

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ

**Державний методичний центр навчальних закладів
культури і мистецтв**

АНАЛІЗ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

**Програма
для вищих навчальних закладів культури і мистецтв
I–II рівнів акредитації**

**Спеціальність
“Музичне мистецтво”**

**Спеціалізація
“Теорія музики”**

Київ – 2008

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ

Державний методичний центр навчальних закладів
культури і мистецтв

АНАЛІЗ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

Програма
для вищих навчальних закладів культури і мистецтв
I–II рівнів акредитації

Спеціальність
“Музичне мистецтво”

Спеціалізація
“Теорія музики”

Київ – 2008

Видання здійснено на замовлення Державного методичного центру навчальних закладів культури і мистецтв України

Загальний обсяг – 243 години
Практичних – 110 годин
Індивідуальних – 37 годин
Самостійна робота – 96 годин

АНАЛІЗ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

Програма для вищих навчальних закладів культури і мистецтв І–ІІ рівнів акредитації. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2008. – 76 с.

Укладач	<i>Ю. Г. Пінчук</i> – викладач Харківського музичного училища ім. Б. М. Лятошинського
Рецензенти:	<i>Т. С. Кравцов</i> – професор Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, доктор мистецтвознавства <i>О. О. Верба</i> – доцент Харківської державної академії культури, кандидат мистецтвознавства <i>Н. П. Варакіназ-Тарасова</i> – викладач-методист Хмельницького музичного училища ім. В. І. Заремби
Редактор	<i>Є. Д. Колесник</i>
Відповідальний за випуск	<i>А. І. Ткаченко</i>

Навчальне видання

Формат 60×84_{1/16}. Папір офсетний. Друк ризографічний
Ум. друк. арк. 4,42. Наклад 150 прим.

ПП “НОВА КНИГА”, м. Вінниця, вул. Квятека, 20
Свідоцтво про внесення суб’єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 2646 від 11.10.2006 р.
Тел. (0432)52-34-80, 52-34-82 Факс 52-34-81
E-mail: info@novaknyha.com.ua

© Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв України, 2008

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

Навчальна програма з предмету “Аналіз музичних творів” розрахована на студентів вищих навчальних закладів І–ІІ рівнів акредитації по спеціальності 5.020205 “Музичне мистецтво”: спеціалізація “Теорія музики”.

Доцільність створення цієї програми обумовлена новими реаліями сьогодення. Сучасні вимоги до підготовки фахівців визначаються в першу чергу новим рівнем реформи освіти, новими перспективами розвитку національної культури. Вони вимагають впровадження нових прогресивних форм і методів навчання, які б сприяли активізації творчого потенціалу студентів.

В зв’язку з цим предмет “Аналіз музичних творів” набуває особливого значення: він є вершиною всього комплексу професійно-орієнтованих дисциплін, складові частини якої студент вивчав на протязі попередніх років навчання. Саме аналіз об’єднує всі знання і навички, здобуті раніше, дає можливість ширше розкрити потенціал студента і підготувати його до різнобічної практичної діяльності.

Вивчення даного предмета передбачає розширення та збагачення музичного та загальнокультурного кругозору, виховання художнього смаку, почуття стилю, розвиток природних музичних здібностей студентів, формування об’єктивних критеріїв і оцінок як підвалин самостійності їх професійного науково-естетичного і музично-теоретичного мислення.

Задачею курсу і викладача буде виховання у студента розуміння того, що будова музичного твору є живий і гнучкий процес образного і структурного розвитку, який розгортається у вигляді логічно взаємопов’язаної послідовності побудов. Студенти повинні сприймати форму твору як органічний синтез компонентів музичної мови, як найвиразніший засіб музики з величезним потенціалом експресивних можливостей для передачі музичного змісту.

