищої мистецької освіти для підготовки до будь-якого музикознавчого іспиту. Стане в нагоді й для викладачів музично-теоретичних дисциплін. У посібнику в компактній, стислій формі надається основна інформація щодо форм інструментальної музики, специфічних технік музичного письма, музикознавчої термінології від епохи Відродження до теперішнього часу. До кожної теми пропонується тест на самоперевірку, методика аналізу певної форми та список музичних творів для опрацювання.

З любов'ю до студентів!

УДК 781(075.8)

*Копіювання та відтворення цього тексту або його фрагментів
без дозволу авторів заборонене.
Усі права застережено. All rights reserved*

ISBN 978-966-382-934-0

© Фіськова Н.Я.
© Нечепуренко О.І.

ПЕРЕДМОВА

Курс аналізу музичних творів завершує весь цикл музично-теоретичних дисциплін, підбиває підсумок та узагальнює знання, отримані протягом усього періоду навчання. Цей предмет – один із найскладніших у циклі теоретичних дисциплін для розуміння студентами, але й один із найзахоплюючіших. Усвідомлення, як будується конкретний твір, що хотів автор донести слухачам цим описом, надважливе для «гри в стилі» кожного виконавця. Проте на такі «дрібні нюанси» звертає увагу не кожен із них.

Причин тому є безліч. Це і невелика кількість навчальних годин, відведених на вивчення предмету, що є недостатньою для його засвоєння; і невміння здобувачів освіти оперувати отриманими раніше знаннями; і колосальна насиченість матеріалу та складність його сприйняття. Адже, аналізуючи музичний твір, студент повинен використати всі свої навички та докласти певних зусиль для цього, що є непростою задачею.

Цей посібник має на меті допомогти здобувачам освіти отримати (або впорядкувати) певні теоретичні знання, необхідні для того, щоб у комплексі з відомостями, отриманими з інших музично-теоретичних предметів, розібратися в композиціях музичних творів та у зв'язках їх будови зі змістом музики.

Автори посібника намагалися систематизувати та викласти основні теоретичні положення курсу в дохідливій формі. Головна мета роботи – подати навчальний матеріал доступно, унаочнити його, зробити практично корисним.

Кожна тема супроводжується максимально стислим конспектом зі схемою-будовою форми, списком творів для самостійного опрацювання за поданою темою, методикою аналізу певної структури, тестом на повторення теми. Деякі з них доповнюються презентаціями з прикладами для кращого засвоєння.

У кінці посібника подається план цілісного аналізу твору та два приклади розбору, виконані авторами цієї збірки. Також пропонується розділ з описом характерних рис музичних стилів від епохи Середньовіччя до музики ХХ століття.

Видання складено відповідно до тематичних розділів, які відповідають програмі з курсу «Аналіз музичних творів» для закладів фахової передвищої мистецької освіти. Буде корисним як для сту-

дентів-інструменталістів, так і для теоретиків, а також буде цікавим для викладачів музично-теоретичних дисциплін.

Цей навчальний посібник створювався з великою любов'ю та повагою до наших студентів, а також із бажанням допомогти їм у професійному розвитку.

Фіськова Н. Я.

викладач вищої категорії, викладач-методист
Вінницького фахового коледжу мистецтв
ім. М. Д. Леонтовича

Нечепуренко О. І.

викладач першої категорії
Вінницького фахового коледжу
мистецтв ім. М. Д. Леонтовича

ВСТУП

*Музика виражає те, що ми не можемо сказати, і те,
про що неможливо мовчати.*

В. Гюго

Курс «Аналіз музичних творів» посідає важливе місце в комплексі професійно орієнтованих дисциплін підготовки музиканта. Він поглиблює й доповнює музично-теоретичні знання студентів, які вони отримали, вивчаючи історію музики, гармонію, поліфонію, читання партитур, інструментування тощо. Це одна з найскладніших, проте й найцікавіших дисциплін музично-теоретичного циклу.

Аналіз музичних творів сприяє систематизації особистого музичного досвіду, здобутого в навчальній, виконавській та концертній практиці, розширює світогляд студентів, допомагає професійному зростанню, духовно збагачує майбутніх виконавців та викладачів музичної галузі.

Курс викладає науку про будову музичного твору у зв'язках зі змістом музики, навчає використовувати ці та інші науки в цілісному (комплексному) аналізі музичного твору.

Саме поняття аналізу означає «розділення на елементи» (від грецької – *ανάλυση, analysis*). По суті, це процес поділу, фактичного або в думках, чогось цілого на складові частини. Це справедливо також і щодо аналізу музичного твору. Адже, вивчаючи його композиційний план, ми звертаємо увагу як на окремі елементи музичної мови, наприклад, мелодію, гармонію, фактуру, тембри тощо, так і на їх сумісну дію у творі. Поняття аналізу об'ємне: воно містить розгляд музичного твору не тільки як окремої одиниці, а й також у зв'язку з іншими явищами, іноді навіть не музичними: зі стилем певного композитора або іншими композиторськими школами, з певною національною культурою, із загальними соціально-історичними умовами, що стали підґрунтям виникнення цього стилю.

Мета аналізу – розкриття сутності твору, внутрішніх якостей та зовнішніх зв'язків. Буквально це означає, що «аналітик» повинен визначити:

- ✓ жанрові витоки твору;
- ✓ його образний зміст;
- ✓ типові та характерні для жанру, стилю засоби музичної виразності;

- ✓ нетипові та оригінальні риси твору, що виділяють його з-поміж інших;
- ✓ його місце в культурі, сучасній для композитора, та в культурі сьогодення.

Проте потрібно при аналізі звертати увагу також і на:

- ✓ факти біографії композитора, особливо на ті, що послугували поштовхом до появи музичного твору, який розглядається;
- ✓ художні смаки та вподобання композитора;
- ✓ процес роботи над твором;
- ✓ традиції виконання та художні трактування опусу;
- ✓ зміну ідейно-естетичних оцінок твору протягом часу;
- ✓ власний емоційний досвід слухача.

Об'єктом аналізу може бути окремо ритм, мелодика, тематизм, жанровий зміст музичного твору.

Усі вищезазначені складові допомагають, власне, наблизитись до розуміння сутності музичного твору та осягнути його значення для музичної культури загалом.

1.1. МУЗИЧНА ФОРМА ТА ЗМІСТ

Форма – вмістилище прекрасного.

Г. Кох

Форма – це метод, яким твір досягає цілісності.

А. Одер

Якщо спитати студента-музиканта, що таке музична форма, відповіддю буде щось на кшталт: сонатна, проста, рондо, варіації тощо. Інакше кажучи, він звертає увагу на спосіб будови твору, його структуру. Тому виникає плутанина між поняттями «структура» та «форма». Насправді ідея форми твору пов'язана з ідеєю твору. Як приклад: якщо автор має намір втілити конфлікт між темами (героями), скоріш за все, у своїй композиції він використає сонатну форму (структуру), в основі драматургії якої – конфлікт тем (Г.П. та П.П.). Зрозуміло, що пересічному слухачеві такі тонкощі невідомі. Чи не тому класична музика складна для сприйняття у непрофесійній аудиторії, адже слухач не орієнтується в «подіях» музичного твору та відчуває себе загубленим у ньому. Це стосується і деяких виконавців, яким важко дається вивчення та виконання творів без розуміння композиції.

Термін утворено від лат. *forma* – вид, обрис, краса. Всі твори мистецтва, зрозуміло, мають певну форму (структуру), але закони сприйняття для різних видів неоднакові. Твори просторових видів мистецтва (живопис, скульптура – їх ще називають предметними) сприймаються завдяки зору. Тому їх форму глядач може досягнути як у цілому, так і в деталях. На картині, наприклад, ми можемо розгледіти не тільки птаха в повітрі, а й навіть визначити його підвид та зрозуміти напрямок руху. Іншими словами, зорово ми сприймаємо одномоментно як структуру твору, так і його зміст.

Як відомо, *музика – звукове мистецтво в часі*. Ця особливість і визначає сутність музичної форми: вона спливає в часі (невелика п'єса триває декілька хвилин, симфонія – приблизно годину) і являє собою *процес-розвиток*. Досягнути одразу, моментально її форму практично неможливо. Так само немає можливості зрозуміти і зміст музичного твору в деталях з першого прослуховування. Це пов'язано з особливостями мовлення: музичного (за допомогою звуків) та вербального (слова).

У музичному творі ми не можемо одразу зорієнтуватись, що мова йде, наприклад, про кохання Ромео та Джульєтти (якщо це не буде оголошено в назві або «програмі» до твору). Музика не має можливості відображати конкретні речі та описувати певні явища дійсності, як це робить, наприклад, література. Проте музика виражає те, що неможливо передати словами: людські емоції, психологічні стани, загальний характер явищ дійсності.

Таким чином, музичний твір – це художнє відображення певних образів, реальних та не дуже. Коли говорять про зміст мистецтва, зазвичай підкреслюють його образний характер. *Художній образ* – специфічний, властивий тільки мистецтву вид культурної свідомості. Мислення художніми образами – це сама суть створення та побутування творів різних видів мистецтва загалом та музики зокрема.

Таким чином, **зміст музичного твору** – це художнє відображення явищ та процесів дійсності, внутрішнього світу, думок та почуттів людей, історичних явищ, образів тварин, природних явищ, що виникає у свідомості автора та за допомогою засобів музичної виразності втілюється в музичному творі.

А що ж таке **музична форма**? Все просто. *Це цілісна система засобів, що використовується для втілення змісту твору.*

1.2. МУЗИЧНИЙ СТИЛЬ. ЖАНРИ

Музичний жанр – це реальний зв'язок музики з життям.

Є. Назайкінський

Аналіз музичних творів – це дослідження їх змісту, стилю, форми, музичної мови та її елементів як єдиного цілого. А кожний твір розглядається з точки зору трьох категорій:

- ✓ стилю;
- ✓ жанру;
- ✓ форми.

Стиль (у пер. з грецької «*stylos*» – паличка для писання) – це система, що об'єднує багато факторів. Це поняття тісно пов'язане з виражальними засобами, які втілюють певний зміст. Так само і зміст, і засоби властиві певному історичному періоду, національній культурі, окремим напрямам та школам, індивідуальним особливостям композиторського письма. Так, зміст і засоби музики бароко – не такі, як у романтиків.

Поняття стилю виникло в музиці наприкінці Відродження та пройшло тривалу еволюцію. У музикознавстві розрізняють:

- ✓ поняття *стилю музично-історичної епохи* (бароко, класицизм, романтизм тощо);
- ✓ *національного музичного стилю* (австро-німецький та ін.);
- ✓ *стиль напряму* або *школи* (віденська школа, французька «Шістка», нововіденська школа та ін.);
- ✓ *індивідуальний композиторський стиль*.

В основі музичного стилю лежить:

- ✓ світогляд людини конкретної епохи;
- ✓ художній образ, продиктований цим світоглядом;
- ✓ засоби музичної виразності, зумовлені художнім образом.

Здійснюючи *стильовий аналіз*, досліднику цікаво визначити в поданому творі риси музично-історичного стилю (традиційні чи новітні), як проявляються (чи ні) національні риси та індивідуальний композиторський стиль.

Жанри (у перекладі з франц. «*genre*» – рід, вид, тип, манера) – це види музичних творів, що історично склались у зв'язку з різни-

ми типами змісту музики, зумовлені її певним життєвим призначенням, різними соціальними функціями, різними умовами її виконання та сприйняття.

Поняття жанру використовується як у більш широкому (наприклад, жанр опери), так і в більш вузькому значенні. Наприклад, опера – жанр, але оперна арія і речитатив – також жанри.

Поняття музичного жанру має багато рівнів та значень. Тому в теорії музичних жанрів немає єдиної системи класифікації.

За життєвим призначенням музики жанри поділяються на **прикладні** (обрядові, побутові та релігійні, музика до вистав, кінофільмів та ін.) та **автономні** (музика для концертного виконання), **духовні** та **світські**.

За умовами побутування – на **театральні, концертні, камерні, пленерні** (музика для виконання на відкритому повітрі), **побутові**.

За способом виконання – на **вокальні** (хорова, ансамблева музика, соло та ін.), **інструментальні** (оркестрова, ансамблева, сольна), **вокально-інструментальні** (кантати, ораторії, вокально-інструментальні ансамблі тощо), **театральні** (опери, балети, оперети, музика до вистав, кінофільмів).

За змістом жанри поділяються на **ліричні, епічні, драматичні** та ін.

В одному музичному творі можуть поєднуватись декілька вищезазначених жанрових рівнів. Кожен з них охоплює комплекс засобів музичної виразності – певні ритмічні звороти, мелодичні фігури, форми акомпанементу, види фактури тощо. Наприклад, пунктирні маршові ритми, характерна форма вальсового акомпанементу, мелодичні фігури «погойдування» колискової, типова акордова фактура хоралу та ін.

Усвідомлення жанрової природи твору є важливим аспектом для розкриття змісту музики в цілому. Поняття жанру тісно пов'язане зі стилем: хорал – бароко, фортепіанна мініатюра – романтизм. Проте кожний жанр розвивається історично та перевтілюється. Деякі жанри виходять із ужитку (хорал у Баха – основний жанр, у класиків – залишається у вигляді комплексу засобів музичної виразності). Водночас з'являються нові жанри (рок-опера, мюзикл та ін.).

Твори для цілісного аналізу

Оберіть для самостійного опрацювання 2-3 твори, прослухайте їх та проаналізуйте за планом, наданим нижче.

1. Шопен Ф. Прелюдія ор. 28 № 20, c-moll
2. Шопен Ф. Прелюдія ор. 28 № 7, A-dur
3. Шопен Ф. Прелюдія ор. 28 № 4, e-moll,
4. Лисенко М. Елегія
5. Леонтович М. «Пряля»
6. Стеценко К. «Цар Горох»
7. Гріг Е. «Смерть Озе» з музики до драми «Пер Гюнт»
8. Косенко В. «Вальс», «Пасторальна», «Балетна сценка» з циклу «24 дитячі п'єси для фортепіано»

Аналіз за планом:

1. Дайте образну характеристику твору.
2. Визначте стилістичні та жанрові особливості. Пов'яжіть їх із засобами виразності та змістом твору.
3. Подумайте, з чим пов'язаний вибір композитора.
4. Що особисто вас найбільше вразило в аналізованому творі?

1.3. ФУНКЦІЇ ЧАСТИН МУЗИЧНОЇ ФОРМИ.

ТИПИ ВИКЛАДУ

Функція будь-якої частини – це значення цієї частини для форми в цілому; значення для крупного розділу, до складу якого вона входить. У загальному процесі розвитку твору кожна частина займає своє місце. Функції частин музичної форми відповідають схемі логічного процесу взагалі:

- ✓ підготовка;
- ✓ виклад;
- ✓ підтвердження;
- ✓ сполучення;
- ✓ протискладення;
- ✓ розвиток;
- ✓ завершення.

Різноманітність функцій, нова роль, яку виконує кожна наступна частина – все це створює виражальні та драматургічні мож-

ливості форми. Загалом визначають три основні та три додаткові функції частин.

Головні:

1. *Виклад теми* (відбувається в перших, початкових частинах твору).
2. *Розвиток теми* (середні частини).
3. *Реприза* (треті частини, завершальні).

Додаткові:

1. *Вступ.*
2. *Сполучні частини.*
3. *Кода.*

Для того, щоб з'ясувати функцію частини в певній формі, необхідно визначити **тип викладу** в ній. Це сукупність прийомів, які допомагають слухачеві відчувати місце певного фрагменту в композиції цілого.

Виділимо основні типи викладу:

ЕКСПОЗИЦІЙНИЙ:

- ✓ індивідуалізованість тематизму;
- ✓ стійкість та відносна завершеність матеріалу;
- ✓ тематична, тональна та структурна єдність (тема проводиться від початку до кінця, в гармонії переважає тонічна функція);
- ✓ економія виражальних засобів, притримання деяких сильних засобів для подальшого розвитку;
- ✓ єдність фактурної організації (відсутні зміни у фактурі);
- ✓ структурна цілісність (квадратність чи повторність неквадратних елементів).

Перелічені властивості експозиційного способу викладу не обов'язково виявляються всі разом. Проте частина з них завжди присутня.

РОЗВИВАЮЧИЙ (СЕРЕДИННИЙ):

- ✓ тематична фрагментарність (повторення, секвенціювання мотивів та фраз, вичленовування та дроблення мотивів);

- ✓ ладотональна нестійкість, уникається головна тональність, часті відхилення та модуляції;
- ✓ відсутність повних досконалих каденцій;
- ✓ активність інтонаційного оновлення;
- ✓ поява значного обсягу нетематичного матеріалу, позбавленого індивідуальних рис (гамоподібний, арпеджований рух, загальні форми інтонаційного руху);
- ✓ поліфонічні прийоми (імітація, тематичні переклички тощо);
- ✓ нестабільність фактури.

Вказані властивості надають серединному типу викладу характеру безперервного висловлювання, багатого на несподівані образні трансформації, повороти в розвитку сюжету. Основні «персонажі», ідеї твору постають перед слухачем в активному русі, у різних ракурсах і взаємозв'язках.

ЗАКЛЮЧНИЙ:

- ✓ лаконічний характер інтонацій;
- ✓ ствердження тоніки, кадансування;
- ✓ повернення й закріплення всіма належними засобами основної ладотональності твору. Короткочасні відхилення в тональності субдомінантової сфери – відтінення основної тональності. Таку саму роль відіграє улюблений у композиторів епохи бароко та класицизму прийом коротких відхилень на фоні тонічного органного пункту в басу;
- ✓ оновлення або спрощення фактури.

Заключний тип викладу сприймається як гальмування розвитку, вичерпування енергії, закладеної в темах.

Проте часто можна спостерігати розбіжність типу викладу з місцем у формі. Наприклад, деякі Г.П. повністю або частково викладені в характері розвитку. Загалом, експозиційний виклад Г.П. у сонатах віденських класиків, Р. Шумана примітний інтенсивним тональним модулюванням, секвенційним проведенням тематичних інтонацій, мотивною подрібненістю, фрагментарністю мовлення – тобто ознаками серединного типу викладу. Подібний початок подає музичний образ відразу в русі. Це активізує розгортання музичної оповіді. Таке вирішення форми порівнюють із літературним твором, який починається стрімким розвитком сюжету.

Отож, спосіб викладу тематичного матеріалу не механічно визначається розділом композиції. Він відповідає задуму композито-

ра. У музичних творах протиріччя мають свою виразність і художню доцільність.

Твори для цілісного аналізу

Оберіть для самостійного опрацювання 2-3 твори, прослухайте їх та проаналізуйте за планом, наданим нижче.

1. Бетховен Л. Фортепіанні сонати №№ 1, 17, 18, 21, 24 (Г.П.)
2. Скорик М. «В Карпатах»
3. Людкевич С. Баркарола (для ф-но)
4. Шуман Р. «Альбом для юнацтва» (вибірково)

Пройдіть тестування для повторення тем:



2. ПЕРІОД

Період (в пер. з грец. *periodos* – обхід, кругообіг, певне коло часу) – це найменша типова форма викладу завершеної або відносно завершеної музичної думки в гомофонній музиці. Поняття періоду виникло ще у Стародавній Греції як таке, що застосовувалося до риторики. Велику роль у його формуванні відіграли народні танці та пісенно-танцювальні жанри. Звідси тенденція до квадратності. З XVII ст. цей термін почали використовувати стосовно музичних творів.

Використання:

- ✓ як форма викладу тематичного матеріалу (наприклад, Г.П. в сонатній формі);
- ✓ як самостійна форма твору (мініатюри романтиків та ін.);
- ✓ як складова частина більш крупної форми (I ч. складної форми тощо).

Основна *функція періоду* – *експозиційна*, виклад завершеної або відносно завершеної теми. Додаткові функції – неекспозиційні (репризна, рідше – роль вступу, серединна, заключна).

Межі періоду визначаємо там, де є повний досконалий каданс, зупинка ритмічної хвилі, початок нового тематичного матеріалу або відбувається розвиток попередньої теми.

Класифікація періодів

1. За структурою періоди поділяються на *квадратні* та *неквадратні*.

Квадратний (нормативний) період – це період, який складається з двох речень, кожне з яких містить 4, 8 або 16 тактів. Тобто, кількість тактів якого дорівнює степеню числа «2» (8, 16, 32).

Неквадратний (ненормативний) період – це період, що складається з трьох речень, або період, що має два речення з ненормативним поділом.

Види неквадратних періодів:

- ✓ період, що складається з *3-х речень* (по типу **a a b** або **a b b** – коли одне з речень повторюється) – пісенька Герцога «Серце жіноче до зрад охоче» з оп. «Ріголетто» Дж. Верді;
- ✓ *органічна неквадратність* (ненормативно-симетричний) – створена природним шляхом, має фольклорні витoki (5+5; 7+7). Наприклад, укр. нар. пісня в обр. М. Леонтовича «Піють півні»;
- ✓ *неорганічна неквадратність* (ненормативно-несиметричний) – отримана штучно, шляхом розширення або скорочення (вступ, доповнення, секвенційний, поліфонічний розвиток, недосконали, перервані каденції, урізання, накладання тактів). Наприклад, Ф. Шопен Прелюдія № 1 ор. 28 (8+16+10, у другому реченні – розширення за рахунок секвенцій, завершується доповненням у 10 тактів, що виконує функцію коди).

Розширення – докаденційне збільшення масштабу періоду за рахунок секвенцій, повторень мотивів, перерваного звороту (4+6, 4+8 тощо).

Доповнення – післякаденційне утворення, що виконує функцію коди, завершує період, є його підсумком.

2. За тональними ознаками періоди поділяються на:

- ✓ *однотональні* (початок і завершення в одній тональності) та *модулюючі* (завершення періоду відбувається в іншій тональності);
- ✓ *замкнені* (завершуються Т) та *розімкнені* (з зупинкою на D).

3. За тематичною будовою періоди поділяються на *періоди повторної* та *неповторної будови*.

Період повторної будови – це період, у якого обидва речення починаються однаково або вони тотожні: друге речення повністю повторює перше (схематично **a + a** або **a + a₁**). Різновид – *транспозиційний* період, у якого друге речення повторює перше, але на іншій висоті.

Період неповторної будови поділяється на два типи:

- ✓ період із двома різними реченнями (**a + b**). Друге речення продовжує думку першого. У такому разі між реченнями є певні спільні риси – інтонації, ритмічний малюнок тощо;
- ✓ період суцільної будови (або єдиної будови), який неможливо поділити на речення – *монолітний* (**a**). Має одну каденційну зупинку в кінці.

Будова періоду

Кожен період поділяється на частини. Класичний 8-тактовий період ділиться на **2** рівних *речення* по 4 такти. Зі свого боку, речення поділяються на *фрази по 2 такти, мотиви – по 1 такту* та субмотиви. Мотив – найменша частина музичної думки. Це поштовх до тематичного розвитку. Фраза – це об'єднання мотивів.

Речення – це складова періоду, що досягла певної цілісності, навіть часткової завершеності. Перше речення ще називають початковим, друге – відповіддю. Друге речення більш насичене. Саме на нього припадає загальна кульмінація періоду.

Кожне речення завершується каденцією (К), яка в кінці першого речення називається *серединною*, в кінці другого – *заключною*.

Поряд із періодами помірної довжини, зустрічаються періоди більш великих масштабів. Наприклад, такі, що охоплюють 32 такти (Полонез As-dur Ф. Шопена) і більше. До таких видів періоду можна віднести і складні.

Складний (або подвійний) **період** – це період, у якому кожне речення може існувати як самостійний період. Зазвичай такі періоди складаються з 4-х простих речень:

$$\begin{array}{ccccccc} \mathbf{a} & + & \mathbf{a}_1 & & \mathbf{a} & + & \mathbf{a}_2 \\ 4 & & 4 & & 4 & & 4 \end{array}$$

Використання складного періоду: жанри, що потребують повтору матеріалу (етюди, танці, марші, ансамблі, концерти, балети тощо). Наприклад, Вальс h-moll Ф. Шуберта.

Значно рідше зустрічається подвійний період із двох складних речень, що не поділяються на прості. Наприклад, Скерцо h-moll, ор. 20 Ф. Шопена, де період охоплює 120 тактів, а кожне речення по 60 т.

Типи періоду в таблицях

а <i>період повторної будови</i> <i>(квадратний)</i> 8 тактів	
а <i>I РЕЧЕННЯ</i> <i>4 такти</i>	а₁ <i>II РЕЧЕННЯ</i> <i>4 такти</i>
Т	

а <i>період неповторної будови</i> <i>(неквадратний)</i> 10 тактів	
а <i>I РЕЧЕННЯ</i> <i>5 тактів</i>	б <i>II РЕЧЕННЯ</i> <i>5 тактів</i>
Т	

Складний <i>період</i>	а період 16 тактів			
	а <i>I</i> <i>РЕЧЕННЯ</i> <i>4 такти</i>	а₁ <i>II</i> <i>РЕЧЕННЯ</i> <i>4 такти</i>	а <i>III</i> <i>РЕЧЕННЯ</i> <i>4 такти</i>	а₂ <i>IV</i> <i>РЕЧЕННЯ</i> <i>4 такти</i>
	D	Т	D	Т

Твори для цілісного аналізу

Оберіть для самостійного опрацювання 2-3 твори, прослухайте їх та проаналізуйте за планом, наданим нижче.

1. Леонтович М. «Пряля», «Піють півні», «За городом качки пливають»
2. Моцарт В. Соната для ф-но № 11, I ч. (початковий період)
3. Бетховен Л. 32 варіації (основна тема)
4. Бетховен Л. Соната для ф-но № 1, I ч. (Г.П.)
5. Степовий Я. «Зоре моя вечірняя» з циклу «25 пісень на слова Т. Шевченка»
6. Квасневський В. «Романтичний вальс» зі збірки п'ес для ф-но «Романтичні сторінки» (початковий період)
7. Шуман Р. № 5 «Ich will meine Seele tauchen» з циклу «Кохання поета»

Методика аналізу періоду:

1. Визначте межі періоду. Можливо, у вашому творі присутні вступ та доповнення.
2. Дайте образну характеристику періоду і твору в цілому. Визначте жанрову природу твору. Відзначте стильові ознаки та їх зв'язок зі змістом, жанром.
3. Більш детальна робота. Визначте тип періоду за такими показниками: структурним, тональним та тематичним (повторної/неповторної будови; тонально замкнений чи ні; квадратний/неквадратний; однотональний/модулюючий; вкажіть співвідношення каденцій). Опишіть тип викладу. Визначте всі параметри, пов'яжіть їх із засобами виразності та змістом твору.
4. Визначте складові періоду (речення, фрази, мотиви тощо). Запишіть потактову схему форми.
5. Зробіть висновки: вкажіть типові риси форми та її індивідуальні особливості.
6. Що вас найбільше вразило в даному творі?

Пройдіть тестування для повторення теми:



3. ПРОСТІ ФОРМИ.

ДВОЧАСТИННА ФОРМА

Під простою двочастинною розуміють форму, що утворюється з 2-х частин, кожна з яких не є складнішою за період (**a b**). З огляду на простоту структури та генезу ці форми іменують *пісенними*. Просту 2-частинну форму також називають «*малою формою*» через її невеликі масштаби, де кожен розділ у кількісному відношенні сумірний з нормативним періодом. Така форма тісно пов'язана з жанрами пісні й танцю, що виражається в характері тематизму, чіткості членування розділів, симетрії та квадратності структури, повторюваності частин.

Використання:

- ✓ пісня, романс;
- ✓ інструментальні п'єси-мініатюри (танцювальні жанри – особливо вальси, лендлери; також прелюдії, етюди);
- ✓ як частина більш складної форми (дво- і тричастинної, рефрени рондо, теми до варіацій тощо).

Різновиди форми

Проста 2-частинна безрепризна (a+a b+b) – відсутній розділ тематичної репризи в завершенні другої частини. У другому розділі викладена нова тема у формі періоду будь-якої будови (частіше – повторної). Змістовна суть форми полягає в контрастному зіставленні двох різних образів: споріднених, таких, що відтіняють один одного (типово); яскраво контрастних (рідше). Тематичне співвідношення частин:

- ✓ похідний контраст (контраст засобів виразності), оскільки друга частина заснована на значно оновленому матеріалі першої частини;
- ✓ корінний контраст (власне тематичний контраст), через те, що друга частина заснована на новій самостійній темі. Таку форму також називають **контрастною**. Прототипами її є первинні народно-побутові пісенно-танцювальні жанри з заспівно-приспівною структурою, де частини співвідносяться, як заспів і приспів;
- ✓ пісня та інструментальний награвш;

- ✓ пісня і танець;
- ✓ двоколінні танці з різною музикою або чергування двох типів танцю (сольний – загальний, жіночий – чоловічий). Народні пісенно-танцювальні жанри з такою структурою знайшли широке застосування у професійній музиці: в жанрах куплетної пісні, танцю, як рефренів рондо.

Проста 2-частинна форма розвиваючого типу ($a+a\ b$). У такій формі між різноплановими частинами відсутній тематичний контраст. Друга частина не є самостійною темою, вона заснована на тонально-гармонічному і мелодичному розвитку теми експозиційного періоду. Смилова суть форми виражається в показі двох різних етапів становлення одного образу. За будовою другий розділ не має рис періоду, є побудовою з функцією розвитку й подальшою функцією завершення. Функція розвитку проявляється в ладогармонічній нестійкості (домінантова гармонія, секвенції, відхилення в інші тональності, еліптичні звороти). Функція завершення представлена у вигляді повернення й каденційних закріплень основної тональності. Форма розвиваючого типу відрізняється досить високою активністю, динамічністю через нестійкий характер II частини. Ладотональний розвиток може сприяти значному розширенню цього розділу, що призводить до порушення пропорцій форми.

Проста 2-частинна репризна форма ($a+a\ b+a$). Така форма відрізняється структурною чіткістю.

I частина: квадратний період із двох речень, частіше повторної будови;

II частина не утворює форму періоду, чітко диференційована на дві побудови, які однакові за величиною, але різні за функціями:

- ✓ серединна побудова (4 такти – норма) знаходиться в третій чверті форми, має функцію розвитку, закінчується половиною каденцією на D;
- ✓ репризна (4 такти – норма) повторює одне з речень (частіше друге) експозиційного періоду, має функцію структурного завершення і тонально-тематичного обрамлення; завершується заключною каденцією в головній тональності.

Проста двочастинна форма може мати **вступ** та **доповнення**.

Будь-яка з двох частин репризної та безрепризної форми може бути повторена:

$||: a :||: b :||;$ $||: a :|| b;$ $a ||: b :||.$

Типи простої двочастинної форми в таблицях

РЕПРИЗНА	I ПЕРІОД		II ПЕРІОД	
	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>I</i>	<i>II</i>
	<i>РЕЧЕННЯ</i>	<i>РЕЧЕННЯ</i>	<i>РЕЧЕННЯ</i>	<i>РЕЧЕННЯ</i>
	4	4	4	4
	8	8	8	8
	a	a₁	b (розвиток теми)	a₁ (реприза теми)
	a	b	c	b (a)

БЕЗРЕПРИЗНА	I ПЕРІОД		II ПЕРІОД	
	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>I</i>	<i>II</i>
	<i>РЕЧЕННЯ</i>	<i>РЕЧЕННЯ</i>	<i>РЕЧЕННЯ</i>	<i>РЕЧЕННЯ</i>
	4	4	4	4
	8	8	8	8
	a	a	b	b₁
	a	a₁	b	c
	a	b	c	d

РОЗВИВАЮЧА	I ПЕРІОД		II ПЕРІОД
	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>ОДНА ПОБУДОВА, НЕ ДІЛИТЬСЯ НА РЕЧЕННЯ</i>
	<i>РЕЧЕННЯ</i>	<i>РЕЧЕННЯ</i>	
	4	4	8
	8	8	16
	a	a	b (розвиток теми I ч.)
	a	a₁	b (розвиток теми I ч.)

Твори для цілісного аналізу

Оберіть для самостійного опрацювання 2-3 твори, прослухайте їх та проаналізуйте за планом, наданим нижче.

1. Моцарт В. Соната для ф-но № 11, A-dur: II ч. (тема варіацій)
2. Українська народна пісня «Гуде вітер вельми в полі»
3. Шуберт Ф. Лендлери (на вибір)
4. Мендельсон Ф. «Пісні без слів» №№ 12, 16
5. Шуман Р. «Альбом для юнацтва» №№ 16, 21
6. Косенко В. «24 дитячі п'єси для фортепіано» ор. 15 №№ 9, 11 («Купили ведмедика», «Пастораль»)
7. Леонтович М. «Гей, у світлиці» (хор)

Методика аналізу простої 2-частинної форми:

1. Зазначте, що у творі наявні дві частини, кожна з яких є періодом. Можливо, у вашому творі присутні вступ та доповнення.
2. Дайте образну характеристику основним частинам і твору в цілому, спираючись на образний зміст теми, її розвиток та видозміни. Визначте жанрову природу твору.
3. У чому полягає взаємозв'язок частин: у тематичній єдності (часткове повторення матеріалу в другому періоді, типовість ритмічного малюнку тощо), загальній тональності чи, можливо, в чомусь іншому? Зазначте ці моменти.
4. I частина простої 2-ч. форми – період повторної (неповторної) будови; тонально замкнений (розімкнений); квадратний (неквадратний); позначте каденцію – досконала чи ні. Відзначте всі параметри, пов'яжіть їх із засобами виразності та змістом твору.
5. II частина містить або дві побудови у вигляді речень (**b+b**; **b+a**), або розділ, що є розвитком теми першої частини, який не поділяється на речення та є суцільним. Виходячи з цього, визначте, який тип форми наявний у вашому творі. Вам допоможуть таблиці типів форми.
6. Складіть схему твору. Відзначте повторення частин, якщо є. Продумайте, з чим пов'язаний вибір композитором саме такої структури (традиція жанру, вплив на зміст тощо).
7. Зробіть висновки: вкажіть типові риси форми та її індивідуальні особливості.
8. Що вас найбільше вразило в проаналізованому творі?

4. КУПЛЕТНА ФОРМА

Вокальні форми мають довгу історію. Вони виникли раніше інструментальних та мали вплив на їх формування.

Особливістю вокальних форм є взаємозв'язок поетичного та музичного текстів. В історії музики існують різні підходи до їх співвідношення. Але все розмаїття взаємодії можна розділити на три основні типи:

- ✓ підпорядкування поетичного тексту музичному;
- ✓ підпорядкування музики поетичному тексту;
- ✓ рівноправність музичного та поетичного тексту.

Куплетна – це така форма, де на однакову музичну побудову припадає різний поетичний текст. Повторювані з різним текстом частини називають куплетами. Їх кількість може бути різноманітна, від 2-х і більше. Наприклад, українська народна пісня «Цвіте терен» має близько 9-ти куплетів. Загалом, схема куплетної форми виглядає таким чином:

музика: А А А А А
текст: А В С D E

Подолання одноманітності музичного повтору в куплетній формі здійснюється за рахунок оновлення поетичного тексту.

Розрізняють куплетну форму без приспіву (С. Гулак-Артемівський, опера «Запорожець за Дунаєм», пісня Карася «Ой, щось дуже загулявся») та куплетну форму з приспівом (В. Івасюк «Червона рута»).

Приспів – це частина куплету, в якій без змін залишається як музика, так і поетичний текст. Форма такого розділу – різноманітна. Може мати самостійну форму або бути доповненням до основного розділу.

Заспів – частина куплету, що повторюється з різним поетичним текстом. Зазвичай викладається у простій формі або у формі періоду.

музика: АВ АВ АВ АВ
текст: АВ СВ DV EV

Використання: у піснях (народних, естрадних тощо), у романсах та ін.

Мінусами куплетної форми є: одноманітність та нерозвиненість форми, замкнутість частин, їх відмежованість одна від одної, відсутність наскрізного розвитку, деяка механічність сполучення частин. Такі недоліки уникаються шляхом змін, що привносяться в музику куплетів.

Тому повторення музики куплету може бути точним або з певними видозмінами, варіантами.

Здебільшого зміни, що вносяться в музику різних куплетів, мають варіаційний, а в окремих випадках і більш вільний характер. Тоді варто говорити про *куплетно-варіаційну* форму і, відповідно, про *вільну куплетну форму* (Ф. Шуберт «Форель»). Фактично на основі куплетної форми і розвинулись варіаційні форми професійної музики.

Твори для цілісного аналізу

Оберіть для самостійного опрацювання 2-3 твори, прослухайте їх та проаналізуйте за планом, наданим нижче.

1. Ліст Ф. «Радість та горе»
2. Бізе Ж. Аріозо з картами з опери «Кармен»
3. Верді Дж. Пісенька Герцога з опери «Ріголетто»
4. Presgurvic G. «Les rois du monde» («Roméo et Juliette»)
5. Cocciantе R. «Le Temps des Cathedrales» («Notre Dame de Paris»)
6. Ревуцький Л. Укр. нар. п. «Подоланочка» з вокального циклу «Сонечко»
7. «Smoke on the Water», Deep Purple
8. Лисенко М. «Ніч яка місячна»
9. Стеценко К. «Вечірня пісня»
10. Івасюк В. Пісні («Водограй», «Залишені квіти», «Капелюх», та ін.)
11. Кос-Анатольський А. Романс «Коли заснули сині гори»

Методика аналізу вокальних форм:

1. Встановіть межі частин. Визначте загальну форму твору.
2. Дайте образну характеристику основним частинам і твору в цілому, спираючись на поетичний текст, образний зміст тем, їх розвиток та видозміни. Визначте жанрову природу твору.

3. Складіть детальну схему твору. Визначте всі параметри та узгодьте їх із засобами виразності та змістом твору.
4. Обґрунтуйте, з чим пов'язаний вибір композитором конкретної структури твору (традиція жанру, вплив на зміст тощо).
5. Зробіть висновки, вказавши типові риси форми та її індивідуальні особливості в конкретному випадку.
6. Поділіться власними враженнями від композиції твору.

Пройдіть тестування для повторення теми:



5. ПРОСТА ТРИЧАСТИННА ФОРМА

Простою тричастинною називається форма, що складається з 3-х частин, кожна з яких не складніша за період.

Використання:

- ✓ у самостійних творах різних жанрів (прелюдії, етюди, ноктюрни, дитячі п'єси, танці, арії, романси тощо);
- ✓ як складова частина більш масштабної форми (наприклад, складної);
- ✓ як окрема частина циклу;
- ✓ в оперних і балетних номерах.

Проста 3-частинна форма – така симетрична форма, всі складові частини якої є приблизно рівними за розмірами. Така форма має більш широкі, у порівнянні з двочастинною, можливості для введення розвиненого контрасту, який вимагає для врівноваження цілого повної тематичної репризи (повторення I ч.) – **a b a**. Саме з цієї причини нерепризні типи форми (**a b c**) є в інструментальній музиці явищем рідкісним, зумовленим впливом пісенних форм і жанрів.

Перша частина пр. 3-ч. ф. – однотональний або модулюючий період із двох речень (рідше з розширенням або доповненням). Тип викладу експозиційний.

Друга частина форми може мати два типи, залежно від яких просту 3-ч. форму називають *контрастною* чи *розвиваючою*.

Різновиди форми

Розвиваюча форма (однотемна). Для середини характерний розвиваючий, нестійкий тип викладу, типові тематичні дроблення, відхилення, секвенції та інші прийоми розвитку. Часто використовуються поліфонічні прийоми – імітації, контрапункт тощо. В такій середині практично повністю відсутній період, а зовнішніми ознаками такого типу форми є велика кількість зустрічних знаків. Тут тема I ч. розвивається.

Контрастна форма (двотемна). Середина такої форми викладає новий тематичний матеріал. Це нова, структурно оформлена тема (період). Середина будується за принципом похідного контрасту (тобто має інтонаційну або ще якусь спорідненість з темою I ч. форми). Або тут наявний контраст-співставлення (корінний).

Можна виділити ще один тип форми, в якому використані *мішані середини* – у II ч. одночасно уміщується і нова тема, і розвиток попередньо викладеної теми. Таку просту 3-частинну називаємо формою з мішаною середньою частиною.

Основна функція *репризи* – відновлення рівноваги, логічного завершення форми. Це структурно самостійний розділ, що стверджує експозиційну тему та основну тональність твору.

Типи реприз (найпоширеніші) в пр. 3-ч. формі:

- ✓ *Статична*, інакше – точна (реприза, що проводиться без видозмін).
- ✓ *Варіаційна (варійована)*, з фактурними змінами.
- ✓ *Скорочена*, проводиться не в повному обсязі, найчастіше це одне речення.
- ✓ *Динамічна (динамізована)*, зміна фактурних, гармонічних, структурних та інших засобів, які можуть бути значними і впливати на характер тематичного матеріалу.

Проста 3-ч. ф. може мати додаткові розділи: **вступ** та **коду**.

У музиці класичного та раннього романтичного стилів прийнято повторювати без змін спочатку I ч., а потім II та III разом – **a ::| b + a ::|**

Така форма має назву *три-п'ятичастинна*.

Якщо частини при повторенні виписані нотами, та ще мають видозміни, таку форму називаємо *подвійною*. Вона має таку схему: $a + b + a_1 + b_1 + a_2$.

Типи простої тричастинної форми в таблицях

	I ЧАСТИНА	II ЧАСТИНА (СЕРЕДИНА)	III ЧАСТИНА (РЕПРИЗА)
ОДНОТЕМНА	T (головна тональність)	D (домінантові тональності)	T (головна тональність)
	<i>ВИКЛАД ТЕМИ У ФОРМІ ПЕРІОДУ</i>	<i>РОЗВИТОК ТЕМИ I Ч.</i>	<i>ПРОВЕДЕННЯ ТЕМИ ТОЧНО ЧИ ВИДОЗМІНЕНО</i>
	a	b	a (a₁)

	I ЧАСТИНА	II ЧАСТИНА (СЕРЕДИНА)	III ЧАСТИНА (РЕПРИЗА)
ДВОТЕМНА	T (головна тональність)	D (домінантові тональності)	T (головна тональність)
	<i>ВИКЛАД ТЕМИ У ФОРМІ ПЕРІОДУ</i>	<i>ВИКЛАД НОВОЇ ТЕМИ У ФОРМІ ПЕРІОДУ</i>	<i>ПОВТОРЕННЯ ТЕМИ</i>
	a	b	a

Твори для цілісного аналізу

Оберіть для самостійного опрацювання 2-3 твори, прослухайте їх та проаналізуйте за планом, наданим нижче.

1. Бетховен Л. Багатель ор. 119 № 9
2. Мендельсон Ф. Пісня без слів № 6
3. Леонтович М. «Козака несуть» (хор)
4. Ревуцький Л. «Чуєш, брате мій»
5. Шуман Р. «Народна пісенька» з «Альбому для юнацтва» ор.68

6. Борткевич С. «Ліричні п'єси» ор. 11 № 2, e-moll
7. Скорик М. Арія з Партити № 5
8. Квасневський В. «Ліричний настрій» зі зб. фортепіанних п'єс «Романтичні сторінки»

Методика аналізу простої 3-частинної форми:

1. У творі наявні три частини, одна з яких – реприза, повторення I ч. Знайдіть їх усі. Частини будуть не складніші за період. Можливо, у вашому творі присутні вступ та кода.
2. Дайте образну характеристику основним частинам і твору в цілому, спираючись на образний зміст теми, її розвиток та видозміни в репризі. Визначте жанрову природу композиції.
3. В загальних рисах охопіть, за рахунок чого досягається цілісність форми (тематично, гармонічно, структурно).
4. Більш детальна робота. Визначте тип викладу в кожному розділі (експозиційний, серединний, заключний) за такими показниками:
 - ✓ тематичним;
 - ✓ тонально-гармонічним;
 - ✓ структурним.
5. I ч. – це зазвичай період (повторної/неповторної будови; тонально замкнений/розімкнений; квадратний/неквадратний; однотональний/модулюючий; указати співвідношення каденцій). Визначте всі параметри, узгодьте їх із засобами виразності та змістом твору.
6. II ч. – середина, будується на новому матеріалі чи розвиває матеріал I ч. Оберіть тип форми: однотемна (розвиваюча) чи двотемна (контрастна).
7. Вкажіть особливості репризи (точна, варіаційна тощо). Визначте принципи розвитку в цій формі: точне, варійоване або динамізоване повторення, наявність або відсутність контрасту зіставлення, поліфонічні засоби розвитку.
8. Зробіть висновки, вказавши типові риси форми та її індивідуальні особливості.
9. Що вас найбільше вразило в проаналізованому творі?

Пройдіть тестування для повторення теми:



6. СКЛАДНІ ФОРМИ.

СКЛАДНА ТРИЧАСТИННА ФОРМА

Складною називаємо форму, частини якої викладають контрастні теми в будь-якій простій композиції.

Відповідно, **складною 3-частинною** є така **репризна** форма, в якій I частина викладена у простій формі, а інші – не містять більш розвинених структур (A B A).