Курс аналізу вводить студентів до кола найбільш актуальних проблем сучасного теоретичного музикознавства, сприяє всебічному вивченню студентами питань розвитку та становлення музичної думки, ознайомленню з теоретичними дослідженнями та узагальненнями в царині аналізу музичних творів, що дає можливість показати всю складність процесів розвитку та основні закономірності будови музичних творів.

У програмі послідовно розглядаються питання, пов'язані з загальнотеоретичними проблемами і поняттями специфіки музичного мистецтва і музичного твору, його жанру, стилю, мелодики, ритму, тематизму, а також мотивних форм, масштабнотематичних структур та типів викладення. Тобто спочатку вивчаються ті найменші складові форми, знання яких сприяє глибшому проникненню в авторський задум, у логіку становлення та розвитку музичної композиції.

Внаслідок вивчення курсу “Аналіз музичних творів” на основі взаємозв'язку з іншими дисциплінами спеціального циклу (“Теорія музики”, “Сольфеджіо”, “Гармонія”, “Музична література” та ін.) студент повинен:

- мати тверді професійні навички аналізу музичних творів в єдності форми та змісту, розуміти різні рівні та компоненти змісту композиції та його втілення;
- навчитися розуміти виразну роль елементів музичної мови в їх змістовній взаємодії, розуміючи принцип “багатозначного та концентрованого впливу” (Л. Мазель) як прояв багатозначності музичних засобів у поєднанні з багатоелементністю музичної мови, використаних композитором для досягнення необхідної виразності;
- вміти оцінити особливості композиції музичного твору в її історико-стилістичному контексті, вникнути в задум автора;
- вміти зробити цілісний морфологічний аналіз, викладений у письмовій формі на уроці, зосереджуючись на основних закономірностях будови та процесах розвитку форми (термін – 45 хв.);
- написати курсову роботу з розгорнутим всебічним аналізом твору (перелік можливих тем курсових робіт див. нижче).

Міждисциплінарні зв'язки

Предмет “Аналіз музичних творів” є об'єднуючою, синтетичною дисципліною. Тут послідовно розглядається (і розвивається) сукупність тем, яка спрямована на основну, головну лінію: ідею цілісності, унікальності музичного твору при всій умовній роздрібненості його елементів.

Тобто сам процес аналізу, його методологія дозволяють органічно включити в курс предмета навички і знання, здобуті студентами при проходженні інших музично-теоретичних курсів (сольфеджіо, гармонії, поліфонії, інструментування, читання партитур), а також виявляти формоутворюючі та змістовні можливості гармонії, поліфонії, оркестрового стилю в контексті музичної цілісності.

І, нарешті, якісний аналіз неможливо уявити без стійких знань з музичної літератури, як і літератури взагалі, суміжних видів мистецтва, фольклору та ін. Таким чином, рівень набутих раніше знань і навичок, а також загальна ерудиція є суттєвими складовими успішного освоєння курсу.

ОРІЄНТОВНИЙ ТЕМАТИЧНИЙ ПЛАН

№ заняття	№ тем	Найменування тем	Кількість годин	
			Пр.	Сам.
			40	32
VI семестр				
1	1	Вступ. Музика як мистецтво.	2	
2	2	Музичні жанри і стилі.	2	
3	3	Музична форма. Функції частин в музичній формі. Типи викладення.	2	
4–5	4	Мелодика.	4	
6	5	Музичний ритм.	2	
7–8	6	Музичний тематизм і фактура.	4	
9	7	Принципи тематичного розвитку та формоутворення.	2	
10–11	8	Будова музичної мови. Мотивні форми. Мелодико-синтаксичні структури.	4	