Термін «складна» є синонімом «складеної»: відображає загальний принцип створення форми з простих структур.

Прототипом складної 3-ч. форми є послідовність двох однойменних танців у старовинній сюїті (XVII – поч. XVIII ст.) з повторенням першого в ролі репризи. Наприклад, менует I – менует II – менует I із Французької сюїти № 1 Й.С. Баха; послідовність гавотів з його ж Англійської сюїти d-moll. Спільними між обома танцями залишалися тональність та метроритм, контрастували ж вони між собою ладово (однойменна тональність) та фактурно. Задля контрастності у другому танці вживалася редукція голосів: їх залишалося три, що в ансамблевій музиці виконувалися трьома інструментами. Звідси й виникла згодом назва *тріо*.

Інший шлях, що вів до утворення складної 3-частинної форми, пов'язувався з *арією da Capo*, в якій середина будувалась вільно, а реприза (на догодження публіці) виконувалась видозмінено у віртуозному характері.

З цих двох джерел і виникли *два типи середньої частини* в зазначеній формі.

Типи складної 3-частинної форми

1. Складна 3-ч. форма з тріо.

Середня частина викладається експозиційно, з певною завершеною структурою (період, 2- або 3-частинна форма). Такий розділ окреслюється терміном «*тріо*» без огляду на те, чи є вона триголосною, чи ні (тріо у формі періоду – явище рідкісне: Л. Бетховен Соната № 7, III ч.). Такий розділ часто повторюється та позначається: *тріо* (trio), *Alternativo*, *Maggiore* (у мінорних п'єсах), *Minore* (у мажорних).

Тріо вносить у форму певне спрощення як з погляду матеріалу, так і з погляду структури (в ряді мінорних мазурок Шопена хроматичній гармонії крайніх частин протиставляється мажорна діатоніка тріо).

2. Складна 3-ч. форма з епізодом.

Середня частина зводиться до вільного викладу тематичного матеріалу (певна структура відсутня). Середина в цьому випадку відзначається *розвитковим* характером і окреслюється терміном «*епізод*», не повторюється.

Наявність або відсутність усталеної структури при викладі матеріалу середньої частини є головною ознакою, що відрізняє тріо та епізод.

Спільним для них є одне – *новий тематичний матеріал*, що докорінно контрастує до попереднього викладу.

Третя частина складної 3-ч. форми – **реприза** – стверджує початкову, основну думку.

Її види:

1. *точна*, часто позначається DA CAPO;
2. *неповна* (скорочена до одного періоду);
3. *варіаційна* – з фактурними змінами;
4. *динамічна* – емоційно насичена, напружена, з елементами розробковості та кульмінацією всієї форми;
5. *синтетична* – поєднує матеріал першої частини та тріо.

Складна 3-ч. форма може мати **вступ** (рідко) та **код**.

Використання форми:

Оскільки тріо передбачає більшу стабільність та стійкість, воно вживається частіше у п'єсах (частинах) жанрового характеру та з більш жвавим рухом у крайніх частинах форми. Саме тому складна 3-ч. форма з тріо часто зустрічається в менуєтах чи скерцо класичних сонат і симфоній.

Епізод відзначається більшою нестійкістю та рухливістю, а тому використовується переважно у п'єсах (частинах), де крайні розділи форми є більш спокійними. Прикладами можуть бути численні повільні частини класичних сонат та симфоній.

Складна тричастинна форма також використовується в інструментальних романтичних жанрах – ноктюрнах, романсах, етюдах тощо. У вокальній музиці така форма зустрічається переважно в оперних аріях XIX ст., рідше в романсах.

Типи складної 3-частинної форми в таблицях

A	B	A₍₁₎
<i>I ЧАСТИНА</i>	<i>СЕРЕДИНА – II ч.</i>	<i>РЕПРИЗА – III ч.</i>
ТРИО		
<i>Виклад та розвиток першої (основної) теми</i>	<i>Виклад та розвиток другої (контрастної) теми</i>	<i>Реприза (повторення I частини)</i>
<i>Пр. 2-ч. форма (a b) або пр. 3-ч. форма (a b a)</i>	<i>Пр. 2-ч. форма (a b) або пр. 3-ч. форма (a b a), рідше – період</i>	<i>Повторення I частини</i>
<i>Головна тональність</i>	<i>Нова тональність (зміна знаків, розміру, нова фактура)</i>	<i>Повернення головної тональності</i>
ЕПІЗОД		
<i>Виклад та розвиток першої (основної) теми</i>	<i>Виклад та розвиток другої (контрастної) теми</i>	<i>Видозмінена реприза (повторення I частини)</i>
<i>Пр. 2-ч. форма (a b) або пр. 3-ч. форма (a b a)</i>	<i>Побудова розвиваючого типу (відсутня певна структура)</i>	<i>Варійована, динамічна чи скорочена реприза</i>
<i>Головна тональність</i>	<i>Нова тональність (зміна знаків, розміру, нова фактура)</i>	<i>Повернення головної тональності</i>

Твори для цілісного аналізу

Оберіть для самостійного опрацювання 2-3 твори, прослухайте їх та проаналізуйте за планом, наданим нижче.

1. Моцарт В. Сонатина № 4, B-dur
2. Бетховен Л. Соната № 15, II ч.
3. Бетховен Л. Соната № 4, II ч.
4. Шуман Р. «Knecht Ruprecht» з циклу «Альбом для юнацтва»
5. Шопен Ф. Ноктюрн оп. 48 № 1, c-moll
6. Шопен Ф. Вальс оп. 70 № 1, Ges-dur
7. Дебюссі К. «Ляльковий кек-уок» з циклу «Дитячий куточок»
8. Косенко В. «Полька», «Дощик», «Гумореска» з циклу «24 дитячі п'єси для фортепіано» оп. 15
9. Форе Г. Пavana fis-moll, оп. 50
10. Скорик М. «Естрадна п'єса» зі збірки «З дитячого альбому»

Методика аналізу складної 3-частинної форми:

1. Дайте загальну образну характеристику тематизму I та II частин. Визначте, чи є видозміни в репризі. Як це пов'язано з загальним змістом (див. Додаток 2 «Музичні стилі»).
2. Визначте тип форми, межі частин, запишіть схему. Можливо, у вашому творі є вступ та кода. Визначте функції додаткових розділів.
3. Докладний аналіз I частини (див. методику аналізу періоду, простих форм у цьому посібнику).
4. Докладний аналіз II частини (див. пункт 3). Визначте тип середини (тріо чи епізод). Знайдіть характерні для такого типу риси викладу. Подумайте про причини вибору композитором такого типу композиції.
5. Визначте тип репризи (точна, неповна, динамічна та ін.). Опишіть видозміни в порівнянні з I ч.
6. Висновки: визначте типові риси форми та індивідуальні особливості. Пов'яжіть все зі змістом, стилем композитора.
7. Що вас найбільше вразило в проаналізованому творі?

Пройдіть тестування для повторення теми:



7. СКЛАДНА ДВОЧАСТИННА ФОРМА

Складною двочастинною називається така музична форма, у якій хоча б одна з двох частин написана у простій формі, а інша – не містить більш складних побудов.

Форма типу **А В** належить до дуже рідкісних в інструментальній музиці. Причина в тому, що ця форма ґрунтується на корінному контрасті основних частин та не дає тематичного завершення цілому, а введення репризи майже автоматично перетворює форму на тричастинну. Одним із найпоширеніших варіантів складної 2-ч. форми вважають поєднання періоду та простої 2-ч. форми.

Витоки такої форми:

1. «Увертюра Люлли» (її ще називають «французька увертюра», де I ч. – гомофонна, повільна; II ч. – швидка, поліфонічна).
2. Речитатив та арія в опері.

Використання:

- ✓ вокальна музика (пісні, романси, оперні номери, наприклад, арії, аріозо, дуети та ін.);
- ✓ інструментальна музика (рідко).

У вокальній музиці, де зв'язуючим елементом є поетичний текст (а в оперній музиці – і драматична дія), такі форми є частим явищем. Можна припустити, що ті зразки форми, котрі зустрічаються зрідка в інструментальній музиці, виникли під впливом вокальних форм.

Характерні риси форми:

- ✓ тематичний контраст частин;
- ✓ тональний та темповий контраст між розділами;
- ✓ форми частин – прості, період;
- ✓ розмаїття пропорцій частин.

Між розділами складної 2-ч. форми можливе застосування всіх відомих засобів контрастування. Зазвичай цілісність форми забезпечується функціональною нерівноправністю розділів. Одна з частин сприймається як головна, а інша – як допоміжна, підпорядкована.

Залежно від того, який розділ несе вагоме навантаження, розрізняють **типи складної 2-ч. форми:**

- ✓ *хореїчний* – акцент на першому розділі;
- ✓ *ямбічний* – акцент зміщується на другий розділ (так звані «французькі увертюри» – увертюри Ж.-Б. Люллі);
- ✓ *врівноважений* – обидві частини рівнозначні (Ф. Шопен Ноктюрн ор. 15 № 3, g-moll).

Складна 2-ч. форма може мати додаткові розділи: **вступ та коду.**

Схема складної двочастинної форми

(вступ)	А <i>I ЧАСТИНА</i>	В <i>II ЧАСТИНА</i>	(кода)
	<ul style="list-style-type: none"> • <i>прості форми;</i> • <i>період</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>прості форми;</i> • <i>період</i> 	

Твори для цілісного аналізу

Оберіть для самостійного опрацювання 2-3 твори, прослухайте їх та проаналізуйте за планом, наданим нижче.

1. Моцарт В. Соната C-dur, KV 545, II ч.
2. Шопен Ф. Мазурка ор. 30 № 2, h-moll
3. Шуберт Ф. «Цікавість» з вокального циклу «Прекрасна мельниківна»
4. Лисенко М. Увертюра до опери «Наталка Полтавка»
5. Гершвін Дж. «Коханий мій» («The man I love»)
6. Деліб Л. «Чардаш» з балету «Коппелія»

Методика аналізу складної 2-частинної форми:

1. У творі наявні дві (складні) частини. Межа частин – зміна ключових знаків, фактури тощо. Можливо, у вашому творі присутні вступ та кода. Визначте та запишіть схему твору.
2. Дайте образну характеристику основним частинам і твору в цілому, спираючись на образний зміст тем, їх розвиток та видозміни. Визначте жанрову природу твору (див. Дод. 2 «Музичні стилі»).

3. Форма I частини складної 2-ч. форми та її складові. Визначте всі параметри та пов'яжіть їх із засобами виразності та змістом твору.
4. Форма II ч. аналізованої форми та її складові. Визначте всі параметри та пов'яжіть їх із засобами виразності та змістом твору.
5. Доповніть схему твору. Подумайте, з чим пов'язаний вибір композитором конкретної структури (традиція жанру, вплив на зміст тощо).
6. Зробіть висновки: вкажіть типові риси форми та її індивідуальні особливості.
7. Що вас найбільше вразило в цьому творі?

8. КОНЦЕНТРИЧНА ФОРМА

Концентричною назвемо дзеркально-симетричну форму, що складається з частин, які після центральної йдуть у зворотному напрямку. Основна ознака – відсутність репризи до центра:

a b c b a (проста 5-частинна концентрична форма)

A B C B A (складна 5-частинна концентрична форма)

a b c d c b a (проста 7-частинна концентрична форма)

A B C D C B A (складна 7-частинна концентрична форма)

Походження пов'язане з обрамленням простої 3-ч. ф. передмовою (вступом) та післямовою (кодою, постлюдією).

Частини концентричної форми можуть бути побудовані у формі періоду або у простій формі.

Використовується форма в програмній, фантастичній, оповідальній музиці.

Часто така форма відображає просторовий ефект «наближення-віддалення». Наприклад, у творі П. Хіндеміта «Туди і назад» таким центром є монолог Мудреця.

Твори для цілісного аналізу

Оберіть для самостійного опрацювання 2-3 твори, прослухайте їх та проаналізуйте за планом, наданим нижче.

1. Шопен Ф. Мазурка ор. 41 № 2, e-moll
2. Шопен Ф. Балада № 3
3. Шуберт Ф. «Притулок»
4. Дебюссі К. Цикл «Море», частина «Гра хвиль»
5. Хіндеміт П. Скетч «Туди і назад»
6. Колесса М. Симфонія № 1, Scherzo

Методика аналізу концентричної форми:

1. Оскільки твір багаточастинний, для початку встановіть межі частин. Розділовими знаками будуть ключові знаки, розмір, зміна фактури тощо. Особливу увагу зверніть на I частину та її репризу в кінці твору.
2. Як завжди, дайте образну характеристику основним частинам і твору в цілому, спираючись на образний зміст тем, їх розвиток та видозміни. Визначте жанрову природу композиції.
3. Складіть детальну схему аналізованого твору. Визначте всі параметри та пов'яжіть їх із засобами виразності та змістом твору. Користуйтеся Додатком 2 «Музичні стилі».
4. Обґрунтуйте вибір композитором конкретної структури (традиція жанру, вплив на зміст тощо). Пам'ятайте про особливість використання концентричної структури в музичних композиціях.
5. Зробіть висновки, вказавши типові риси форми та її індивідуальні особливості в опрацьованому творі.
6. Поділіться своїми враженнями від аналізованої композиції.

**Пройдіть тестування для повторення тем
(складна 2-ч. форма, концентрична форма):**



9. РОНДО

У поезії *рондо́* – найменша строфічна організація вірша, що склалася в середньовічній французькій поезії XIV – XV ст.

Як жанр рондо сходить до французької хороводної пісні-танцю з рухом по колу і куплетним поверненням музики.

Рóндо (в пер. з франц. *rondeau* – коло) **в музиці** – форма, в основі якої лежить чергування теми (*рефрену*), що повторюється без змін, з іншими *епізодами*:

А В А С А Д А

Епізод може бути оформлений і не оформлений структурно. Рефрен за структурою – період або проста дво-/тричастинна форма. Між частинами можуть бути сполучення. Для рондо характерна наявність коди. Рефрен може варіюватися, перш за все мелодично, може скорочуватися до періоду, що характерно для серединних проведень.

Слово «рондо» може позначати не форму, а жанр (наприклад, твори життєрадісного характеру у класиків).

Типи форми

1. Рондо французьких клавесиністів (куплетне, старовинне).

Перший етап розвитку рондо відноситься до XVII – першої половини XVIII ст. (Ж.-Ф. Рамо, Ф. Куперен, Л. Дакен; в Україні – Д. Бортнянський). В особливостях рондо такого типу позначилися характерні риси естетики «просвітницького смаку» епохи французького класицизму: ідея Руссо про «наслідування природи» у програмній образотворчості п'єс; культ раціональної впорядкованості, символом якої став Версальський сад із деревами, підстриженими у вигляді конусів і куль; уникнення різких контрастів, тим більше конфліктів: «Хочете позбавити музичну п'єсу виразності і таланту? Введіть туди контраст ... » (Д. Дідро).

Риси форми:

- ✓ багаточастинність (до 17 – «Пасакалія» Ф. Куперена), проте вже у Рамо прослідковується тяжіння до 5-частинної структури;

- ✓ витончений стиль рококо;
- ✓ вишукана прозора фактура;
- ✓ рефрен у формі періоду, гомофонно-гармонічний;
- ✓ епізоди розвиваючого характеру, більш поліфонічні;
- ✓ мала контрастність між частинами (тональності I рівня спорідненості);
- ✓ немає сполучень, вступу, коди;
- ✓ останній епізод масштабно збільшений;
- ✓ п'єси мають певні назви, але це не є програмою, яка розкривається («Селянки», «Тамбурин», «Старанна», «Похмура» тощо).

2. Класичне рондо: друга половина XVIII ст. (творчість віденських класиків).

Область застосування: фінали й повільні частини інструментальних циклів, окремі п'єси.

Риси форми:

- ✓ 5 частин (АВАСА);
- ✓ рефрен – у простій 2- або 3-ч. формі, рідше у формі періоду;
- ✓ наявний яскравий контраст між частинами (тональний, образний, тематичний);
- ✓ останній епізод масштабно збільшений та яскраво контрастний до попереднього матеріалу;
- ✓ наявні сполучні частини та коди;
- ✓ рефрен у середніх проведеннях може варіюватися або скорочуватися, але завжди проводиться в основній тональності;
- ✓ іноді може бути хибний рефрен (функція сполучення): часткове проведення в побічній тональності, за яким слідує справжній рефрен;
- ✓ тенденція до наскрізного розвитку, форма стає більш динамічною;
- ✓ пісенно-танцювальний тематизм.

3. Романтичне рондо.

Серед західних композиторів-романтиків новим етапом розвитку рондо стала творчість Р. Шумана. Композитор надав п'єсам у формі рондо програмні назви: «Арабески», «Віденський карнавал», «Новелети». Шуман значно розширив жанрове наповнення рондо. Улюбленим видом показу різних образів для Шумана став принцип

карнавалу з калейдоскопічною зміною картин, що робить рондо подібним до сюїти.

Риси форми:

- ✓ багаточастинність, часто з великими епізодами (у простій формі);
- ✓ віртуозний або салонний характер;
- ✓ яскравий контраст між частинами, виражений тематично, тонально, темпово;
- ✓ деякі повтори рефрену даються в підпорядкованій тональності заради колористичного різноманіття і подолання деякої статичності, що вноситься точними повторами;
- ✓ рефрен може не зберігати форму;
- ✓ рефрен може бути пропущений (ідуть два епізоди поспіль);
- ✓ епізоди можуть повторюватися (у Сен-Санса «Рондо-каприччіозо» має таку схему: **АВАСАСВА**);
- ✓ деякі твори у формі рондо мають тенденцію до сюїтності (більш замкнені частини, жанрово контрастні – у Шумана) або до більшої злитності (у Шопена – незважаючи на велику кількість частин, всі вони об'єднані спільною думкою, жанром);
- ✓ ступінь замкненості розділів у такому типі рондо набагато менша. Цьому сприяють довгі сполучні частини розробкового характеру.

4. Сучасне рондо.

У ХХ ст. рондо стало улюбленою формою у С. Прокоф'єва (ідеал «нової простоти»). Він використовує рондо навіть там, де традиційно повинна бути складна 3-частинна форма: Гавот *fis-moll* для фортепіано, Менует з «Ромео і Джульєтти», Марш з опери «Любов до трьох апельсинів». Для трактування цього рондо характерні: 5-, 7-частинні структури, чіткість розмежувань; сміливі тональні зміщення рефрену, завдяки чому іноді сам твір виявляється тонально розімкненим.

Неокласичні традиції цього часу втілені у відродженні старовинного рондо. Наприклад, М. Равель «Павана».

Риси форми сучасного рондо:

- ✓ тенденція до спрощення структури (частин стає менше, вони менші за масштабом у порівнянні з попереднім періодом);
- ✓ яскраві тональні зіставлення між рефреном та епізодами;

- ✓ опора на класичний тип рондо з яскравими тематичними рішеннями;
- ✓ індивідуалізація форми;
- ✓ вільність структури;
- ✓ різноманіття змісту та жанрів.

5. Рондоподібні форми.

Ці форми не є типовою структурою рондо, але мають подібні з ним ознаки:

1. Три-п'ятичастинні та подвійні тричастинні форми (типу **aba₁b₁a₂**).
2. Складна тричастинна форма з двома тріо (у Шумана).
3. Парне рондо – різновид простого рондо з розміщенням рефрену на другому місці: **A R B R C R D R ...** (Л. Бетховен Екосези).
4. Форма з додатковим рефреном. Тут діє принцип парного рондо, але в основі лежить проста або складна тричастинна форма: **A R B R A R** (В. Моцарт Соната № 11, III частина).
5. Рондо, що вільно трактується: сюїтний ланцюг, скріплений загальною репризою: **A B C D ... A.**

Твори для аналізу

Оберіть для самостійного опрацювання 2-3 твори, прослухайте їх та проаналізуйте за планом, наданим нижче.

1. Дакен Л. «Зозуля»
2. Рамо Ф. «Ніжні скарги» (Les tendres plaintes)
3. Рамо Ф. «Тамбурін»
4. Шарпантьє М.-А. Te Deum – Prelude
5. Бортнянський Д. Сонатина для ф-но C-dur, III частина
6. Бетховен Л. Соната для ф-но № 2, II ч.
7. Шуман Р. «Віденський карнавал», I ч.
8. Шопен Ф. Вальс оп. 42, As-dur
9. Сен-Санс К. «Рондо-каприччіозо»
10. Равель М. «Павана на смерть інфанти»
11. Скорик М. «Аеліти» (пісня)
12. Моцарт В. Рондо в турецькому стилі (фінал Сонати для ф-но № 11)

Методика аналізу форми рондо:

1. Дайте коротку характеристику образного змісту тем рефрену та епізодів.
2. Визначте тип рондо та структуру твору: кількість частин і тем, їх розташування. Подивіться, чи повторюється якась із частин. Зробіть структурний аналіз та запишіть схему. Пам'ятайте, що у вашому творі можливі сполучні частини. Орієнтуйтеся на прізвище композитора у визначенні типу форми та Додаток 2 «Музичні стилі» в кінці посібника.
3. Виконайте докладний аналіз рефрену рондо за методикою аналізу періоду та простої форми.
4. Відзначте зміни, які відбуваються при повторних проведеннях рефрену: у масштабах, формі, тональному плані, засобах виразності тощо.
5. Дайте характеристику епізодів стосовно тематизму (ступінь контрасту по відношенню до рефрену, відзначте експозиційні або розвиваючі засоби у викладі); структур (масштаби, наявність або відсутність ясної та чіткої форми, тонально-гармонічної стійкості або нестійкості).
6. Висновки: типові риси форми та індивідуальні особливості аналізованого твору, стильова приналежність цього рондо до старовинного, класичного, романтичного чи сучасного типу.

Пройдіть тестування для повторення теми:



10. ВАРІАЦІЙНА ФОРМА

Варіаційна форма (від лат. *variatio* – зміна, різновид) – багаточастинна музична форма, що складається з викладу основної теми та ряду її видозмін:

A A₁ A₂ A₃ Coda

Інші назви варіаційної форми: *варіації, тема з варіаціями, арія з варіаціями, варіації на тему, варіаційний цикл.*

Витоки:

- ✓ куплетна пісня;
- ✓ інструментальний танець, де при повторенні куплетів вносяться видозміни;
- ✓ дублі старовинних танців у сюїтах (сарабанда – в другому проведенні має фігураційні зміни в мелодії). Приклад: Сарабанда з Англійської сюїти № 6 Й.С. Баха.