12–15	9	Період.	8	
16–19	10	Прості форми.	8	
20		Підсумкове заняття.	2	
VII семестр			34	32
1–3	11	Складні форми.	6	
4	12	Проміжні форми.	2	
5–7	13	Рондо.	6	
8–10	14	Варіаційні форми.	6	
11–12	15	Музичні форми Бароко.	4	
13	16	Старовинна докласична сонатна форма.	2	
14–16	17	Класична сонатна форма.	6	
17		Підсумкове заняття.	2	
VIII семестр			36	32
1	18	Особливі різновиди класичної сонатної форми.	2	
2–3	19	Сонатна форма у творчості композиторів XIX–XX ст.	4	
4–5	20	Рондо-соната.	4	
6–7	21	Циклічні форми.	4	
8	22	Контрастно-складені форми.	2	
9–10	23	Змішані та вільні форми.	4	
11–12	24	Вокальні форми.	4	
13–14	25	Оперні форми.	4	
15–17		Всебічний (цілісний) аналіз музичного твору.	6	
18		Підсумкове заняття.	2	

Методичні вказівки

Метою і завданням курсу аналізу музичних творів є опанування всієї суми знань по усіх темах курсу, набуття навичок практичного застосування знань і методів з урахуванням конкретного напрямку дослідження, опису, критики, педагогічної, виховної роботи. Це визначає деякі суттєві особливості навчального процесу.

викладення визначається рівнем підготовленості групи і тим, як глибоко розроблено це питання в підручниках. Деякі теми, особливо початкові (такі як “Музичні жанри і стилі”, “Музичний ритм”, “Музичний тематизм і фактура”), а також “Музичні форми Бароко”, “Старовинна докласична сонатна форма”, потребують обов’язкового ознайомлення зі спеціальною літературою.

В кінці кожного групового заняття викладач дає домашнє завдання, яке буде основою для підготовки студентів до індивідуальних занять. Обсяг завдання повинен відповідати як обсягу проблематики, поставленої на груповому занятті, так і об’єктивним (і суб’єктивним) можливостям студента.

Музичний матеріал завдання повинен включати не більше 2–3 творів середніх розмірів (створених, наприклад, у складній тричастинній або сонатній формі). Але кількість їх може бути збільшена, якщо по темі пропонується, наприклад, макроаналіз або відокремлення та розгляд конкретних елементів (тематизму, ритму, фактури тощо).

В другій частині завдання пропонується виконати дослідження наведеної теоретичної літератури (окрім підручників). В той же час домашнє завдання може включати і вимогу самостійного наведення студентами прикладів по прослуханій темі.

На індивідуальних заняттях студент викладає підсумок виконаного завдання у повному обсязі за 25–30 хвилин, обов’язково супроводжуючи свою відповідь ілюстраціями за фортепіано. Викладач перевіряє якість виконання, іноді аналізує твір цілком, показуючи студенту метод аналізу та опису, який найбільш відповідає темі уроку і теоретичному матеріалу. На ті 10–15 хвилин уроку, що залишились, викладач може запропонувати студенту зробити аналіз незнайомого тексту з обов’язковим підсумком усіх форм роботи за урок, виявленням помилок в роботі та рекомендаціями щодо їх виправлення з виставленням оцінки (критерії оцінки додаються).

Для закріплення нової теми та перевірки знань і навичок доцільно також використовувати і певну частину часу групового практичного заняття; для цього в розкладі занять необхідно передбачливо віддалити індивідуальні уроки від групових на 2–3 дні, а в домашньому завданні повинна бути частка матеріалу саме для групового заняття. Після кожної теми проводиться опитування студентів та перевіряється їх домашній

аналіз в усній або письмовій формі, який по можливості має включати синтез уявлень про твір, тобто всебічний (цілісний) аналіз, план якого викладач дав на уроці.

Письмові форми робіт слід використовувати не тільки в домашніх завданнях. Не менш доцільні вони і на уроці як форма класної або контрольної роботи (студентам пропонується, наприклад, експозиція сонати, яку вони повинні проаналізувати за 10–15 хвилин).