Сфера використання:

- ✓ як самостійні цикли (старовинні танці, класичні цикли, вільні варіації);
- ✓ як частина сонатно-симфонічного циклу;
- ✓ як епізод, номер з опери;
- ✓ у вигляді варіантно-куплетної форми (народна пісня).

Варіаційний метод – найдавніший прийом розвитку тематичного матеріалу. Варіюванню підлягає мотив, фраза, речення в періоді – як у віденських класиків.

Варіаційна форма виникає при систематичному використанні методу, а тому наявність 2-х варіацій є обов'язковою умовою для циклу. Кількість їх може бути близько 60-ти (Г.Ф. Гендель – Чакона G-dur із Сюїти для клавіру містить 62 варіації).

Самі варіації мають багато найменувань: *variatio, double, versus* («вірш»), *glosa, floretti* (букв. «квіточки»), *les argements* («прикраси»), *evolutio, parte* («частина») тощо.

Як **основу тему** варіаційного циклу виділяють **оригінальну** (композитори створюють власну тему) та **запозичену** («Варіації на тему Паганіні» Й. Брамса, варіації на народні теми).

Тема варіацій повинна мати виразний інтонаційний матеріал, невеликий масштаб та ясну структуру. Часто композитори використовують популярні теми для своїх варіацій (арії з опер, фольклорний матеріал), що вже зафіксовані в публічній пам'яті. Слухач може не лише підспівувати під час виконання твору (і цього задоволення його не потрібно позбавляти), а й також оцінити композиторську майстерність.

Класифікація варіацій:

- ✓ *за кількістю тем*, які будуть варіюватись – *однотемні*, *подвійні* (варіації на дві теми: **AB A₁B₁ A₂B₂ ...** – «гайднівський» тип: Й. Гайдн Симфонія № 103 «З тремоло литавр», II ч., або **AA₁A₂ BB₁B₂ ...**), *потрійні*;
- ✓ *за ступенем свободи при варіюванні* – *строгі* (зберігаються основні контури теми) та *вільні* (в яких можливі будь-які трансформації теми);
- ✓ *за методом варіювання* – поліфонічні, фігураційні, фактурні, жанрові, темброві тощо.

У процесі розвитку музичної історії склалися такі **типи варіацій**:

- ✓ *basso ostinato* (поліфонічні варіації);
- ✓ *строгі варіації* (або класичні чи фігураційні);
- ✓ *вільні варіації* (характерні);
- ✓ *soprano ostinato*.

Варіації basso ostinato (старовинні)

Варіації на витриманий бас (*ostinato* з іт. – впертий, настирливий) – форма, що базується на багаторазовому повторенні того самого мелодичного звороту в нижньому голосі. Характерні для музики XVI – XVIII ст.

Виникнення форми пов'язане з жанрами пасакалії та чакони.

Характерні риси:

- ✓ теми 4-8 тактів. В основі стійкі інтонаційні звороти («словник епохи»): фрігійський бас («емблема смерті»), *passus duriusculus* (низхідний хроматичний хід від I до V ст. – образи страждання) тощо;
- ✓ помірний темп, переважно мінорний лад;
- ✓ іноді змінюється тональність (наприклад, Д. Букстехуде – Пасакалія d-moll) або тема переміщується в інший голос;
- ✓ поліфонічна плинність, неспівпадіння цезур у різних голосах (Й.С. Бах – *Crucifixus* з Високої меси);
- ✓ методи варіювання: фактурне (шляхом поліфонічних нашарувань на бас), ритмічне нарощування (подрібнення тривалостей), інтонаційне ускладнення, перегармонізація;

- ✓ за образним змістом: настрої глибокого роздуму, зосередженості, скорботи, стану непохитності духу тощо (один афект, стан, звідси – відсутність розвитку).

Область використання пов'язана з оперними та ораторіальними *lamento* барокової епохи.

Відроджується форма з другої пол. XIX ст. у композиторів-романтиків та у творчості композиторів XX ст. (П. Хіндеміт, А. Берг, М. Рєгер та ін.).

Строгі варіації (класичні)

Варіаційна форма у віденських класиків XVII – XVIII ст. (Й. Гайдн, В.А. Моцарт, Л. Бетховен), а також Ф. Шуберт, Ф. Шопен.

Строгими їх називають тому, що основні параметри теми при варіюванні залишаються без суттєвих змін: форма, основні мелодичні та гармонічні звороти, метр, темп, тональність – усі ці риси впізнавані в кожній варіації.

Характерні риси:

1. Тема: проста 2-ч. форма (рідше – проста 3-ч. чи період), го-мофонна, в середньому регістрі, помірного темпі, з поєднанням вокальних та інструментальних рис у мелодії. Наприклад, В. Моцарт Соната № 11, I ч. (тема): проста 2-ч. репризна форма (**a+a b+a**), сициліана, темп *Andante grazioso* тощо.

2. Методи варіювання стосуються видозмін у мелодії:

- ✓ **орнаментальне** (насичення мелодії мелізматикою, використання хроматичних неакордових звуків, мелодичний малюнок «створює» ніби візерунок) – на прикладі Сонати № 11 В. Моцарта це варіація I;
- ✓ **фігураційне** (використання діатонічних неакордових звуків як у мелодії, так і в інших голосах, гамоподібний рух, рух по звуках акордів тощо, часто такі варіації нагадують етюд) – варіації II та IV;
- ✓ **ладове варіювання** (одна з варіацій у циклі пишеться в однойменній тональності) – у Сонаті В. Моцарта це вар. III, яка викладена у a-moll. Крім того, в ній використане фігураційне варіювання.
- ✓ **фактурне** (кожна варіація міняє фактурне рішення, ритмічне тощо).

Найбільш вживаним методом у циклі є фігураційний, тому і строгі варіації називають ще *фігураційними*.

Водночас, композитори класичної школи намагаються відходити від строгого типу форми: змінюється структура деяких варіацій, жанр, вони набувають яскравих індивідуальних рис.

Вільні варіації (характерні)

Такий тип поширений у творчості композиторів-романтиків XIX – поч. XX ст.

Основний принцип розвитку – жанрово-характерне варіювання (трансформація теми в кожній із варіацій). Вільними їх назвали тому, що з теми не залишається майже нічого: змінюється тональність, темп, структура, метр тощо. Від теми може зберегтись лише один фрагмент (інтонація), на основі якого створюються різнохарактерні п'єси. Так, у «Симфонічних етюдах» Р. Шумана оп. 13, *cis-moll* з теми упізнаваною інтонацією є перший такт із низхідним рухом по ступенях T^5_3 . А варіації написані в різних жанрах: марш, ноктюрн, скерцо.

Методи варіювання та способи організації форми для кожного твору є індивідуальними, проте жанрово-характерне варіювання органічно поєднується з принципами строгих варіацій.

Варіації *soprano ostinato*

Такі варіації отримали розповсюдження в XIX ст. у творчості російських композиторів. У європейській музиці відомим прикладом такої форми є «Болеро» М. Равеля.

Варіації *soprano ostinato* – це форма, в якій *тема-мелодія не змінюється* при повтореннях протягом усього циклу, а розвитку піддаються інші голоси фактури. Форма цього типу має наступні назви: *варіації на витриману мелодію*, «*глінкінські*» *варіації* (за ім'ям композитора, якому приписують заслугу створення такого циклу). Проте *soprano ostinato* існували ще у Л. Бетховена – Allegretto з Симфонії № 7, фінал з Симфонії № 9.

Прототип: *варіантно-куплетна форма*, що пояснює їх розповсюдженість у галузі вокальної музики. У XX ст. ця форма використовується в інструментальній музиці.

Завдяки незмінності теми, розвиток у таких варіаціях відбувається досить обмежено.

Характерні риси:

- ✓ структура теми – прості форми, період;
- ✓ методи варіювання: поліфонічне (підголоски, контрапункти), фактурно-темброве, гармонічне варіювання, перенесення мелодії до іншого регістру;
- ✓ зміна ритму, типу супроводу.

Через незмінність теми, форма усіх варіацій також залишається сталою. Такі варіації, в певній мірі, можна віднести до строгих.

Назви *basso ostinato*, *soprano ostinato* не означають жорсткого закріплення теми за одним із голосів фактури, а лише вказують на домінуючий принцип розвитку.

Твори для аналізу

Оберіть для самостійного опрацювання 2-3 твори, прослухайте їх та проаналізуйте за планом, наданим нижче.

1. Бах Й.С. Меса h-moll, № 16 («Crusifixus»)
2. Бетховен Л. Варіації на тему «Là ci darem la mano» з опери «Дон Жуан»
3. Бетховен Л. Варіації на тему укр. пісні «Їхав козак за Дунай», ор. 107 № 7
4. Леонтович М. «Щедрик»
5. Моцарт В. Соната № 11, A-dur: I ч.
6. Бетховен Л. Соната № 12, As-dur: I ч.
7. Равель М. Болеро
8. Гріг Е. «В печері гірського короля» з сюїти «Пер Гюнт»
9. Шуман Р. «Симфонічні етюд»
10. Лятошинський Б. Прелюдія № 3 ор. 38, fis-moll

Методика аналізу варіаційної форми:

1. За ім'ям композитора та періодом написання твору приблизно визначте тип варіацій.
2. Дайте коротку образну характеристику основної теми та її детальний аналіз за схемою простих форм/періоду.
3. Зробіть структурний аналіз та запишіть схему твору.
4. Визначте кількість варіацій. Дайте стисло характеристику способів варіювання в кожній із них. Застосовуйте порівняльну характеристику у співвідношенні до основної теми: метро-ритмічні, мелодичні, структурні зміни, як змінюється фактура, темп, тональність.

5. Проаналізуйте, чи є в циклі прийоми об'єднання варіацій у групи (наприклад, декілька варіацій мають спільну ритмічну фігуру, тональність, прийоми варіювання тощо).
6. Визначте принципи строгого (орнаментальне, фігураційне, ладове, ритмічне, фактурне) та вільного (жанрово-характерне) варіювання.
7. Зробіть висновки: типові та індивідуальні риси твору, стильова приналежність до конкретного типу варіаційної форми.

Пройдіть тестування для повторення теми:



11. СОНАТНА ФОРМА.

РІЗНОВИДИ СОНАТНОЇ ФОРМИ

Класична сонатна композиція сформувалась у другій половині XVIII ст. у творчості віденських класиків (Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена), у творах яких прослідковується тяжіння до музики «чистої», «абсолютної» (тобто музика – мова почуттів, незалежна від слова та «риторичних фігур», як це було в епоху Бароко). Це найвищий тип гомофонної структури.

Витоки та впливи:

- ✓ *старосонатна форма* (тональна транспозиція П.П., тематична похідність П.П. від Г.П., розробковість – від французької сюїти і старовинної 2-ч. форми);
- ✓ *концертна форма бароко* (мотивна розробка епізодів, контрасти tutti та групи сольних інструментів);
- ✓ *увертюри К.-В. Глюка* (контрастні образи: страждання через конфлікт між бажаннями самого героя та обов'язком перед іншими);
- ✓ *мангеймські симфонії* (затвердилась 4-частинна структура, визначився образно-тематичний контраст партій. «Розробка обертається драмою. Замість образного ряду виникає циклічна

послідовність», – Л. Ейлер) – композитори Я. Стаміц, Ф. Ріхтер;

- ✓ позамузичні прототипи: *тріада Гегеля* (Г.П. – теза, П.П. – антитеза, реприза – синтез), *риторична диспозиція* (наявність розробки як розділу-доказу, реприза – підтвердження головної думки).

Використання:

- ✓ перші частини сонат, симфоній, інструментальних концертів;
- ✓ увертюри до опер та балетів;
- ✓ другі частини сонатно-симфонічних циклів;
- ✓ фінали циклічних форм;
- ✓ самостійні окремі твори.

Сонатні твори композиторів-класиків мають три розділи: *експозиція, розробка, реприза*.

В основі драматургії форми – **конфлікт двох контрастних тем** (головної партії – Г.П. та побічної – П.П.). Тонально Г.П. викладена в основній тональності, П.П. – в побічній (для мажорної Г.П. побічна пишеться в тональності D, для мінорної Г.П. – побічна в паралельній тональності).

Твори, написані в цій формі (інша назва – *сонатне allegro*), відображають різні явища та події. Проте всі теми композиції логічно уявити як «дійових осіб» певного сюжету. А весь твір – це «історія про конфлікт» певних героїв драми.

Експозиція – зав'язка сюжету, де зображується протистояння тем (тональне, інтонаційне тощо), **розробка** – наступний етап протистояння (тональний та інтонаційний конфлікт, протистояння), **реприза** – вирішення конфлікту (тональна та інтонаційна єдність образів-тем). Не випадково Г.П. та П.П. інтонаційно споріднені (похідний контраст).

Основний розділ: Г.П. в *експозиції* викладає провідну тему-образ.

Характерні риси:

- ✓ максимальна сконцентрованість інтонацій;
- ✓ тема активна, моторна;
- ✓ форма – період (замкнений/розімкнений);
- ✓ характеризується внутрішньою розробковістю.

Історичне завоювання Г.П. – контраст елементів, які отримують нове забарвлення в розробці (наприклад, у Першій сонаті Л. Бетховена Г.П. поєднує елементи «фанфарності» та «ламентозні інтонації»).

Сполучна партія (С.П.) завжди має тонально нестійкий характер. Основна функція – плавно підготувати появу П.П. Має три етапи:

- ✓ перебування в головній тональності;
- ✓ інтенсивний модуляційний рух;
- ✓ предикт перед П.П. (домінантова тональність до тональності П.П., очікування розв'язання в подальшому).

Тематично С.П. різноманітна. У Гайдна – загальні форми руху; Бетховен обирає тривалу мотивну розробку Г.П.; у Моцарта часто в цей момент виникає нова «проміжна» тема, яка тематично збагачує експозицію, звучить неочікувано, в тональності субдомінантової сфери. Проте загалом композитори рідко надають цій темі індивідуалізованих рис.

Побічна партія (П.П.) – друга драматургічно важлива сфера. Повертає у форму риси тональної стабільності, завершеність. Теми відзначаються меншим рівнем експресивності, ніж Г.П. Найчастіше мають більш м'який, прозорий, світлий, наспівний характер. П.П. має структуру періоду. Такий розділ може бути великий за обсягом і складатися з декількох різних тем, що доповнюють одна одну.

Заключна партія (З.П.) – гармонічна каденція в новій, побічній тональності. Ознака її появи – наявність K^6_4 , що перериває П.П. Будується на матеріалі, що не претендує на важливу роль в образному конфлікті експозиції: загальні форми руху, повторення інтонацій, каданси (тобто заключний тип викладу). Основна функція розділу – замкнення експозиції, закріплення побічної тональної сфери. Часто цей розділ має «схематизований» виклад тематичного матеріалу Г.П.

У діалектиці – це синтез Г.П. та П.П. Проте у Гайдна тут часто виникає нова тема.

Класична сонатна форма передбачає точне повторення експозиційної частини.

Розробка починається видозміненим викладом Г.П., після якого здійснюється активний розвиток інтонаційного матеріалу тем експозиції. Найчастіше тут застосовуються такі засоби перетворення тем:

- ✓ транспозиція;
- ✓ варіантний тонально нестійкий виклад;
- ✓ вичленовування з теми мотивів, фраз і використання яскраво індивідуальних її властивостей (ритмічного малюнку, звуковисотного контуру, фактурної формули) для побудови відносно нового матеріалу;
- ✓ поліфонічний (частіше підголосковий чи імітаційний виклад тематичного матеріалу).

Тональні плани розробок різноманітні, проте у першій половині в центрі уваги – тональності S групи.

Реприза ніколи не буває точною. Головне її призначення – поєднання тем (Г.П. та П.П. звучать в основній тональності), організація симетрії цілого, ствердження головних образів після їх «аналізу» в розробці, врівноваження та завершення сонатної форми. Тут основні теми демонструють інтонаційну спорідненість, а Г.П. тяжіє до стискання.

Типи реприз сонатної форми:

- ✓ *повна* (проведення всіх розділів експозиції);
- ✓ *неповна* (проведення не всіх тем з експозиції);
- ✓ *дзеркальна* (проведення спочатку П.П., далі – Г.П. та З.П.);
- ✓ *хибна* (проведення Г.П. спочатку в іншій тональності, надалі – в основній).

Варіювання тем у репризі можливе в кожному зазначеному випадку.

Крім основних розділів, у сонатній формі використовують **вступ та код**.

Загальна функція вступу – підготовка експозиції на різних рівнях. Він може містити декілька тактів або фраз, які закликають слухача до уваги, налаштовують на певний лад, ескізно окреслюють інтонації Г.П. експозиції. Іноді розділ має «антитезу» основним образам композиції (наприклад, Соната № 8 Л. Бетховена). Такі інтонації проникають у сполучні побудови, з'являються на границях частин форми, в коді.

Кода не містить тематично значущих інтонацій, присвячена закріпленню основної теми. Іноді додатково відбувається розвиток тематизму (Бетховен). Часто кода досягає масштабу основного розділу (перша частина «Апасіонати» Л. Бетховена).

Схема сонатної форми

ЕКСПОЗИЦІЯ	РОЗРОБКА	РЕПРИЗА
Г.П. С.П. П.П. З.П.	<i>Розвиток усіх тем експозиції</i>	Г.П. С.П. П.П. З.П.
Т модуляція D	Тональна нестійкість	Основна тональність

Пройдіть тестування для повторення теми:



РІЗНОВИДИ СОНАТНОЇ ФОРМИ

У творах композиторів-класиків утвердилися певні типові відхилення від класичної сонатної форми:

1. Сонатна форма без розробки.

У такій формі реприза йде за експозицією або відразу, або після сполучення.

Типова область застосування – повільна частина циклу, увертюра.

Пропуск розробки не означає відсутності розробковості (Л. Бетховен – повільні частини Сонат №№ 5 і 17, Симфонія № 4; В. Моцарт – увертюра до опери «Весілля Фігаро»; Ф. Шуберт – «Незакінчена симфонія», II ч.).

Г.П. та **П.П.** в такій формі лаконічні, малоконтрастні одна до одної, ліричного характеру. В репризі проводяться варіаційно.

С.П. та **З.П.** можуть бути відсутні.

2. Сонатна форма з епізодом замість розробки.

Зустрічається в різних жанрах, в окремих п'єсах, у фіналах циклічних форм, в оперних аріях (Терцет № 15 з опери «Дон Жуан» В. Моцарта). Епізод замість розробки часто має ту чи іншу закінчену форму. Іноді від епізоду до репризи веде невелика сполучна частина, яка носить характер розробки. У цих випадках слід визнавати наявність як епізоду, так і розробки.

3. Сонатна форма з подвійною експозицією (I частина класичного концерту).

Починаючи з В.А. Моцарта, I частину інструментального концерту (концертів для інструментів-соло – духових, струнних, фортепіано тощо) писали в сонатній формі, яка набуває тут особливих рис.

Для неї характерні:

- ✓ подвійна експозиція;
- ✓ імпровізаційна каденція в партії сольного інструменту.

Зазвичай, зміст двох експозицій не співпадає: перша проводиться оркестром, завершується в головній тональності, тим самим нагадує репризу (Г.П. та П.П. звучать в основній тональності).

Оркестрова експозиція не містить переходу в побічну тональність і не завжди включає в себе теми побічної партії. Іноді не всі теми першої експозиції переходять у другу.

Після завершення оркестрової експозиції вступає сольний інструмент, позначаючи тим самим початок її повторення. Іноді замість точного повторення Г.П. друга експозиція починається новою темою (В.А. Моцарт – Ф-ний концерт d-moll, К. 466; Л. Бетховен – Ф-ний концерт C-dur, № 1). Можуть з'явитись нові теми і в П.П.

У коді концертного варіанту сонатної форми або ж перед нею (на K^6_4) передбачається фрагмент *сольної імпровізації*, в якій виконавець повинен продемонструвати технічну віртуозність володіння інструментом і вміння імпровізувати на теми сонатної експозиції. Приблизно з початку ХІХ ст. каденції стали записуватися самими композиторами. Поступово залишається й одна експозиція – соло інструмента з підтримкою оркестру.

Твори для цілісного аналізу

Оберіть для самостійного опрацювання 2-3 твори, прослухайте їх та проаналізуйте за планом, наданим нижче.

1. Гайдн Й. Соната № 9, I ч.: Moderato; II ч.: Andante
2. Гайдн Й. Симфонія № 45, fis-moll (Hob. I:45), I ч.
3. Глієр Р. Концерт для голосу з оркестром
4. Моцарт В. Соната № 2, I ч.; II ч.
5. Моцарт В. Соната № 12, II ч.
6. Бетховен Л. Соната № 1, I ч.; фінал
7. Бетховен Л. Соната № 7, II ч.: Largo e mesto
8. Бортнянський Д. Соната для фортепіано F-dur
9. Косенко В. «24 дитячі п'єси для фортепіано», op.15 № 22, «Казка»
10. Лисенко М. «Зима і Весна» (опера), увертюра
11. Россіні Дж. Увертюра до опери «Севільський цирульник»

Методика аналізу сонатної форми:

1. Охарактеризуйте загальний образний зміст твору загалом.
2. Аналіз експозиції:
 - ✓ визначте наявність усіх розділів, у тому числі і вступу (визначте його образний зміст, характер тематизму, яку функцію виконує в аналізованому творі);
 - ✓ проаналізуйте Г.П. (форма, образ, засоби виразності, наявність внутрішнього контрасту в темі, визначте тональний план);
 - ✓ проаналізуйте С.П. (з яких етапів складається, тональний рух, масштаб, які містить тематичні елементи – Г.П., майбутня П.П.);
 - ✓ проаналізуйте П.П. (форма, образ, засоби виразності, тональний план, що є спільного з Г.П. – похідний контраст);
 - ✓ функція З.П. (з яких інтонаційних елементів складається, тематичний матеріал, масштаб, структура);
 - ✓ висновки: прослідкуйте весь шлях окремих тематичних елементів через експозицію.
3. Аналіз розробки:
 - ✓ визначте її наявність та масштаб;
 - ✓ визначте тематичне наповнення розділу: кількість тем, наявність оновленого матеріалу, чи є хвилі або розділи;
 - ✓ визначте тональний план;

- ✓ проаналізуйте типи тематичного розвитку кожної теми (варіаційний, поліфонічний, розробковий), що використані в розробці.
- 4. Аналіз репризи:
 - ✓ визначте наявність тем з експозиції та їх зміни (тональні, структурні тощо);
 - ✓ визначте тип репризи;
 - ✓ відзначте наявність коди, її функцію (розробка чи завершення).
- 5. Висновки: визначте традиційні риси для структури та стилю певної сонати, індивідуальні риси композитора, новітні якості.