На протязі останнього, VIII-го семестру студенти пишуть курсову роботу, яка передбачена навчальним планом і на яку виділяється (за цим же планом) дуже мізерна кількість годин. Курсова робота студента обсягом не більше 5–7 листів комп'ютерного набору формату А4, набраного в текстовому редакторі WORD 6.0/8.0 (шрифт, наприклад, Times New Roman, 14, 1,5 nm) повинна бути пов'язана як з аналізом конкретних зразків музичних творів, так і з основною теоретичною та естетичною проблематикою курсу. Роботу над курсовою бажано починати заздалегідь. Ще на протязі VII-го семестру треба зі студентом обговорити основні підготовчі питання: твір для аналізу; тему, яку бажано розкрити; літературу, яку слід підібрати та опанувати; попередній план роботи тощо. На наш погляд, таке спілкування зі студентом (в позаурочний час) дасть можливість виявити особистий інтерес студента до конкретного композитора, конкретного твору, цікавої для нього теми, а з другого боку, таке спілкування не буде займати багато часу і не потребує додержання розкладу занять. Безумовно, якщо вибраний твір (який сподобався студенту) вписується за своїми композиційними параметрами в тематику семестру, то його слід включити до роботи на індивідуальних заняттях.

Можливі теми курсових робіт

1. Синтез структур в **Andante grazioso** з сонати для скрипки з фортепіано *Es-dur* В. Моцарта (KV302).
2. К. Дебюссі. Золоті рибки (“Images”- 2s.) – фактурні прояви тематизму.
3. С. Прокоф'єв. Марш з опери “Любов до трьох апельсинів” – особливості будови.
4. Про сонатність у п'єсі “На гулянке” І. Шамо (сюїта для фортепіано “Картини русских живописцев”).

5. Імпровізаційність як основа будови “Думки” П. Чайковського для ф-но.
6. Сплав романтичного з класичним у рапсодії *g-moll* ор. 61 Й. Брамса.
7. М. Стецюн. “Різдвяний триптих” на сл. О. Марченка – принципи об'єднання.
8. М. Равель. “Три пісні” для змішаного хору – принципи об'єднання.
9. Старовинні форми в концерті *c-moll* для флейти з оркестром А. Вівальді (P.V.440 “Pincherle”).
10. Семантика простих форм у 10 прелюдій О. Євлахова, ор. 27.
11. Основи об'єднання у вокальному циклі “Деревянная Русь” Г. Свиридова на сл. С. Єсеніна.
12. Про сонатність у деяких сценах опери “Садко” М. А. Римського-Корсакова.
13. Т. Кравцов. “Хорові акварелі” на слова В. Сосюри – принципи об'єднання.
14. Трансформація сонатності в “Смерті і перетворенні” Р. Штрауса.
15. Особливості композиції фіналу симфонії *D-dur* № 101 Й. Гайдна (Нов. 1:101).

Контроль та облік успішності

З метою визначення повноти і міцності знань та навичок, набутих в курсі аналізу музичних творів, проводяться контрольні уроки і іспити.

Терміни проведення іспитів визначені навчальним планом, затвердженим Міністерством культури і туризму України.

Іспити проводяться: в VII семестрі (переводний); у VIII семестрі (державний).

Контрольний урок проводиться в кінці VI семестру.

По закінченні кожного семестру викладач виставляє підсумкову оцінку успішності студента на підставі оцінок поточного обліку знань, незалежно від того, чи є в даному семестрі іспит з аналізу музичних творів, чи немає.

Іспит у VII семестрі проводиться в усній формі і складається з відповідей на два теоретичних запитання і одного практичного: аналіз твору, написаного в складній, сонатній або рондо-сонатній формі. У білетах бажано відобразити по можливості весь обсяг теоретичного матеріалу VI та VII семестрів, а самі білети компонувати таким чином, щоб охопити якомога більше тем у кожному білеті.

СТРУКТУРА БІЛЕТА

Білет №

1. Варіаційна форма. Старовинні варіації. Варіації типу "basso ostinato".
2. Будова музичної форми. Мотивні форми.
3. Аналіз твору: В Моцарт. Соната для фортепіано № 3 *B-dur* (KV281) *Rondeau*.