Пройдіть тестування для повторення теми:



12. РОНДО-СОНАТА

Головна форма у віденських класиків.

Використання: переважно у фіналах циклічних форм: симфоній, сонат, інструментальних концертів.

У Л. Бетховена в усіх 5-ти фортепіанних концертах та в 11-ти сонатах використана рондо-соната в заключних частинах.

Не виключено застосування її і в інших частинах циклів, а також як форми для окремого твору (Р. Шуман Фантазія C-dur, I ч.).

Форму відносять до «**вищого типу рондо**». Адже в ній поєднуються риси двох структур: *сонатної* та *рондальної*. Проте це не змішана форма – відома її типова формула (чого не можна сказати про змішані форми, які мають щоразу нові структурні поєднання).

Від форми рондо: трикратне повторення Г.П. (рефрену), наявність епізоду. **Від сонатної:** тональне протиставлення тем (Г.П. та П.П.), іноді наявність розробки.

Від того, який розділ присутній у середній частині форми (епізод на новій темі чи розробка), залежить характер тем і вся драматургія форми. Якщо це епізод, то переважає рондальна концепція та

більш замкнені структури. Присутність розробки відповідає більш активному розвитку у формі.

Головна ознака рондо-сонати: проведення Г.П. після П.П. в експозиції в основній тональності. Таким чином утворюється певна тричастинність розділу. **Тематизм** у такій формі ближчий до рондальної композиції (жвавий, пісенно-танцювальний), ніж до конфліктного зіставлення тем у сонатному allegro. Теми, характерні для сонатної форми (С.П. та З.П.), також можуть бути присутніми в рондо-сонаті. Проте вони менші за розмірами, а З.П. взагалі виконує функцію сполучення П.П. з Г.П. (модуляція-перехід в основну тональність із побічної).

У **репризі** часто не зберігається формат тем експозиції. Хоча всі теми проводяться в основній тональності, останнє проведення Г.П. може пропускатись.

Схема рондо-сонатної форми

РОНДО-СОНАТА	ЕКСПОЗИЦІЯ			ЦЕНТРАЛЬНИЙ ЕПІЗОД	РЕПРИЗА		
	Т	D	Т		Т	Т	Т
	A	B	A	C	A	B₁	A
	РЕФРЕН	<i>I</i> <i>epizod</i>	РЕФРЕН	<i>II epizod</i> <i>або</i> <i>розробка</i>	РЕФРЕН	<i>I</i> <i>epizod</i>	РЕФРЕН
	Г.П.	П.П.	Г.П.		Г.П.	П.П.	Г.П.

Історичні види рондо-сонати:

- ✓ у **Й. Гайдна** форма будується на одній темі (П.П. тематично схожа з Г.П.), наявна розробка (монотематичне рондо). Приклад – фінал Симфонії № 103;
- ✓ у **В. Моцарта** рондо-соната багатотемна (з двома центральними епізодами, які відокремлюються Г.П.). Приклад – фінал Фортепіанної сонати № 3 (К. 281). Схематично виглядає так:

Експозиція	Центральний епізод	Реприза
А – В – А –	С – А – D –	А – В – А
Г.П. П.П. Г.П.	епізод Г.П. епізод	Г.П. П.П. Г.П.
- ✓ у **Л. Бетховена**: центральний епізод один, але масштабний (часто – це розробка).

У віденських класиків ця форма пов'язана з характером *grazioso*. Вступ є малохарактерним. Починаючи з Гайдна, *кода* стає важливим розділом у формі.

Твори для аналізу

Оберіть для самостійного опрацювання 2-3 твори, прослухайте їх та проаналізуйте за планом, наданим нижче.

1. Гайдн Й. Симфонія № 103, фінал
2. Моцарт В. Фортепіанна соната № 6, (К. 284), II ч.: *Rondeau en polonaise*
3. Моцарт В. Фортепіанна соната № 7, (К. 309), фінал
4. Бетховен Л. Фортепіанна соната № 11, фінал
5. Бетховен Л. Фортепіанна соната № 7, фінал
6. Ревуцький Л. Симфонія № 2, фінал
7. Шуман Р. Симфонія № 2 op. 61. III ч.: *Adagio*

Методика аналізу рондо-сонатної форми:

1. Охарактеризуйте загальний образний зміст твору. За композитором зорієнтуйтеся, яка можлива форма (або просто сонатна, або монотематичне рондо, як у Гайдна, тощо).
2. Аналіз експозиції:
 - ✓ визначте наявність усіх розділів, у тому числі вступу. Відзначте його образний зміст, характер тематизму, яку функцію виконує в аналізованому творі;
 - ✓ проаналізуйте Г.П. (форма, образ, засоби виразності, тональний план; визначте, чи є внутрішній контраст у темі);
 - ✓ визначте, чи ця тема (Г.П.) повертається в основній тональності трохи далі, орієнтовно – перед розробкою (ви побачите зміну фактури: якщо це епізод – нова тема; якщо розробка – нестійкий тип викладу). Якщо так – це рондо-сонатна форма;
 - ✓ проаналізуйте С.П. (з яких етапів складається, тональний рух, масштаб, які містить тематичні елементи – Г.П., майбутньої П.П.);
 - ✓ проаналізуйте П.П. (форма, образ, засоби виразності, тональний план; порівняйте, що є спільного з Г.П. – похідний контраст);
 - ✓ визначте функцію З.П. (з яких інтонаційних елементів складається, тематичний матеріал, масштаб, структура). В рондо-

- сонатній формі З.П. часто розвиваючого характеру та виконує функцію С.П.: сполучає П.П. з Г.П.;
- ✓ висновки: простежте весь шлях окремих тематичних елементів через експозицію.
3. Аналіз розробки (епізоду):
- ✓ визначте її наявність та масштаб;
 - ✓ визначте тематичне наповнення розділу: кількість тем, наявність оновленого матеріалу, чи є хвилі або розділи;
 - ✓ визначте тональний план;
 - ✓ проаналізуйте типи тематичного розвитку кожної теми (варіаційний, поліфонічний, розробковий), що використані в розробці/епізоді.
4. Аналіз репризи:
- ✓ визначте наявність тем з експозиції, їх зміни (тональні, структурні тощо);
 - ✓ визначте тип репризи;
 - ✓ відзначте наявність коди, її функцію (розробка чи завершення).
5. Висновки: визначте традиційні риси для структури та стилю певної форми, індивідуальні риси композитора, новітні якості. Не забувайте до кожного розділу створювати схеми. Це допоможе краще зрозуміти форму та зміст аналізованого твору.

Скористайтеся схемою:

форма сонатна , якщо	форма рондо-соната , якщо
<ul style="list-style-type: none"> ✓ Г.П. – період; ✓ Г.П. – не проводиться в експозиції другий раз (після П.П.) в головній тональності; ✓ П.П. – яскраво-контрастна до Г.П., має риси похідного контрасту до неї; ✓ Г.П. розімкнена, динамічна, активна; ✓ С.П. виконує функцію сполучення, часто має момент 	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Г.П. – проста 2-ч. або 3-ч. форма; ✓ Г.П. – проводиться в експозиції другий раз (після П.П.) у головній тональності; ✓ П.П. – перехід до другого проведення Г.П.; ✓ П.П. – замкнена, пісенного характеру, не конфліктна до Г.П.; ✓ С.П. – відсутня чи невели-

<p>підготовки тональності та матеріалу П.П.;</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ 3.П. заключного характеру, замикає експозицію; ✓ середній розділ форми – скоріш розробка; ✓ форма динамічна, активна, наскрізна; ✓ форма I частини сонатно-симфонічного циклу. 	<p>ка за розмірами;</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ 3.П. – або відсутня, або виконує функцію сполучної партії; ✓ середній розділ форми – контрастний, новий тематичний матеріал, нова фактура, нова тональність; ✓ форма спокійного, оповідального твору; ✓ форма фіналу сонатно-симфонічного циклу або самостійного твору; ✓ загалом жвавий тематизм, має народно-жанрові риси.
--	--

Пройдіть тестування для повторення теми:



13. ЦИКЛІЧНІ ФОРМИ

Циклічна форма (в пер. з грец. *kyklos* – коло) охоплює коло різних музичних образів (темпів, жанрів тощо). Такі форми складаються з кількох частин, самостійних за формою, контрастних за характером та поєднаних єдиним змістом. Частини не повторюються.

Кожна частина твору може виконуватися окремо (наприклад, траурний марш з Другої сонати Ф. Шопена). При виконанні всього циклу між частинами робляться перерви, тривалість яких не фіксується.

У циклах з великою кількістю мініатюр зустрічаються повторення (Прогулянка з «Картинок з виставки» М. Мусоргського).

Виділяють циклічні форми:

- ✓ інструментальні (сюїта, сонатно-симфонічний цикл);

- ✓ **вокальні** (кантата, ораторія, цикли пісень або романсів);
- ✓ **сценічні** (опера, балет).

СЮЇТА

Від фр. *suite* – послідовність. Циклічний твір, що складається з контрастних частин танцювального чи жанрового характеру.

Додатковий матеріал можете переглянути за QR-кодом:



Коріння – у традиції контрастного зіставлення повільного танцю (парного розміру) зі жвавим тридольним танцем: павана – гальярда (Іспанія).

Термін *сюїта* виник у Франції (у виданні «Сьомої книги танцівників» П. Аттаньяна 1557 р.). В інших країнах така послідовність мала різні назви:

- ✓ Lessons (Англія);
- ✓ Balletto (Італія);
- ✓ Соната da Camera (Італія – пізніше);
- ✓ Partie або Партита (Німеччина);
- ✓ Ordre (Франція – ще одна назва).

Старовинна сюїта

Найповніше представлена у творчості французьких клавесиністів (Ф. Куперен, Ж.-Ф. Рамо) та композиторів XVIII ст. – в першу чергу Й.С. Баха та Г.Ф. Генделя.

Перші сюїти були варіаціями на одну тему (повільна павана – швидка гальярда). У XVII ст. коло танців поповнено більш популярними на той час. Поступово в сюїту ввійшли: **алеманда, куранта, сарабанда, жига**. Вони стали основою циклу та розташовувалися за принципом контрасту в незмінному порядку. Ці танці концентрували в собі основні емоційні стани людини:

Алеманда (з фр. *allemande* – німецький) – відома з XVI ст. як помірний церемоніальний танець-хода, під час якої танцівники вітались, вирішували навіть державні питання. Танець: чотиридоль-

ний, найчастіше поліфонічного викладу, поважного характеру, у стриманому темпі, із затактом, з мелодичними наспівними інтонаціями.

Куранта (з фр. *courante* – мінливий, плинний) – відома з XV ст. як побутовий парний танець в Італії. З XVI ст. перетворилася на придворний бальний танець помірною темпу, із частою зміною ритмів, із численними реверансами і поклонами, зі складнішими рухами. Це тридольний, поліфонічний, синкопований танець.

Сарабанда (ісп. *zarabanda*) – ніяк не перекладається. З'явилася вона, найімовірніше, в Мексиці або Іспанії, перші згадки датуються XI ст., а в Європі вона набуває популярності приблизно з середини XVII ст. Спочатку була швидким тридольним танцем, ще більш веселим і енергійним, ніж навіть куранта. Ж.-Б. Люллі перетворив її на танець статечний, урочистий, чарівний і величний. Наразі риси сарабанди нам відомі:

- ✓ тридольний метр (3/4, 3/2);
- ✓ повільний темп;
- ✓ характер траурної ходи, наближений до *lamento*;
- ✓ гомофонно-гармонічна фактура;
- ✓ підкреслення другої долі.

У старовинній сюїті сарабанда виконує кульмінаційну функцію.

Жига (італ. *giga*, фр. *gigue*) – дуже швидкий, колективний, комічний, матроський танець ірландського походження. Поширився у Франції в середині XVII ст. і зазвичай виконувався в кінці сюїти. Перші жиги зустрічаються у вірджиналістів XVI ст. і про них є згадки у Шекспіра. Це дуже швидкий танець, тридольного розміру (3/8, 6/8, 9/8), для якого характерні тріольні ритми. Викладається переважно у вигляді фуги або варіацій на *basso ostinato*.

Оскільки між двома останніми танцями утворився різкий контраст, композитори, щоб його уникнути, використовували «вставні» танці: *гавот, мюзет, буре, менует* тощо.

Сюїти виконувалися сольо (на лютні, клавесині, флейті) або інструментальним ансамблем.

Для віденських класиків старовинна сюїта стає зовсім непривабливою. Їх увагу привертають нові форми та жанри, більш сучасні, – соната та симфонія. Але ж це також сюїти, на які вплинув сонатно-симфонічний цикл. У них:

- ✓ знижена роль танцювальних жанрів;

- ✓ зменшена кількість частин у порівнянні зі старовинною сюїтою;
- ✓ не зберігається вже єдина тональність;
- ✓ часто вводиться сонатне allegro.

Прикладами сюїти XVIII ст. можуть слугувати багаточисленні *дивертисменти* для оркестру, *серенади*, *касації*.

У XIX ст. продовжує існувати різновид сюїти, яка пов'язана з народно-танцювальними традиціями («Чеська сюїта» А. Дворжака, «Алжирська сюїта» К. Сен-Санса). А на поч. XX ст. жанр старовинної танцювальної сюїти відроджений на новій інтонаційній основі: М. Лисенко «Українська сюїта у формі старовинних танців» g-moll, М. Равель «Могила Куперена».

Вашій увазі пропонується додатковий матеріал з теми у вигляді презентації:



Нова сюїта

Виникає у XIX ст. та значно відрізняється від старовинної. Вона – програмна. Ідея об'єднання невеликих п'єс у цілісний твір з певним сюжетом існувала ще в музиці бароко (наприклад, цикл фортепіанних п'єс Й. Пахельбеля «Давид і Голіаф», твори Я. Фробергера). Нова сюїта втрачає танцювальну сутність.

Перші зразки ***програмної романтичної сюїти***:

- ✓ Л. Бетховен цикл «До далекої коханої»;
- ✓ Ф. Шуберт «Прекрасна мельниківна», «Зимовий шлях»;
- ✓ Р. Шуман «Любов поета».

Зв'язок між частинами Нової сюїти визначається загальною темою музичного твору (цикли фортепіанних мініатюр Р. Шумана – «Метелики», «Карнавал», «Альбом для юнацтва», «Лісові сцени»).

Окрему групу складають сюжетні сюїти, скомпоновані на основі музично-драматичних творів: сюїти з опер, балетів, музики до драматичних вистав («Пер Гюнт» Е. Гріга).

Окрім програмних сюїт, у XIX – XX ст. набули розвитку сюїтно-циклічні композиції на єдиній жанровій основі (Вальси Й. Штрауса; Угорські танці Й. Брамса; «Гуцульський триптих» М. Скорика).

Усі цикли мають різну кількість частин, темпові й тональні співвідношення, побудови – вільні, не регламентовані традицією.

Водночас цим творам властиві головні риси сюїтної композиції: контрастування частин, їх об'єднання на основі головної тональності, а також змістовного зв'язку музично-поетичних образів.

Нерідко в таких сюїтах використовуються прийоми тематичного об'єднання частин. Наприклад, у фіналі циклу «Карнавал» Р. Шумана виникають ремінісценції кількох тем із попередніх частин. Це створює ефектну картину поданого «великим планом» карнавального свята.

Сонатно-симфонічний цикл

Утворився у віденських класиків.

Це форма з декількох контрастних частин (від 2-х до 5-ти), одна з яких написана в сонатній формі (найчастіше I ч.). Виняток: у сонатах № 11 В. Моцарта та № 12 Л. Бетховена немає жодної частини, написаної в сонатній формі.

Використання:

- ✓ у симфонії;
- ✓ у сонаті;
- ✓ у камерних ансамблях (тріо, квартет, квінтет тощо);
- ✓ в інструментальному концерті.

Сонатно-симфонічний цикл пов'язаний зі старовинною сюїтою. У процесі розвитку частини стали більш значними за змістом та масштабами, а їх співвідношення – більш органічним. Крім того, III ч. класичних симфоній є менует (танець).

Класичний сонатно-симфонічний цикл має 3 або 4 частини (є виключення з цієї норми).

У симфоніях та камерних ансамблях типова чотиричастинна структура.

У сонатах – 3 частини (Й. Гайдн, В. Моцарт) або 4 (Л. Бетховен).

Чотиричастинний цикл відображає важливі ***сфери діяльності людини:***

- ✓ I ч. – ***дія*** (частина швидка, активна, з різкими контрастами, конфліктна); представлені головні образи циклу; форма – сонатна; тональність – головна;
- ✓ II ч. – ***самопізнання, рефлексія, єднання з природою*** (повільна, лірична, медитативна); ліричний центр циклу; форми різноманітні: варіаційна, проста або складна 3-частинна, сонатна

без розробки, рондо; тональність – субдомінантова, домінантова чи однойменна;

- ✓ III ч. – *гра* (менуует чи скерцо, танцювальна, розважальна, жартівлива); форма – складна 3-частинна; тональність – головна;
- ✓ IV ч. – *єднання з суспільством* (швидкий оптимістичний фінал, жанровий, епічний); форми: рондо, рондо-соната, сонатна, варіаційна, фуга, складна 3-ч. форма; тональність – головна або однойменна.

У 3-частинному циклі I ч. та фінал виконують ті самі функції, що і в 4-частинному. Середні частини можуть змінюватися в залежності від конкретного змісту всього циклу.

Зустрічаються цикли з іншою кількістю частин: *2 частини* («Незакінчена симфонія» Ф. Шуберта), *5 частин* («Фантастична симфонія» Г. Берліоза), *10 частин* («Турангаліла» О. Мессіана).

Окрім тонального, виділяють також декілька принципів взаємозв'язку частин у циклі:

- ✓ *монотематизм* (усі теми ґрунтуються на трансформації однієї теми, існує інтонаційна спорідненість тем з усіх частин – Бетховен, Ліст);
- ✓ *лейттематизм* (короткі мелодичні характеристики «персонажів» проводяться в усіх частинах циклу – Г. Берліоз у «Фантастичній симфонії» використав тему коханої як лейтмотив);
- ✓ *ремінісценції* (проведення тем попередніх частин майже без зміни, ніби спогад про минулі події – фінал Дев'ятої симфонії Л. Бетховена).

Твори для цілісного аналізу

Оберіть для самостійного опрацювання 2-3 твори, прослухайте їх та проаналізуйте за планом, наданим нижче.

1. Фробергер Я. Сюїти (на вибір)
2. Бах Й. Англійська сюїта № 6, d-moll
3. Бах Й. Французька сюїта № 2, c-moll
4. Перселл Г. Сюїта «The Gordian Knot Untied»
5. Моцарт В.А. Касація В-dur для струнних з двома гобоями, двома валторнами KV 99
6. Моцарт В.А. Дивертисмент В-dur KV 287
7. Шуман Р. «Метелики»
8. Равель М. «Le Tombeau de Couperin»

9. Шамо І. Українська сюїта для фортепіано
10. Скорик М. «В Карпатах»
11. Будь-які симфонії

Методика аналізу циклічних форм:

1. Визначте кількість частин твору, усвідомте ідею, що поєднує всі частини.
2. Дайте образну характеристику цілого твору.
3. Повідомте історію створення опусу.
4. Перерахуйте кількість та порядок частин у циклі, визначте їх форми.
5. Визначте тональний план кожної частини. Вкажіть принципи тонального об'єднання в циклі, семантику тональностей.
6. Дайте коротку характеристику основним частинам циклу та більш докладну меншим складовим. Використовуйте методику аналізу форм, що вже були попередньо надані в цьому посібнику.
7. Визначте типовість чи нетиповість цього циклу для поданого жанру та для творчості композитора.
8. Висновки: визначте типові та індивідуальні риси жанру, змісту та форми розглянутої циклічної форми.

Пройдіть тестування для повторення теми:



14. ВІЛЬНІ ТА ЗМІШАНІ ФОРМИ

Витоки вільного формоутворення:

- ✓ у старовинній органній музиці, у фантазіях та інших імпровізаційних жанрах;
- ✓ у творах віденських класиків (поєднання рондо та варіацій, проникнення елементів будови фуґи в сонатну форму, поява розділу розробки у варіаціях).

Такого типу структури поширюються в музиці вже з другої пол. XIX ст. Нове музичне мислення в цей період пов'язане:

- ✓ з **програмністю** – взаємодія з літературою (слова Ліста: «Завдання поновлення музики шляхом її внутрішнього зв'язку з поезією», «художнє звільнення індивідуального ... від схематизму є та залишається нашим головним завданням»);
- ✓ з **національною характерністю**;
- ✓ з **новим ставленням до категорії часу**: замість класичного замкнення і стабільності тяжіє до розімкнення («Сущє можна уявити тільки через мінливе» – Новалис), симетричності та концентричності.

У музичних творах – **поява нових жанрів**: балада, поема, казка, легенда, картина, рапсодія.

Синтез мистецтв викликає і нову драматургію в музичних творах: значне місце надається негативним емоційним станам, катастрофічним кульмінаціям і розв'язкам, помітне прагнення до наскрізної лінії образів (за схемою **a b c d ...** без повернення до початкового «**a**»).

Поняття «**вільні**» не означає, що твори не мають певної форми. Інші назви: *поємно-баладні, індивідуальні форми*. Загалом це одночастинні структури, що так чи інакше містять ознаки різних форм.

Вільними (індивідуальними) вважають форми, що будуються за власним планом автора. Ознаки певних структур, основні розділи теми (показ, розвиток, завершення) присутні у творі, проте загальний тип форми не визначається. Певна програма твору диктує свої умови та поєднання цих позицій у ціле. Повторення такої схеми неможливе. Наприклад, «Американець у Парижі» Гершвіна – симфонічна поема з автобіографічним змістом. Це фантазія з рисами циклічної форми, присутність та повторення Г.П. (прогулянкової теми) нагадує рефрен форми рондо.

Змішаними називають форми, засновані на поєднанні ознак двох або більше типових форм. У класичній рондо-сонаті вже було змішування двох форм: рондо і сонати. Проте ця форма має певну типову схему та не належить до змішаних.