Іспит у VIII семестрі є державним, де аналіз музичних творів представлено як складову частину комплексного іспиту з теорії музики у вигляді практичного завдання: аналізу твору, який дозволяє розкрити певні теоретичні або естетичні проблемні питання курсу.

Прикладом можуть бути наступні твори:

1. М. Леонтович "Пряля" (хор).
2. Р. Шуман. "Арабески" для фортепіано *op. 18*.
3. С. Людкевич. "За байраком байрак" (романс).
4. П. Чайковський. "Уж гасли в комнатах огни" (романс).
5. В. Косенко. Етюд для фортепіано *fis-moll op. 8*.
6. К. Дебюссі. Повільний вальс.
7. П. Хіндеміт. Інтерлюдія *Pastorale ("Ludus tonalis")*
8. І. Альбеніс. Сегідилья.
9. Е. Гріг. Ноктюрн для фортепіано *C-dur op. 54*.
10. Р. Шуман. "Новелетта" для фортепіано *F-dur*.
11. Л. Бетховен. Соната для фортепіано № 32, I ч.
12. П. Ніщинський. "Закувала та сива зозуля" (хор, сл. Т. Шевченка)
13. М. Лисенко. Рапсодія № 2 для фортепіано.
14. Д. Шостакович. Квартет № 3, I ч.
15. А. Бородін. "В Средней Азии" (симфонічна картина).
16. К. Вебер. Увертюра до опери "Оберон".
17. К. Стеценко. "У неділеньку, у святую" (хорова поема).

ЗМІСТ ПРЕДМЕТА

Тема 1. Вступ

Предмет аналізу як музично-теоретична дисципліна, яка має велике виховне та методологічне значення у справі підготовки музикознавців

та композиторів. Аналіз і музикознавство. Основні поняття та теоретичні концепції музикознавства, на які спирається курс аналізу.

Музика як вид мистецтва. Соціальна функція мистецтва. Художній образ як узагальнення через неповторне індивідуальне. Сприйняття через конкретне, відчутне. Неповторне індивідуальне і типізація.

Узагальнення як концентрація, загострення типових рис. Художня вигадка як засіб поєднати загальне і індивідуальне у вищу єдність. Сприйняття вищої єдності як найважливішого елементу естетичної насолоди, яку несе мистецтво. Естетична потреба і суспільство (і митець).

Митець і творчість. Суб'єктивне і об'єктивне. Суб'єктивний світ митця і суб'єктивний досвід виконавця, слухача, дослідника. Відношення митця до відтворених явищ. Виховна роль мистецтва.

Особливості різних видів мистецтв, єдиних у своїй основі і різних у своїх специфічних природних проявах. Повнота і характер відображення. Безпосереднє відображення та асоціативне відчуття.

Музика як мистецтво звукове, яке не може повною мірою відобразити щось конкретне, безпосереднє, але здатне багато і різноманітно передавати переживання людини, її емоційно-психологічні стани, їх зміни, рух почуттів.

Музика – мистецтво, яке розгортається в часі і яке взмозі передати загальний характер процесів розвитку явищ, процесів, емоційно-психологічних змін. Можливість відобразити етапи процесу розвитку, його складові: поступовість і раптовість, кількість накопичення та якісні стрибки, боротьбу протилежних сил. Здатність втілювати широкий світ емоцій, почуттів, думок, ідей, що визначає велике пізнавальне значення музики.

Відзнака виражальних можливостей музики від можливостей інших видів мистецтв. Особливості слухових вражень від видимих. Відмінність образотворчого мистецтва, зокрема живопису, від музики. Неможливість в образотворчому мистецтві передати зображення звучання зовнішнього світу. Різниця в характері і засобах зображення, передачі змісту.