Класифікація

1. Типізовані змішані форми:

- ✓ *сонатно-варіаційна* (сонатна форма з варіаційним методом розвитку тем. Наприклад, Г.П. викладається у формі варіацій, її розвиток у всій формі – варіаційний);
- ✓ *сонатно-концентрична* (сонатна форма з концентричним порядком розділів). Р. Вагнер «Тангейзер», увертюра;
- ✓ *сонатно-циклічна* (поєднання сонатної форми з сонатним циклом): експозиція масштабна, в розробці виділяється епізод як повільна частина сонатно-симфонічного циклу, ще один фрагмент розробки можна трактувати як скерцо, реприза – виконує функцію фінала (Ф. Ліст Соната h-moll та Концерт для ф-но з оркестром № 1).

2. Рідкісні та нетипізовані змішані форми (за участю сонатної, складної 3-ч. форми, рондо, варіаційної). Наприклад, Фантазія f-moll Ф. Шопена має риси рондальної, сонатної, варіаційної, концертної структур.

*Для кращої орієнтації пропонуємо
ознайомитися з музичними прикладами
та поясненнями до них.*

*Для цього потрібно перейти за QR-кодом
на сторінку та завантажити презентацію:*



Твори для цілісного аналізу

Оберіть для самостійного опрацювання 2-3 твори, прослухайте їх та проаналізуйте за планом, наданим нижче.

1. Моцарт В. Фантазії
2. Лисенко М. Рапсодія для ф-но
3. Людкевич С. Симфонічна поема «Меланхолійний вальс»
4. Шопен Ф. Баркарола
5. Шопен Ф. Балада № 3
6. Ліст Ф. «Прелюди»
7. Гершвін Дж. «Американець у Парижі»

Методика аналізу вільних та змішаних форм:

1. Дайте характеристику образному змісту твору в цілому. За назвою визначте, яка може бути форма (балада, рапсодія, казка, поема, – одразу натякає, що форма, скоріш за все, вільна чи змішана).
2. За зміною знаків та фактури визначте кількість розділів.
3. Визначте завершення викладення першого образу за кадансами. Проаналізуйте чи відбувається далі його розвиток. Це розробка чи варіація? У кожному розділі визначте тип викладу (експозиційний, серединний, заключний). Визначте функції частин.
4. Проаналізуйте всі образи, що експозиційно викладаються, та перевірте, чи є в нашому творі Г.П. Для цього пригадайте методику аналізу сонатної форми.
5. До кожного розділу складіть схему. Визначте тональний план.
6. Проаналізуйте, форма якого типу виходить на перший план.
7. Висновки: визначте традиційні риси для структури та стилю певної форми, індивідуальні риси композитора, новітні якості. Можливо, ваша думка не буде підтримана відомим музикознавцем або вашим викладачем. Спробуйте активно аргументувати, будьте впевнені у вашому аналізі.

Пройдіть тест для повторення теми:



15. ПОЛІФОНІЧНІ ФОРМИ

Поліфонія (від грец. *poly* – багато, *phone* – звук) – вид багатоголосся, в якому голоси самостійні та рівноправні за своєю мелодичною виразністю і значенням.

Розрізняють поліфонію **строогого** та **вільного** стилю.

Поліфонія **строогого стилю** зустрічається у вокальній акапельній (без супроводу) музиці епохи Відродження. Це стиль церковної музики, що базується на системі церковних ладів (монотональ-

них – з однією тонікою-опорою, неоктавних за своєю природою). Його зустрічаємо у творах Й.С. Баха, Г.Ф. Генделя, у підголосковій поліфонії фольклорних жанрів та ін.

Структурні особливості:

- ✓ діатонічна мелодія;
- ✓ плавний мелодичний рух;
- ✓ обмеження стрибків на в.7, збільшені та зменшені інтервали;
- ✓ помірний ритмічний малюнок;
- ✓ переважання консонуючої гармонії;
- ✓ спеціальна підготовка дисонансів;
- ✓ рух великими тривалостями;
- ✓ розміри 2/2, 3/2, 1/1, 2/1.

У поліфонії ***вільного стилю*** використовуються всі гармонічні засоби, властиві конкретній епосі. До такого виду відносяться поліфонічні твори XVII – XXI ст.

Новий час приносить нові ідеали: пріоритет світського мистецтва, динамічність і рух.

У культурі головним стає прагнення до індивідуального висловлювання. У музиці інтонації стають упізнаваними, виразними та добре запам'ятовуються. Народжується гомофонія, з'являється музична декламація, новий склад мелодики. Виникають теорія афектів, музична риторика.

Види поліфонічного письма:

- ✓ підголоскова;
- ✓ імітаційна;
- ✓ контрастна.

Підголоскова поліфонія – одночасно з основною темою звучать її підголоски. Вони підпорядковані основній мелодії. Зустрічається переважно в народних піснях.

Особливість: усі голоси є варіантами основної теми. Варіанти іноді співпадають з основним наспівом, а іноді ні. Характерною ознакою є прихід голосів до унісону або октави в момент цезур.

Контрастна поліфонія – самостійні, рівноправні, але диференційовані за функцією та значенням голоси.

Імітаційна поліфонія (від лат. *imitatio* – наслідування) – по-чергове проведення однієї теми-мелодії в різних голосах.

Форми імітаційної поліфонії: канон, інвенція, фуга, фугета, прелюдія та ін.

Суть імітації – мелодичний зворот, викладений в одному з голосів (*proposta*), відтворюється іншими голосами (*risposta*). Попередній голос під час імітації продовжує свій рух, утворюючи проти-складення.

Засоби імітаційного розвитку: точна імітація у прямому русі, імітація у збільшенні чи у зменшенні, імітація у протирусі та рако-хід.

Контрапункт (лат. *punctus contra punctum* – крапка навпроти крапки) – одночасне поєднання двох і більше мелодій у різних голосах.

Простий контрапункт – одночасне сполучення двох та більше мелодій, які не передбачають нових утворень.

Складний контрапункт – одночасне поєднання мелодій, із якого можна утворити нове сполучення в поліфонічному творі.

Види:

- ✓ *рухомий контрапункт* – похідні сполучення виникають від пересування незмінних мелодій (вертикально-рухомий, горизонтально-рухомий);
- ✓ *дзеркальний (обернений) контрапункт* – похідне сполучення утворюється шляхом обернення мелодій.

Канон (канонічна імітація) – форма імітації, де голоси вступають раніше завершення мелодії в початковому голосі.

Багатоголосний канон – канон, де початкова мелодія послідовно імітується у двох і більше голосах.

Сполучення канону з секвенційним переміщенням утворює канонічну секвенцію.

Сполучення декількох канонів на різні теми в одне поліфонічне ціле називається подвійним каноном.

Сфера застосування:

- ✓ складова частина великого твору (наприклад, Й.С. Бах ДТК, т. I, фуга *es-moll*, Л. Бетховен 32 варіації – варіація 22);
- ✓ самостійна форма твору (Е. Гріг Канон, ор. 38 № 8).

ФУГА

Фуга (від лат. *fuga* – біг) – поліфонічний твір, побудований шляхом багаторазового проведення та розвитку теми у всіх голосах.

Витоки: форми мотету та ричеркару.

Кульмінація розвитку форми: XVIII ст. у творах Й.С. Баха та Г.Ф. Генделя.

Виникла як інструментальна форма музики.

Сфера застосування:

- ✓ складова частина більш крупного твору (меси, кантати, цикли та ін.);
- ✓ складова у творах гомофонного складу;
- ✓ самостійна форма твору.

Види:

- ✓ прості фуґи (на одну тему);
- ✓ складні (на 2-3 теми – подвійні, потрійні та ін.).

Фуга складається з **трьох розділів**: *експозиція, серединний розділ та заключний*.

Може бути відсутнім чітке розмежування серединного та заключного розділів. У такому разі фуга містить два розділи: експозиція та вільна частина.

Експозиція:

Стабільний та тонально стійкий розділ форми.

Основні складові:

Тема («вождь») – виразна, лаконічна, є носієм певного художнього змісту. За викладом – одноголосна.

Види тем: контрастні (засновані на мелодичному, ритмічному протиставленні мотивів) та неконтрастні (однорідні – Бах Й.С. ДТК т. I, фуга c-moll), однотональні та модулюючі.

Відповідь – проведення теми в іншому голосі в новій тональності.

Розрізняють реальну відповідь (точне транспонування теми в домінантовій тональності) та тональну (з певними змінами у викладі).

Протискладення – контрапункт до теми. Контрастне до теми.

Утримане протискладення – незмінне, яке супроводжує тему при подальших її проведеннях.

Інтермедія – побудова, вміщена між проведеннями теми. Інтермедії контрастні до теми та мають серединний тип розвитку. Зустрічаються у всіх розділах фуги.

Експозиція фуги складається з послідовного проведення теми у всіх голосах.

Контрекспозиція – додаткове проведення теми у всіх голосах (Й.С. Бах ДТК т. I, fuga E-dur). Виникає після проведення експозиції. Її відмінність – не починається одноголосно.

Серединний розділ фуги – нестійка побудова, що містить проведення теми в тональностях, відсутніх в експозиції.

Це динамічний розділ, у якому використовуються різноманітні засоби поліфонічного розвитку.

Stretta – від лат. стискання – стисле проведення теми, при якому кожен голос із темою виступає до того, як вона закінчиться у попередньому. У *stretta* тема може проводитись одночасно у первісному вигляді та у збільшенні, оберненні тощо.

Заключний розділ:

Ознака – повернення початкової теми в основній тональності.

Функція: тематичне і тональне узагальнення форми.

Прийоми поліфонічного розвитку: контрапунктичні комбінації, перегармонізація, перетворення теми, *stretta*, органний пункт на тоніці тощо.

Кода фуги – це коротке кадансуюче завершення.

Фугета – маленька фуга. Відмінність – простіший розвиток форми в цілому. Містить менше проведеннь теми, відсутня середня частина тощо.

Фугато – це незавершена фуга з експозицією, що в подальшому переходить у побудову гомофонного складу.

Інвенція – інструментальна п'єса, побудована на основі імітаційного розвитку.

Вашій увазі пропонуємо презентацію з прикладами поліфонічних форм:



Твори для цілісного аналізу

Оберіть для самостійного опрацювання 2-3 твори, прослухайте їх та проаналізуйте за планом, наданим нижче.

1. Леонтович М.Д. Хорові обробки народних пісень «Вишні-черешні розвиваються», «Пряля», «Над річкою бережком»
2. Бах Й.С. Добре темперований клавір (фуги за вибором)
3. Скорик М. Шість прелюдій та фуг (фуги in C, F та ін.)
4. П'яццола А. Fuga misterio

Методика аналізу поліфонічних форм:

1. Охарактеризуйте загальний зміст твору.
2. Визначте тип поліфонічних форм.
3. Визначте межі розділів та основні структурні елементи кожної частини.
4. За кожним розділом складіть схему. Випишіть тональний план.
5. Висновки: визначте традиційні риси для структури та стилю певної форми, індивідуальні риси композитора, новітні якості.

**Пройдіть тестування
для повторення теми:**



**Пройдіть тестування після
закінчення курсу:**



ОРІЄНТОВНИЙ ПЛАН ЦІЛІСНОГО АНАЛІЗУ

Аналіз – це відповідь на пряме запитання:

«Як зроблено цей твір?»

Я. Бент

Цілісний (комплексний) аналіз (термін Л. Мазеля, В. Цуккермана) – розгляд твору в аспекті втілення його змісту за допомогою засобів виразності. Включає як музичні складові (ритм, метр, тональність, темп, мелодія, гармонія, структура тощо), так і позамузичні явища (національна культура загалом, соціально-історичні умови створення, стиль тощо).

1. Загальні відомості про твір та його авторів:

- ✓ історія створення;
- ✓ відомості про епоху, соціально-історичні умови, в контексті яких формувався твір;
- ✓ відомості про авторів (якщо є);
- ✓ сприйняття твору в історичній перспективі – його основні трактування;
- ✓ деякі біографічні факти, що, можливо, вплинули на створення опусу.

2. Відомості про стиль епохи та композитора.

3. Початковий загальний опис твору:

- ✓ характер музики, її експресія, тип образності;
- ✓ загальні риси стилю композитора (прояви у формі, музичній мові аналізованого твору);
- ✓ жанр (коло образів, типових для цього жанру, новаторство – що збагачує жанр).
- ✓ порівняння з іншими спорідненими, творами за принципом історичної спадкоємності (наприклад, жанр прелюдії у Баха – Шопена: спільне, різниця, особливості).

4. Детальний розгляд форми як структури:

- ✓ членування твору на розділи, визначення в них функції, типу викладу музичного матеріалу, принципів розвитку;
- ✓ види каденцій, значення цезур;

- ✓ визначення музичної форми із зазначенням її історичного різновиду (період певного типу, рондо віденських класиків тощо).

Форма визначається в кожному розділі і в цілому творі.

Для характеристики структури слід виписати цифрову схему форми з літерними позначеннями тем (частин) та їх назвами (І період, розробка тощо), підписати тональний план, вказати кількість тактів у темах та розділах твору.

5. Аналіз музичної форми у широкому значенні: розглядаємо всі засоби музичної виразності, спрямовані на передачу змісту:

- ✓ *ладотональні особливості* (діатоніка, модальність, хроматика, види альтерованих ладів, ступінь виявлення мажору чи мінору);
- ✓ *мелодика* як головний засіб виразності (які інтонації переважають; який образ створюється; визначити роль окремих інтервалів – активної кварта, ламентозної низхідної секунди, ліричної сексти та інших інтервалів; метроритмічні та ладові особливості; стилістично-національні ознаки). Визначити тип мелодики – вокально-пісенна, інструментальна, декламаційна. Відзначити момент кульмінації та засоби її створення;
- ✓ *гармонія* (вибір, фонізм вертикалі – консонанс, дисонанс, міра дисонантності вертикалі, переважання акордів певних функціональних груп, характер акордових послідовностей – автентичні, плагальні, медіантові, перервані звороти, інтервальні співвідношення акордів, використання альтерованих акордів). Особливе значення – тональний план (відхилення, модуляції);
- ✓ *співвідношення мелодії та гармонії* (координація мелодії з акордом, неакордові тони, ритм гармонічних змін);
- ✓ *фактура:* визначення типу (гармонічна – акордово-гармонічна та гомофонно-гармонічна; поліфонічна – неімітаційна, імітаційна, контрастна, підголоскова; змішана); кількість пластів, мелодичних ліній, мелодичний різновид голосів, роль окремих голосів і пластів у створенні загального звучання, мелодизація тканини, види гармонічної, мелодичної та ритмічної фігурації, наявність педальних тонів, дублювань; розкриття взаємозв'язку фактури зі змістом твору та засобами виразності;
- ✓ *метроритмічні особливості.* Розкрити взаємозв'язки метроритму та жанру твору;

- ✓ *темброві, реєстрово-динамічні, темпові, штрихові, агогічні та артикуляційні засоби виразності у створенні образу твору.*

Усі пункти припускають докладний чорновий розбір з наступними висновками: загальний характер усіх виразових елементів, їх розвиток у творі, характеристика кульмінації та засобів її досягнення, вигляд звучання, жанрові зв'язки.

Знову-таки – традиційність та новизна у використанні засобів виразності (що вони висловлюють і як це відбувається). У які моменти викладу найбільш яскраво проявляються певні звукові фарби та відтінки, жанрові зв'язки; якими засобами ладу, гармонії, мелодії, ритму, фактури вони досягаються. Ця стадія дає поняття про взаємодію елементів.

6. Висновки:

- ✓ резюме найбільш суттєвих елементів аналізу;
- ✓ підкреслити загальні риси стилю та жанру (в аналізованому творі), показати їх прояви у формі та музичній мові, з іншого боку – відтінити більш індивідуальні риси;
- ✓ зв'язок із традицією;
- ✓ *«художнє відкриття»* – визначити унікальні риси твору з погляду змісту, стилю, жанру, засобів виразності, формоутворення (яке відкриття зробив композитор у творі, надавши йому нові, оригінальні риси). Провести аналогії з іншими творами – музичними та немусичними;
- ✓ вітається особистий акцент «аналітика»: що приваблює в цьому творі вас особисто? Ваші відчуття під час та після прослуховування музики? Як змінилися ваші відчуття після досконалого аналізу твору?

Для аналізу можливо обирати будь-які наукові цілі – наприклад, з'ясування новаторських рис у музичному творі, можливості різних оркестровок, прояв певних стильових рис у творі тощо. Можна зупинитися на аналізі основного тематичного зерна, основних інтонацій та їх найважливіших видозмін, на апогеї розвитку – кульмінації (обумовити підходи).

ПРИКЛАДИ ЦІЛІСНОГО АНАЛІЗУ

В. КВАСНЕВСЬКИЙ. «ЛІРИЧНИЙ НАСТРІЙ»

Серед сучасних композиторів ім'я львівського митця Валерія Квасневського давно посідає чільне місце.

Уже перші спроби пера композитора виявили його яскраве природне обдарування як лірика, романтика та чудового мелодиста. Вважаючи, що «мелодія – це рух душі», композитор свідомо звертається до творчих традицій композиторів-романтиків, пропагуючи найкращі естетичні ідеали минулого. Не уникаючи модернових засобів виразності, він особливу увагу приділяє пошуку мелодії, яка могла би якнайкраще втілити його задуми. Саме цього його вчив професор А. Кос-Анатольський (викладач В. Квасневського), який говорив: «Прагну до сучасного музичного вираження, але ревно бережу вічне серце пісні – мелодію». Такі настанови обдарований вихованець плекає й талановито розвиває у своїй творчості.

У творчому доробку композитора багато творів, різних за жанром: понад 100 солоспівів; твори для симфонічного оркестру; для хору, солістів та оркестру; музика до драми «Лісова пісня»; балет-мініатюра «Містерії»; симфонічна фантазія «Шевченкіана». Автор із задоволенням пише музику для різних інструментів, а також твори дидактичного спрямування для молоді. У його доробку є оригінальний збірник «Смичкові акварелі», 4 збірки цікавих творів для фортепіано, у яких поєднані різноманітні жанри – від балади до регтайму, п'єси великої та малої форми.

Один із таких збірників має назву «Романтичні сторінки». У ньому автор прагнув втілити дух романтизму, лірики та поетичності. Це ніби погляд сучасного митця в минуле, намагання відродити романтичні піднесені образи, тонкі людські почуття, мелодійність, щирість і красу.

До збірки увійшли різножанрові композиції з багатою стильовою палітрою та широким діапазоном образно-емоційної тематики. Серед них: барокова «Прелюдія “Misterioso”», романтичні «Балада», «Ноктюрн», «Ліричний настрій», скерцозна «Арлекінада», танцювальні «Полька», «Мазурка», «Вальс», «Канцона», присвячена Лесі Українці, а також «Джазовий диптих».

«Ліричний настрій» – твір, який можна віднести до наслідування романтичної епохи, що підкреслюється програмністю композиції.

Саме на програмність, що властива композиторам-романтикам, скеровані всі засоби виразності в поданому творі. Мета – прагнення розширити образно-тематичні межі фортепіанної музики, синтезувати елементи різних мистецтв, за допомогою поетичного слова чи конкретизованої назви поглибити образно-емоційне сприйняття виконавця і слухача, збагатити їх уяву.

Жанрова основа композиції – елегія. Це невелика за розмірами п'єса ліричного, сумного, меланхолійного характеру, пов'язана з настроями самотності, ностальгії, страждань, нерозділеного кохання тощо. Для таких творів притаманний мінорний лад, повільний темп, а також домінуюча роль належить мелодії. Сам жанр до музики перекочував із літератури.

Жанр п'єси продиктований програмою твору – осінь, смуток, дощ, журба, надія, очікування весни, мрії. Це ключові слова з епіграфу до композиції, які гармонійно вплетені у ладогармонічну та структурну канву композиції.

Мінорний лад (a-moll), фрігійські звороти, застосування шопенівської гармонії (домінанта з секстою), секундових зітхаючих інтонацій, елементів поліритмії, драматичних зменшених гармоній у середині розділу, застосування затримань, нонакордів втілюють відповідний зміст п'єси.

Усю драматургію твору підкреслює його форма, властива фортепіанним мініатюрам XIX ст.

«Ліричний настрій» викладений у простій 3-ч. контрастній формі зі скороченою репризою. Самі масштаби розділів та менші структурні елементи підкреслюють зміст, втілений програмою твору. Увесь епіграф на 4 рядки органічно вплітається в розділи форми.

Перші два рядки, що втілюють загальний елегійний настрій, відповідають першій частині, викладеній у формі великого (32 такти) квадратного (16+16), однотонального періоду повторної будови.

У ній є чіткий поділ на менші структурні елементи періоду (речення, фрази). Мелодія лірична, меланхолійна, протяжна, широкого дихання. Власне, про традиції пісенності у творчості композитора зазначалось вище (в цитаті). В цілому розділ, як і весь твір, по-

будований за досить «класичною» схемою: з відповідною гармонією, каденціями тощо.

Напруженість, драматизм та генеральна кульмінація, які втілені у другій частині твору, пов'язані з мотивами надій, очікування майбутнього. Середина викладена у формі неквадратного, розімкненого періоду, складеного з трьох речень. За епіграфом серединний розділ співзвучний із третім рядком віршованого тексту.

Генеральна кульмінація твору припадає на третє (найбільше у другому розділі) речення та підкреслена відповідною динамікою, гармонією (D₉). Власне, на такій незавершеній, запитальній інтонації зупиняється серединний розділ твору.

Логічним висновком є скорочена реприза як «відгомін, спомин» минулого. Це втілення настроїв останнього рядка віршованого епіграфу.

Отже, підсумовуючи викладене вище, можна сказати, що Валерій Квасневський – це той композитор, який не просто наслідує зразки західноєвропейського надбання в буквальному сенсі, а пропускає через власне світосприйняття та художній досвід.

Аналіз виконала викл. Нечепуренко О.І.

В. А. МОЦАРТ. СОНАТА ДЛЯ Ф-НО К.280, II ЧАСТИНА

Для В. Моцарта сонатна форма є надважливою, по суті, його творчою лабораторією. Зазвичай її характерне використання – це перші частини сонат та симфоній. Але з 1771 р. композитор застосовує її також у повільних частинах сонат. Прикладом цього є Друга соната для фортепіано F-dur, що створена в 1774 році (К. 280).

Образна сфера повільних частин сонат Моцарта – це художній світ ліричних героїв, котрі наділяються тими самими рисами, що й оперні персонажі: перебільшена чуттєвість, патетичність, вишуканість, галантність. Не випадково такий принцип, як театральність (термін В. Конен, В. Бобровського), і є основою музичного мислення Моцарта в цій сонаті.

Тут ми почуємо дивовижне за красою та глибиною переживань Анданте, яке розкриває внутрішній світ головного героя (або, скоріше, героїні) твору. Анданте з Сонати F-dur приголомшує слу-

хача великою кількістю деталей у музичному тексті, які загалом створюють завершений та цілісний образ.

Основою сонатної форми цієї частини є дві рельєфно контрастні теми, не конфліктні між собою, що не зовсім характерно для сонатної форми. Г.П. – інтродукція, що зображує внутрішні переживання героїні, а П.П. – її сольне висловлювання.

Г.П. має жанрові риси сициліани: ламентозні інтонації, форма періоду єдиної будови, тональність f-moll, тиха динаміка та поліфонічна фактура – всі ці засоби створюють відсторонений та страждаючий образ.

У XVIII ст. тональність f-moll вважалася спорідненою до d-moll (однойменний до паралелі) – тональності скорботи та смерті. Не випадково у другому такті в мелодії виділяється і низхідний хід по звуках натурального мінору – «знак скорботи» у творчості Моцарта. Ритмічний малюнок фактури – тріольний рух восьмими в повільному темпі, ще й у бемольних тональностях – вважався втіленням «тайнства смерті» та покірності долі (наприклад, Й. Бах Арія Петра № 78 та Арія Ламенто зі «Страстей за Матвієм»).

Разом із тим, тут присутні й ознаки іншої сфери оперної музики – любовної. Це і гармонічна формула (Т – II₆ – D) – 1-3 такти; опора на квінту тонічного тризвуку (такти – 1, 3, 5, 7). Риси хоральності (акордова фактура, скупа мелодична лінія) відносились до любові духовної. Цьому сюжету відповідає і принцип розгортання тематичного матеріалу Г.П.: розгортання ядра (ритмоінтонаційної формули першого такту) за допомогою секвенцій, імітацій, розширення (перерваний каданс). Фактурний склад партії – чотириголосся – можна уявити у вигляді звучання квартету: струнного або дерев'яних духових. Таке супроводження дозволяє композитору якнайкраще звернути увагу на основну мелодичну лінію, а також підкреслити аріозність звучання теми (паралельно зазначу майже обов'язкову жанрову похідність у повільних частинах сонатних циклів класиків від оперних арій).

П.П. в тональності As-dur звучить через паузу. Сполучний розділ відсутній. Тільки паузи та фермата відділяють одну тему від іншої. Стилїстика П.П. також перегукується з оперною арією, але іншого типу: можливо, це «арія помсти»: мажорний лад, кварто-квінтові інтонації в мелодії, переважання висхідного руху, невелика «колоратурна каденція» (тт. 19-20).

В гомофонно-гармонічній фактурі супроводу відчутна ритмічна формула, яка в часи Моцарта мала певний підтекст та розшифровувалася як биття серця, зображувала душевне хвилювання. В мелодії відчуваються «інтонації питання» (третон та ін.). Так, героїня оповідає про щось найпотемніше. Важливо, що слухач не відчуває стійкості, яка зазвичай є в П.П. – опора на V ст. в As-dur, форма періоду з двох речень (перше – 4 такти, друге – 9 тактів) – усе це не створює відчуття завершеності. Проте доповнення (знову-таки чотириголосний аналог квартету – виконує функцію З.П.) врівноважує та завершує всю мініатюрну експозицію, яка, за традиціями ранньокласичної сонатної форми, повторюється.

Лаконічна **розробка** базується на інтонаціях Г.П. В ній прослідковується яскравий оркестровий початок: сольне та ансамблеве звучання дерев'яних духових на піано, далі вибухове тутті на форте (тт. 26-28), яке змінює сумний діалог струнних (тт. 29-32). Скорботний стан на початку розробки посилюється завдяки тональній невизначеності, використанню зменшених гармоній, стислості та уривчастості тематичних мотивів. Далі цей стан посилюється появою b-moll, що асоціюється з образами болю і відчаю, та нового тематичного матеріалу, що побудований на секундових інтонаціях (29 такт і далі). До одноголосної мелодії додаються імітуючі підголоски (струнний діалог). Поліфонічна фактура ховає ще одну, відому з бароко, риторичну фігуру – *passus duriusculus* (жорсткуватий хід) – низхідний рух хроматичними звуками (b, a, as, g, fis – такти 29-31). В бароковій музиці ця фігура є «знаком страждання, скорботи, сходження в пекло». Розвиток скорботних мотивів призводить до появи **хибної репризи** – Г.П. звучить в c-moll – тональності «мороку» у Моцарта.

Подальший виклад Г.П. в основній тональності (**реприза**) дещо скорочений у порівнянні з експозицією, але образний зміст залишився тим самим. Зміни стосуються П.П.: вона розширена, стверджується мінорний лад, оновлюється інтонаційний стрій (тт. 43-46). Низхідні інтонації, затримання, загальний скорботний стан П.П. – все це вказує на те, що «арія помсти» змінюється на арію Lamento. В каденції посилюється значення колоратурного початку, ускладнюється гармонія, вводяться хроматизми та різкі перепади динаміки. Це кульмінація образу ліричної героїні, де тісно переплетені гнів та страждання.

Розробка та реприза традиційно для класичної сонати повторюються.

Сонатна форма Моцарта яскраво індивідуалізована в кожному конкретному випадку, проте на прикладі Анданте з Другої сонати яскраво проявляються основні риси – оригінальність та раціональність будови, вокальні витoki тематичного матеріалу, театральність. Особливу увагу в цьому випадку привертає близькість структури до оперної арії (маю на увазі її тричастинність).

Аналіз виконала викл. Фіськова Н.Я.

РЕКОМЕНДОВАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Горюхіна Н. Еволюція періоду. – К., 1969. – 95 с.
2. Горюхіна Н. Эволюция сонатной формы. – К.: Музична Україна, 1973. – 309 с.
3. Епохи історії музики в окремих викладах: В 2 ч. / Ч. 2: Бароко, Класика, Романтика, Нова Музика. / Пер. з нім. та ред.-упор. Ю.Є. Семенов. – Одеса: «Будівельник», 2004. – 240 с.
4. Жаркова В. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo Musicus: Монография: В 2 т. / Т. 1. – Киев: ArtHuss, 2018. – 344 с.
5. Задерецька Г.-В. Музичний альбом для фортепіано Валерія Квасневського «Романтичні сторінки»: багатожанровість та стильові особливості: зб. Матеріалів ХХІ Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці», 8-10 січня 2021р. – Київ, 2021. – с. 40-42.
6. Корній Л.П., Сюта Б.О. Історія української музичної культури. Ч. 1. – Київ – Харків – Нью-Йорк: М.К. Коць, 1996. – 314 с.
7. Корній Л.П. Історія української музичної культури. Ч. 2. – Київ – Харків – Нью-Йорк: М.К. Коць, 1998. – 387 с.
8. Корній Л.П. Історія української музичної культури. Ч. 3. – Київ – Харків – Нью-Йорк: М.К. Коць, 2001. – 480 с.
9. Крусь О.П. Історія української музики ХХ століття. – Луцьк: Надстир'я, 1997. – 82 с.
10. Павлишин С. Музика двадцятого століття: Навчальний посібник. – Львів: БаК, 2005. – 232 с.
11. Побережна Г.І., Щериця Т.В. Загальна теорія музики: Підручник. – К.: Вища школа, 2004. – 303 с.
12. Супрун-Яремко Н.О. Поліфонія: посібник для студентів вищих навч.закладів. – Вінниця: Нова Книга, 2014. – 512 с.
13. Тіц М. Про тематичну та композиційну структуру творів. – К.: Музична Україна, 1962. – 260 с.
14. Харнокурт Н. Музика як мова звуків. Науково-популярне видання. – Суми: Собор, 2002. – 184 с.
15. Хомінський Й. Історія гармонії та контрапункту. – У 3-х томах. – Том I: Первісне багатоголосся. Доба органуму. Поліфонія Середньовіччя / пер. з польської – К.: Музична Україна, 1975. – 576 с.

16. Хомінський Й. Історія гармонії та контрапункту. – У 3-х томах. – Том II: Доба Відродження / пер. з польської – К.: Музична Україна, 1979. – 412 с.
17. Цицалюк Г. Поліфонія в прикладах: Хрестоматія для вищих і середніх музичних учбових закладів. – К.: Музична Україна, 1989. – 119 с.
18. Шип С. Музична форма від звука до форми. – К., 1999. – 368 с.
19. Поліфонічна музика українських композиторів ХХ століття у педагогічному репертуарі для фортепіано / Юзюк Н.Ф., Юзюк З.І. – Львів, 2007. – 84 с.
20. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми): Підручник. Ч. I. – Тернопіль: СМП «АСТОН», 1999. – 208 с.

ДОДАТОК 1
Ноти для цілісного аналізу

Квасневський В. Ліричний настрій

зі збірки фортепіанних п'єс «Романтичні сторінки». – Львів: ТзОВ «Компанія "Манускрипт"», 2007.

Осінь знов тихий смуток принесла.
Дощ іде в безперервній журбі...
Я в надіях живу, я чекаю на весну
І мелодію мрій я дарую тобі.

Sostenuto cantabile

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a *mp* dynamic marking. The second system includes a *p* dynamic marking. The third system includes two *p* dynamic markings. The fourth system includes a *p* dynamic marking. The music is characterized by a steady eighth-note flow in the right hand and a more varied accompaniment in the left hand, often featuring slurs and ties.

First system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. A dynamic marking of *p.* is present in the second measure of the bass staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar notation to the first system, with a treble and bass clef. Dynamic markings of *p.* are present in the third and fourth measures of the bass staff.

Third system of musical notation, marked **Con anima**. It features a treble and bass clef. A dynamic marking of *mf* is present in the second measure of the bass staff. The notation includes various note values and rests.

Fourth system of musical notation, marked *p*. It features a treble and bass clef. The notation includes various note values and rests, with a dynamic marking of *p* in the second measure of the bass staff.

Fifth system of musical notation, concluding the piece. It features a treble and bass clef. The notation includes various note values and rests, with a dynamic marking of *p.* in the fourth measure of the bass staff.

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a slur over the first three measures and a fermata over the final measure. The lower staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *p.* and *mp*. A *rit.* marking is present above the final measure.

Tempo I

Second system of musical notation. The upper staff (treble clef) features a melodic line with a slur over the first three measures. The lower staff (bass clef) features a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *mp* and *p.*

Third system of musical notation. The upper staff (treble clef) features a melodic line with a slur over the first three measures. The lower staff (bass clef) features a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *p.*

Fourth system of musical notation. The upper staff (treble clef) features a melodic line with a slur over the first three measures. The lower staff (bass clef) features a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *p.*

Fifth system of musical notation. The upper staff (treble clef) features a melodic line with a slur over the first three measures. The lower staff (bass clef) features a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *p.*, *rit.*, and *pp*.

First system of a musical score. The right hand (treble clef) begins with a trill (tr) and a piano (*p*) dynamic. The left hand (bass clef) has a piano (*p*) dynamic. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The system concludes with a fermata over the final note.

Second system of a musical score. The right hand features a series of sixteenth-note passages with a piano (*p*) dynamic. The left hand has a piano (*p*) dynamic. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The system concludes with a fermata over the final note.

Third system of a musical score. The right hand starts with a fermata (*m*) and a forte (*f*) dynamic. The left hand has a piano (*p*) dynamic. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The system concludes with a fermata over the final note.

Fourth system of a musical score. The right hand has a piano (*p*) dynamic. The left hand has a piano (*p*) dynamic. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The system concludes with a fermata over the final note.

Fifth system of a musical score. The right hand has a piano (*p*) dynamic. The left hand has a piano (*p*) dynamic. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The system concludes with a fermata over the final note. The word "(símile)" is written below the system.

Sixth system of a musical score. The right hand has a piano (*p*) dynamic. The left hand has a piano (*p*) dynamic. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The system concludes with a fermata over the final note.

This page of musical notation consists of three systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature.

- System 1:** The first system shows a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. The bass line features a continuous eighth-note pattern with fingerings 4, 3, 1, 2, 3, 5, 2, 1, 2, 3, 1. The treble line has a melodic phrase with a trill (tr) and a dynamic marking of *f*.
- System 2:** The second system continues the piece. The bass line has a more complex rhythmic pattern with fingerings 3, 3, 5, 1, 5, 4, 3, 1, 2, 3, 5, 1. The treble line includes a trill (tr) and a dynamic marking of *p*, followed by a section with a dynamic marking of *f*.
- System 3:** The third system features a melodic line in the treble clef and a bass line with chords and single notes. The treble line has a dynamic marking of *p* and *f*. The bass line has a dynamic marking of *p* and *f*.

ДОДАТОК 2

МУЗИЧНІ СТИЛІ

СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ (IX – XIV ст.)

Світ створений за Словом і заради Слова.

Г. де Мулен

В Україні та Європі часові межі середньовіччя не співпадають (Україна: IX – поч. XVII ст.) Проте в нашій уяві це період, що постає в темних кольорах. Однак, якщо звернути увагу на чудові вітражі церков, на яскраві фарби середньовічних гобеленів та книжкових мініатюр, стане зрозуміло, як людина того часу прагнула радості. «Добре відома пристрасть середньовіччя до яскравих кольорів... За кольоровою фантазмагорією стояв страх перед мороком, спрага світла, яке є спасінням» (Ж. ле Гофф).

Перша записана музика пов'язана з християнським богослужінням. У той час виникло бажання зафіксувати правильну вимову релігійних текстів, що проспівувались. Ідеальним вважався хоровий одноголосний спів, в унісон (монодія) – символ єдності церкви та непохитності світу.

Основу музичної мови середньовіччя складає «*григоріанський хорал*», який утворює підґрунтя церковної католицької музики. Це жанр-форма середньовічної музики. В цей період відбувається кроковий відбір римською церквою місцевих християнських піснеспівів. За участі *папи Григорія I* вони були остаточно канонізовані та виконувались у певний момент богослужіння. Протягом V - XII ст. у Візантії сформувався основний фонд текстів для служби. Переклад старослов'янською мовою, зрозумілою для Києва, був зроблений Григорієм Богословом, Іоанном Златоустим, Іоанном Дамаскіним та іншими діячами.

Григоріанський хорал звучав стримано, суворо та покірно. Музика символізує умиротворення, чистоту та вічність. Тому мелодія хоралу поступова, без стрибків на інтервал більше терції, переважають секундові інтонації. Хорали виділяються використанням старовинних ладів (модальна система).

Григоріанський хорал виконувався професійними співаками та залишився тематичною основою (*cantus firmus*) поліфонічних культових творів (мес, мотетів та ін.). *Cantus firmus* – це популярна тема, яка повторюється в партії тенора декілька разів. Усі інші голоси хору співають свої партії, створюючи поліфонічне ціле.

Практика використання канонічного хоралу в якості *cantus firmus* залишилась і в бароковій музиці (Бах Й.С. Хоральні прелюдії та ін.). Григоріанські хорали з відомою тематикою використовують композитори для створення певних алюзій (*Dies Irae*) і після середньовічної доби.

Домінуюча тематика в цей період – *релігійна*. Звеличується божественна краса, прагнення до краси земної – гріховне. Характерна анонімність авторства творів. Митець зображував не свій індивідуальний світ, а працював за певними схемами та традиціями. Церковний спів стає невід’ємним предметом освіти.

Найпоширеніші **жанри** в цей період: псалми, гімни, антифони, кондаки, канони. Всі вони мали певні традиції виконання. Запис відбувався знаменною (крюковою) нотацією, безлінійною кондакарною нотацією. Всі ці системи запису знакові – певними позначками зображувалась приблизна висота звуків, напрямок інтонації тощо. Тобто, точно прочитати таку мелодію не було можливості. Принцип відтворення хоралу – його нагадування.

Фольклор та світське музикування – інша складова музичної культури будь-якої країни. Розквіт професійної світської музики пов’язаний із лицарською культурою (творчість трубадурів).

У фольклорі Київської Русі, окрім обрядових творів, формується нове направлення – «епос», представлений билинами. В них формується оповідальний тип музичного інтонування. З кін. XV ст. цей напрямок продовжується «думами».

Особливо популярною є музика *вуличних музик* (скоморохів, менестрелів) – це соціальні виступи акторів, жонглерів, виконавців, що співали жартівливі пісні та розважали публіку грою на різних інструментах та фокусами. Ця практика не вважалася гідною уваги.

У той же час у князівському середовищі надзвичайно популярним було *світське музикування*.

Загалом зазначимо такі **основні риси** середньовічної культури:

- ✓ опора на християнську ідею та тематику в музичних жанрах;
- ✓ тісний зв’язок музики зі словом (синкретизм);

- ✓ відокремленість культурних середовищ (народне, церковне, князівське) та створення в кожному з них певних жанрів;
- ✓ анонімність авторства, деперсоніфікація творів;
- ✓ велике значення усного побутування та розповсюдження музичних творів.

ВІДРОДЖЕННЯ (РЕНЕСАНС) (XIV – XVI ст.)

Ars nova

По суті, Ренесанс був просто зеленим кінцем однієї з найсуворіших зим цивілізації.

Дж. Фаулз

*Той, хто пише пісні без почуття,
псує і свої слова, і свою музику.*

Г. де Машо

Свою назву цей період отримав у зв'язку з відновленням інтересу до античного мистецтва, яке стало ідеалом для діячів культури нового часу. Якщо в центрі середньовічної культури був Бог, то в епоху Ренесансу – людина, її можливості, духовне зростання. Земний світ виходить на перший план. В основі гуманістичної ідеології також традиції народного світогляду з його зв'язком із природою, відчуття радості земного буття, оптимізм, ствердження фізичної та духовної краси людини. Ідеал людини гуманізму в XVI ст. – ерудована, з витонченими манерами і вишуканим смаком, що граційно танцює й вільно володіє італійською мовою, яка є справжнім знавцем поезії та музики.

Уперше формується уявлення про музику як сферу прекрасного, що приносить емоційне та духовне задоволення. «Музика – це не що інше, як істинний і надійний засіб від хвилювань та хвороб душі» (передмова до Книги мадригалів, виданої в 1579 р.).

Установки епохи Ars nova («Нове мистецтво»): хитромудрість, заплутаність сюжетів, вишуканість, елітарність.

Тематика: любовна, куртуазна, яка сповідує культ Прекрасної Пані, оспівування радості життя, *temento mori* («пам'ятай про смертність»).

Музика цього періоду відходить від канонів середньовіччя, індивідуалізується стиль, вперше з'являється поняття автор-композитор. Змінюється фактура творів, кількість голосів збільшується до чотирьох, шести і більше. У гармонії панують консонуючі співзвуччя, вживання дисонансів обмежується спеціальними правилами. Виникають мажорний і мінорний лади (символи світла та темряви), тактова система ритміки.

Музика все ще поділяється на *церковну та світську*.

Основні жанри церковної музики: меса, мотет (багатоголосні поліфонічні твори для хору без супроводу або в супроводі інструментального ансамблю). З інструментів перевагу надавали органу.

Розвитку *світської музики* сприяло зростання аматорського музикування. Музика лунала всюди: на вулицях, у будинках містян, у палацах знатних вельмож. З'явилися перші виконавці-віртуози, що концертують: на лютні, клавесині, органі, віолі, різних видах поздовжніх флейт. Музична освіта стає невід'ємною частиною аристократичного виховання.

До **світських жанрів** відносяться:

- ✓ **мадригал (Італія)** (італ. *madrigale* – пісня рідною мовою) – багатоголосні хорові твори, написані на текст ліричного вірша любовного змісту. Основний жанр XIV ст.;
- ✓ **шансон (у Франції)** – поліфонічна пісня;
- ✓ **баллата** – танцювальна пісня.

У другій половині XVI ст. починається бурхливий розвиток **жанрів** інструментальної музики: варіації, фантазії, п'єси для лютні, віолі, скрипки, клавесина, органу тощо. З'являються нові інструментальні жанри:

- ✓ **прелюдія** (перед грою) – вступна п'єса;
- ✓ **ричеркар** (вишукана п'єса) – поліфонічна фактура;
- ✓ **канцона** (пісня без слів) – попередниця фуги.

До середини XVI ст. панувала поліфонія. Поліфонічна техніка досягла незвичайної віртуозності.

Епоха Відродження завершилася виникненням самостійного стилю оркестрово-ансамблевої та органно-клавірної музики, створенням нових музичних жанрів – кантати, ораторії, сольної пісні, з якими пов'язане ствердження гомофонії та зростання ролі основних ладів сучасної музики – мажору та мінору. У той же час вини-

кає опера, як спроба воскресити античний театр – ідея, характерна для всього Відродження.

В *Україні епоха Ренесансу* охоплює період з другої половини XV до поч. XVII ст. У цей час в усній традиції виникає *героїчний епос* та формуються *жанри* – *думи, історичні пісні*. Популярні також і козацькі пісні (про побут козаків). Розквітає різноманітна лірика, балади, розвивається танцювальний фольклор (гопак, козачок), з'являється новий інструментарій (кобза, ліра, бандура). Поступово формується самобутня інтонаційна мова української музики. Це період розквіту українського фольклору («перше українське Відродження», за словами М. Грушевського).

Провідні композитори того часу: Ф. де Вітрі, Дж. Палестрина (Італія), Г. де Машо (Франція), Г. Дюфаї, Я. Обрехт (Нідерланди), У. Бьорд, Дж. Данстейбл (Англія).

БАРОКО (кінець XVI – поч. XVIII ст.)

Краса більше не єдина мета музики: тепер це емоція.

Ф. Боссан

Бароко – *стиль химерний* (з португ. – означало перлину дивної форми у ювелірів XVI ст.). Термін виник вперше в італійській сатиричній літературі.

Основні *рис* стилю — парадність, урочистість, пишність.

«Барокові композиції звертаються до слухача з метою вразити, здивувати, викликати запаморочення, торкнутися його найчутливіших сторін» (В. Жаркова).

Музика бароко глибоко споглядальна. На перший план висувається внутрішній світ людини. Сам принцип підходу до музичного тематизму дозволяє висвітлити особистість людини ніби зсередини: її глибокі філософські переживання, її внутрішні розумові та духовні події представляють особливий інтерес для композиторів на той час і є основою музичної тканини. «У кожній мелодії ми повинні ставити собі за мету певний рух душі», – ця думка Й. Маттезона стала загальноприйнятою.

У музиці цього часу помітне зіставлення, переплетення поліфонічного та гомофонного принципів музичного мислення, тяжіння до монументальних форм. Посилюється зв'язок із фольклором.

У цей період панує музично-естетична *«теорія афектів»*. Відповідно до неї, головним змістом музики є *«зображення»* людських почуттів та пристрастей. Ішлося саме про *«розігрування емоції в сенсі театральному»* (Ф. Боссан). За словами Р. Декарта, *«мета музики – доставляти нам насолоду та збуджувати в нас різноманітні афекти»* («Компедіум музики», 1618 р.). Музичний твір стилю бароко може висловити лише один афект (стан), показуючи в різних частинах композиції його відтінки. А деякі автори називали свої твори *«Музичними афектами»*.

Італійський композитор К. Монтеверді (1567 – 1643 рр.) в цей період виділив три основні афекти: гнів, упевненість і смиренність (або благання). Цієї формули притримувалися протягом усієї епохи. Інші теоретики виділяли також афект любові, смутку (або співчуття), плачу, радості чи веселощів, тріумфу тощо.

З теорією афектів тісно пов'язана *система риторичних фігур*. Це такі музичні інтонації, за якими закріпилось певне значення. Наприклад, фрігійський зворот (низхідний рух у басу від I до V ст.) сприймався в музиці як *«емблема смерті»* (починаючи з К. Монтеверді). Всього існує більше 80-ти риторичних фігур, та всі вони пов'язані з релігійною символікою. Риторичними вони називаються тому, що мелодичні ходи часто нагадують інтонації усного мовлення. Наприклад, усім відома низхідна *«інтонація зітхання»*.

Вироблений у межах музики бароко канон засобів виразності, який передавав той чи інший афект, виявився дуже стійким. На ньому виховувалися всі композитори від того часу і надалі.

У музиці цієї епохи розвиваються поліфонічні форми: інвенції, прелюдії. Розквіту досягає форма фуґи. Набувають свого розвитку такі форми вокальної музики, як меса, пасіони, ораторія. Виникає концерт. З'являється жанр *concerto grosso*. Великої популярності набуває опера – жанр для слухання та співпереживання (а не для молитов чи розваги). Вперше музичні інструменти не тільки супроводжують спів чи танець, а є самостійними для втілення певного змісту.

Найбільш яскраво стиль бароко проявився у творчості італійських (А. Скарлатті, А. Вівальді) та німецьких композиторів (Й.С. Бах, Г.Ф. Гендель).

В *українському музичному мистецтві* розквіт *бароко* дається періодом з сер. XVII до сер. XVIII століття.

Жанри: сформований український стиль партесної музики, складеної з декількох партій-голосів, – партесний концерт (Дилецький М.); духовні та світські канти, шкільна драма з музикою. Відбувається розквіт українського епосу (думи та історичні пісні).

КЛАСИЦИЗМ (XVII – поч. XIX ст.)

*У характері, у манерах, у стилі,
у всьому прекрасне – це простота.*

Г. Лонгфелло

Від лат. *classicus* – зразковий – стиль та напрям у мистецтві, які почали складатися на основі досягнень епохи Відродження. Діячі класицизму бачили ідеал (*зразок*) у мистецтві античності.

Класична естетика виходить із гуманістичної філософії Відродження. В основі – переконання, що у світі все раціонально влаштовано (на землі й у природі). У житті панує встановлений порядок, існує своєрідна рівновага істини та краси – звідси прагнення до створення ідеального за формою твору, де вивірено кожну фразу, з прозорою фактурою та виразною мелодією.

Єдиної думки про часові межі стилю не існує. Розрізняють:

- ✓ **ранній класицизм** XVII ст., що розвивався у Франції (драматурги П. Корнель, Ж. Расін, Ж.Б. Мольєр; художник Н. Пуссен; архітектор Ф. Мансар та творець ансамблю Версаля А. Ленотр; композитор Ж.Б. Люллі);
- ✓ **класицизм епохи Просвітництва** (сер. XVIII ст.), який вплинув на розвиток музичної культури в інших країнах, у тому числі й в Україні.

Просвітницька ідеологія проповідувала ідеал розвиненої особистості та була проти диктату церкви, виступала за розвиток світської культури загалом. В Україні просвітницькі ідеї були пов'язані з розвитком «братських шкіл» та Києво-Могилянської академії ще з кінця XVI ст. А в XVIII ст. – зі створенням культурно-просвітницьких гуртків, які поширювали ідеї Г. Сковороди. Згідно з його ученням, шлях до людського щастя лежить через пізнання кожним свого покликання та через моральне самовдосконалення.

Музичний класицизм XVIII ст. називають «*Віденським класицизмом*» і пов'язують з іменами трьох композиторів, які жили і творили у Відні. Це Й. Гайдн, В.А. Моцарт та Л. Бетховен. До Віденської класичної школи примикає і К.В. Глюк, який розпочав у Відні оперну реформу.

В Україні розвивається хорове виконавство, домашнє музикування. Серед українських композиторів у цей час виділяються М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель. Розквітають жанри: *пісня-романс, світський кант* на любовно-ліричну тематику. Широкого розповсюдження набув *вертеп*, у якому зароджуються ознаки української національної опери.

У *пісні-романсі* синтезуються інтонаційні риси селянської ліричної пісні та гармонічне мислення і структури класичного стилю. В *кантах* – проявляються функціональність класичної гармонії та помітні симетричні структури.

У 70-х роках XVIII ст. *українські композитори* вперше, перебуваючи в Італії, пишуть опери: *М. Березовський* – «Демофонт», *Д. Бортнянський* – «Креонт», «Алкід», «Квінт Фабій». Ці твори базуються на нормативах опер-серія та є новим етапом розвитку в цій галузі. Важливим напрямом є інструментальна творчість цих композиторів (сонати, концерти, камерні ансамблі, що відзначені стрункістю форм та деяким впливом віденських класиків).

Загалом класицизм у музиці – це поєднання особливої глибини та різноманітності змісту, ясності та простоти з винятковою досконалістю форм. Для творів характерна пропорційність частин і цілого. Поліфонічне письмо поступилося місцем гармонічному складу з яскравою мелодією та чітким вивіреним акомпанементом.

Склалися жанри класичної інструментальної *сонати, квартету, симфонії*.

З погляду образності *симфонія* стала абсолютно новаторським жанром. Інструментальні форми бароко фіксували нерухому (єдину) емоцію, звідси – строфічність та варіативність музичних структур. Симфонія ж передає афекти (стани) у русі, динаміці, становленні, внутрішній контрастності. Звідси в основі драматургії – конфлікт тем (персонажів музичної дії), а розробковість – головний метод тематичного розвитку. У процесі розробки порушується цілісність теми, виникають нові (похідні) музичні образи.

Ідея розвитку образу стає провідною. А структура сонатної форми близька до норм будови опери: персоніфікація тем, лейтмо-

тивність, принцип кульмінації, зростання напруги тощо. Зворотний вплив зазнала опера (використання інструментальних форм мислення в аріях, особливо сонатності). Сонатність проникає і в усі інші форми класиків.

РОМАНТИЗМ (кінець XVIII – XIX ст.)

*Основним настроєм романтизму є відчуття занедбаності,
бездомності та безпритульності.*

Г. Гессе

*Іноді я можу тільки стогнати, страждати і виливати
мій розпач на піаніно.*

Ф. Шопен

Ідейний та художній рух, що виник у європейських країнах на межі століть, отримав розповсюдження спочатку в літературі (Франція – В. Гюго, Німеччина – Г. Гейне, Англія – Дж. Байрон, Польща – А. Міцкевич, Україна – М. Костомаров, Т. Шевченко).

Провідні мотиви романтизму – самотність, світова скорбота (національна туга) та романтичний бунт і нескореність.

Романтизм пов'язаний з розчаруванням як у самому просвітництві, так і в успіхах нової цивілізації загалом (соціальне підґрунтя – революції в багатьох країнах).

Ідея національного визволення посіла значне місце в літературі й мистецтві пригноблених слов'янських народів. Романтизм став формою національно-культурного відродження.

Європейський романтизм створив тип **героя-борця** за національне визволення, а також **образ народу** як спільноти, яка бореться за свободу (поява романтико-героїчних опер – Дж. Верді «Набукко», «Ломбардці»; «Тарас Бульба» М. Лисенка).

Звідси – цікавість до народного життя, національної культури, історичного минулого, захоплення народними оповідями та піснями, збір фольклору, любов до природи.

Рационалізм та логіка класицизму вже не влаштовує романтиків. Основою романтичного світосприйняття стає **«розлад між ідеалом та дійсністю»**. Особливе місце у творчості займає **тема особистої драми самотнього, не сприйнятого іншими ху-**

дожника, тема любові й соціальної нерівності. У творчості ряду авторів ця тематика набуває рис автобіографічності (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Г. Берліоз, Ф. Ліст, Р. Вагнер та ін.).

Посилюється увага до людської особистості. Для романтиків характерне звеличування людини, її ідеалізація. Вираження внутрішнього світу людини, її почуттів – одне з головних здобутків музичного стилю XIX ст. Характерною для мистецтва романтизму є тенденція розкриття через образи природи душевного стану людини.

Особлива увага до духовного світу, психології людини призводить до розвитку камерної вокальної лірики та опери. Серед вокальних жанрів зростає роль балади, монологу, поеми. Пісні в багатьох випадках об'єднуються в цикли. В опері посилюється ідея синтезу мистецтв (Р. Вагнер). В інструментальній музиці – переважання малих форм (пов'язано з *«естетикою фрагменту»* – тобто увага до кожної емоції, події), п'єс, сольних інструментальних жанрів, віртуозних жанрів (етюди, концерти), фантазійних, імпровізаційних. Виявляється особлива роль фортепіано як свого роду «оркестру» в руках творчої особистості. Цьому сприяло і домашнє музичування та організація різного роду музичних салонів.

Особливий інтерес проявляється до побутових жанрів пісенно-танцювального характеру *національного колориту* народів різних країн, і перш за все, східних (частково це пов'язано зі стилізацією): мазурки у Шопена, лендлери Шуберта, халінг у Гріга тощо.

Особлива увага композиторів-романтиків і до немусичних джерел натхнення – літератури, живопису, скульптури, природи та ін. (*ідея синтезу мистецтв*). Останнє визначило тенденцію до *програмності романтичної музики*, що також позначилося на особливостях засобів музичної виразності (образна конкретність) та формоутворенні («вільні» форми).

У музичному тематизмі спостерігається тривалий розвиток можливостей однієї теми, що створює цілий «музичний портрет». Загальна тенденція – пошук нових незвичайних виразових можливостей: від використання «авторських акордів» («Тристан-акорд» Р. Вагнера, «Шубертів акорд» тощо) до створення «індивідуальних форм».

В *українській* музиці цього періоду кульмінаційним етапом розвитку є творчість *М. Лисенка*. Він працював практично в усіх

жанрах, характерних для романтизму. В його доробку остаточно сформувалася **національна модель романтичного стилю**.

ІМПРЕСІОНІЗМ (кін. ХІХ – поч. ХХ ст.)

Імпресіонізм – газета душі.

А. Матісс

Імпресіонізм – це лише безпосередні відчуття.

К. Моне

*Не потрібно слухати нічиєї поради, тільки пораду вітру,
який наспівує історію світу.*

К. Дебюссі

З франц. *impressionnisme*, від *impression* – враження.

Явище виникло в 70-х роках ХІХ ст. спочатку у французькому живописі (назва стилю – від картини К. Моне) та поезії.

Ключова ідея напряму – передача швидкоплинних вражень, чуттєвих, суб'єктивних настроїв художника. Представники імпресіонізму прагнули розробляти методи та прийоми, які дозволяли природно відобразити реальний світ у його мінливості, написати не дійсність, а її образ.

Музичний імпресіонізм склався на межі 80-90-х років у Франції (Е. Саті, К. Дебюссі), потім розповсюдився і в інших країнах. Елементи імпресіонізму розвивались у композиторських школах Іспанії (М. де Фалья), Італії (О. Респігі), Англії (С. Скотт), Польщі (К. Шимановський) та ін. Для багатьох композиторів імпресіонізм був явищем епізодичним.

Музичний імпресіонізм відчув значний *вплив зорових образів*. Достатньо вказати назви декількох творів, щоб це усвідомити: «Хмари», «Образи», «Море від зорі до полудня» (К. Дебюссі); «Гра води» (М. Равель). Це поєднує музику з художнім мистецтвом. А однією з провідних тем імпресіоністів стає «пейзаж»: картини природи, тяжіння до її поетичного одухотворення (шум дощу, подих вітру, біг хвиль, мерехтіння світла, шелест листя тощо).

У багатьох зразках музичного імпресіонізму проступає захоплене ставлення до життя. Уникаються гострі конфлікти, глибокі соціальні протиріччя.

Естетика імпресіонізму вплинула на всі основні **жанри музики**: замість розвинених багаточастинних симфоній культивуються *симфонічні ескізи-замальовки*. У фортепіанній музиці – *стилі програмні мініатюри*, засновані на особливій техніці звукового «резонування» та картинній пейзажності; на зміну романтичній пісні прийшла *вокальна мініатюра* з переважанням стриманої речитації та з яскравою образністю інструментального фону. Особливу свіжість музиці імпресіоністів надало постійне звертання до пісенно-танцювальних жанрів, тонке втілення ладових, ритмічних елементів, запозичених у фольклорі народів Сходу, Іспанії, ранніх формах негритянського джазу.

Характерні риси стилю в музиці:

- ✓ розширення тональної системи;
- ✓ мелодика розчиняється на тлі фонового супроводу, характерні короткі вислови, фрази-символи, нашарування мотивів;
- ✓ неквадратні структури у формотворенні (часто неможливо визначити межі розділів);
- ✓ зростає роль гармонії, яка більше не залежить від мелодики, зростає її фонічна (колеристична) роль та втрачається функціональність (ми не відчуваємо приналежність акордів до функцій S чи D);
- ✓ акорди звучать вільно, висловлюючи певний настрій; зміна різноманітних фактурних пластів;
- ✓ характерні складні, нестійкі гармонії, у яких збільшені тризвуки, септакорди рухаються паралельними блоками; використання нових незвичних акордів терцієвої та нетерцієвої структури; характерна зміна різноманітних фактурних пластів;
- ✓ у оркестровці композиторів-імпресіоністів переважають чисті фарби, примхливі відблиски; часто застосовуються соло дерев'яних духових, пасажі арф, складні *divisi* струнних, ефекти *con sordino*;
- ✓ символічне для імпресіонізму інструментальне поєднання – це арфа та флейта;
- ✓ ритміка часом хистка і невловима;
- ✓ посилення значення кожного звуку, тембру, акорду;
- ✓ широко використовуються лади народної музики.

Імпресіонізм відходить від раціональності та реальності класичного мистецтва. Всі засоби направлені на підкреслення важливості кожної миті буття.

В Україні риси імпресіонізму проявились у творчості таких художників, як О. Новаківський, О. Мурашко; в літературі – М. Коцюбинський, О. Кобилянська, М. Хвильовий, В. Сосюра, ранній М. Рильський.

В українській музиці імпресіонізм позначився на творчості **В. Барвінського, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, Н. Нижанківського**. Риси стилю помітні в окремих творах цих авторів.

МУЗИКА ХХ СТ.

Не стиль епохи, а епоха стилів.

В. Медушевський

Нове століття стало епохою найбільших соціальних потрясінь, науково-технічного прогресу, епохальних відкриттів. Все, що відбувалося в цей час, вплинуло на всі галузі культури та мистецтва, зокрема й музику. Виникають абсолютно нові технічні засоби та інструменти, ускладнюється звуковий склад музики, створюються нові синтетичні форми мистецтва, в яких музика поєднувалася з іншими його областями (наприклад, перформанс, музичні маніфести). Найрадикальнішим втіленням **антиромантичної** тенденції став футуризм, «мистецтво майбутнього», пройняте пафосом руйнування, заперечення.

Стильовий вияв музики цієї доби складний та різноманітний. Це стосується образності, музичної мови та формоутворення. Проте в рамках цієї «епохи стилів» намітилася загальна тенденція: від стильового різноманіття («**стильовий плюралізм**») до стильового синтезу (починаючи з 60-х років). Елементи різних стилів використовуються в одному творі, наприклад, як символи епох і напрямів.

Стало неможливим оперувати такими поняттями, як «стиль ХХ ст.», «гармонія ХХ ст.».

Зазвичай у музиці ХХ ст. розрізняють **три основні тенденції**:

- 1. Традиціоналізм** – творчість у рамках романтично-імпресіоністської, іноді експресіоністської стильової сфери.
- 2. Авангардизм** (експериментування). Різноманітні експерименти з технологією музичної мови після Другої світової війни в Західній Європі, США та Польщі. Найбільш видатні композитори: П. Булез, Л. Ноно, К. Штокгаузен, Л. Беріо, Дж. Кейдж,

Я. Ксенакіс, В. Лютославський та К. Пендерецький. Їхні експерименти вилилися в цілі течії. Серед українських композиторів у цьому напрямі відомі В. Сильвестров, В. Годзяцький.

Течії авангарду:

- ✓ *алеаторика* (від лат. – гра в кістки, випадковість) – метод музичної композиції, що передбачає випадковість елементів або навіть усього музичного тексту (П. Булез, К. Штокгаузен, Дж. Кейдж);
- ✓ *пуантилізм* (з франц. – крапка) – така композиція створюється не зі з'єднання мелодичних ліній та акордів, а з точок-звуків (або точок-співзвуччя), роз'єднаних паузами або стрибками (П. Булез, К. Штокгаузен). Музика фактично не замкнена;
- ✓ *соноризм* (від лат. – звук) – твір створюється на основі поєднання різних тембрів та музичних кольорів (у хоровій музиці також – говірка, шепіт, звуконаслідування, своєрідний вокаліз на приголосних, глісандо, стук ногою);
- ✓ *конкретна та електронна музика* – музичним матеріалом є не музичні звуки, а записані на плівку «натуральні» звучання, часто перетворені за допомогою електроапаратури (Е. Варез, Л. Ноно);
- ✓ *мінімалізм* – твір складається з повторюваних інтонацій та блоків (М. Найман, Ф. Гласс, В. Сильвестров, А. Пярт).

До **авангардизму** відносять і композиторів *Нової віденської школи* (А. Шенберг, А. Веберн, А. Берг) з їхньою системою *атоналізму* та *серійною технікою* (так званий «перший авангард»).

- ✓ *атональність* – *заперечення тональності*: поведження з дисонансом, як з консонансом; відсутність модуляції; відмова від класичного симетричного ритму; відсутня функціональність гармонії;
- ✓ *серійна музика* – засновується на використанні серії (послідовність 12-ти звуків, що не повторюються).

Підвищений інтерес до технології в цьому напрямі поєднується з послабленням змістовної сторони творів. Проте зростає роль інтелектуалізму, що є відмінною рисою музики ХХ ст.

3. Ретроспекція – творчий розвиток традицій. Сюди відносять таких різноманітних композиторів та течії, як *неокласицизм* (І. Стравінський, П. Хіндеміт), *неофольклоризм* (Б. Барток, І. Стравінський, К. Орф, М. Скорик, Є. Станкович), *неоромантизм* (М. Рeger, Л. Яначек, В. Сильвестров).

У музиці ХХ ст. використовуються майже всі **жанри** попередніх історичних епох, з'являються змішані типи: симфонія-концерт, опера-монолог (Ф. Пуленк).

Завдяки техніці аудіозапису потужний розвиток отримали **естрадно-побутові жанри та рок-композиції**. Окремі сфери склали **джазова музика та кіномузика**.

Уся ця велика жанрова палітра вплинула на академічну музику, в якій прослідковується поєднання різних жанрових та стильових сфер (джазові та рок-обробки класичних, народних творів, симфоджаз, джаз-рок – К. Дебюссі, М. Равель, І. Стравінський).

Техніка музичного письма у ХХ ст.:

- ✓ динамічно розвивається традиційна ладофункціональна система (активне використання дисонансів та «розширеної тональності»);
- ✓ використання акордів різних структур (терцієвої, квартової, з побічними тонами, симетричних, кластерів);
- ✓ політональність та поліфункціональність;
- ✓ розвинулася однотерцієва система спорідненості тональностей;
- ✓ ускладнюються фактурні засоби: застосування крайніх регістрів, поліфонія пластів, стерео- та квадро-ефекти;
- ✓ зростання ролі поліфонії загалом;
- ✓ метроритмічні новації пов'язані з розвитком нерегулярної ритміки, поліметрії, системою арифметичної прогресії тривалостей (О. Мессіан);
- ✓ тенденція до відкритих та індивідуальних форм або навпаки – збереження традиційних структур (наприклад, Пavana М. Равеля – форма рондо французьких клавесиністів як символ старовини);
- ✓ полістилістика (на думку Е. Денисова, «не стиль і не техніка, а особливість композиторського мислення»).

Пропонуємо презентацію для засвоєння стилів ХХ ст.:



На закріплення стилів пропонуємо вам розгадати кросворд



ЗМІСТ

Передмова	3
1. Вступ	5
1.1. Музична форма та зміст	6
1.2. Музичний стиль. Жанри	8
1.3. Функції частин музичної форми. Типи викладу	10
2. Період	13
3. Прості форми. Двочастинна форма	18
4. Куплетна форма	22
5. Проста тричастинна форма	24
6. Складні форми. Складна тричастинна форма	28
7. Складна двочастинна форма	32
8. Концентрична форма	34
9. Рондо	36
10. Варіаційна форма	40
11. Сонатна форма. Різновиди сонатної форми	46
12. Рондо-соната	53
13. Циклічні форми	57
14. Вільні та змішані форми	63
15. Поліфонічні форми	66
Орієнтовний план цілісного аналізу	72
Приклади цілісного аналізу	75
Рекомендовані джерела	81
ДОДАТОК 1	83
Ноти для цілісного аналізу	83
<i>Квасневський В. «Ліричний настрій»</i>	84
<i>Моцарт В.А. Соната № 2, II ч. (К. 280)</i>	87
ДОДАТОК 2	90
Музичні стилі	90

Фіськова Н. Я. • Нечепуренко О. І.

Аналіз музичних творів

Навчальний посібник

Друге видання, виправлене та доповнене

Гарнітура Times New Roman. Кегль 11.7.
Формат 60x84/16. Папір офсетний фінський lumiset 70 гр/м².
Друк ризографічний. Друк обкладинки здійснено на лазерному апараті Konica-Minolta.
Фіз. друк. арк. 6.75. Умов. друк. арк. 6.29. Обл. видав. арк. 5.66.

Виготовлено у ТОВ «ВІННИЦЬКА МІСЬКА ДРУКАРНЯ»
м. Вінниця, вул. Р.Скалецького, 15.
Тел.: 55-50-23, (098) 963-23-93, e-mail: vmdruk@gmail.com, www.vmdruk.com
Свідоцтво про державну реєстрацію суб'єкта видавничої діяльності
серія ВЦ № 24 від 20.08.2003 р.