Слухові уявлення і мова як засіб спілкування людей. Мова та емоційний стан людини і здатність голосом, звуками передати цей емоційний стан. Визначення інтонації. Значення інтонації, тембру, динаміки. Близькість літератури, зокрема поезії, до музики, спільність багатьох закономірностей будови.

Музика і архітектура як мистецтво в просторі. Повтори елементів і частин. Значення пропорцій і відповідностей, співвідношень і симетрій. Життєве призначення музичного твору (жанр) і будівлі в архітектурі. Неможливість створення будівлі взагалі.

Музика програмна і непрограмна. Розуміння змісту твору і задуму автора непрограмної музики, яке стало можливим завдяки тому, що “суспільний музичний розум”, сприйняття слухача, засвоїло, увібрало в себе типові концепції та засоби виразності програмної музики, особливо вокальної.

Вміння бачити, слухати і розуміти всю цілісність та окремі фрагменти побудови. Оцінка та сприйняття твору як матеріалізації змісту в художній формі. Необхідність досконалого вивчення цих засобів, їх логічної та виразової ролі – основа аналізу.

Будова музичного твору в курсі аналізу повинна бути розкрита як:

- вираз ідейно-образного змісту;
- відтворення композиторського методу, стил., задуму;
- один із проявів можливої виконавської інтерпретації;
- певне спрямування на слухача.

Методи аналізу як система загальних і специфічних принципів і підходів до дослідження музичних творів. Системний підхід, принцип історизму, принцип відповідності методів об’єкту дослідження. Трактатування терміну “аналіз” в широкому розумінні, маючи на увазі розмежування, диференціацію, вичленення деталей як початковий етап у пізнанні художнього цілого.

Узагальнення, форми і типи (художня оцінка, образний опис, наукове формулювання при виявленні певних закономірностей).

Всебічний, комплексний (цілісний) тип аналізу як відносно повне дослідження музичного твору в єдності його змісту і форми. Розкриття змісту через змістовну сторону музичної форми. Процес аналізу та його техніка. Обов’язкова необхідність роз’яснення значення фактів, здобутих внаслідок аналізу. Співвідношення художнього і конструктивного.

Формулювання висновків з аналізу. Співвідношення суб’єктивного та об’єктивного в аналізі та висновках.

Матеріал для аналізу

Виявити характерні виразові засоби у творах:

1. Б. Барток. “Мікрокосмос”: “Мелодія в тумані” (№ 107).

2. М. Леонтович. “Пряля”.

3. К. Стеценко. “Цар Горох”.

4. С. Прокоф’єв. “Попелюшка”: “Фея зими”.

5. Дж. Гершвін. Концерт для фортепіано з оркестром, ч. II (орк. початок).

6. В. Лютославський. “Траурна музика”.

7. М. Равель. “Ундіна”.

8. А. Штогаренко. “У лісі”.

Тема 2. Музичні жанри і стилі

Жанри – це реальний зв’язок музики з життям, сфера формування різноманітних прийомів виразності, визначення семантики музичних засобів. Визначення жанрів як типів, що історично склалися, видів та різновидів музичних творів, які об’єднуються та розмежовуються за такими критеріями:

- конкретне життєве (соціальне) призначення або побутова функція;
- умови та засоби виконання;
- характер змісту та форми його втілення.

Можливість використання в аналізі та визначення жанрів по ряду доповнюючих критеріїв – таких, як зв’язок музики зі словом, танком, сценічним дійством.

Класифікація жанрів в музиці за такими ознаками:

а). Основні:

- розмежування жанрів за характером змісту на: ліричні, оловідально-епічні, моторні, картинно – живописні (В. Цукерман);
- на основі критерію умов та обставин виконання: культові, обрядові, масово-побутові, концертні, театральні (А. Сохор).

б). Додаткові:

- прості – складні (наприклад, жанри частин опери – аріозо, каватина, та жанр опери в цілому – лірико-драматична опера);
- первинні – другорядні (первинні, які виникли як щось прикладне, наприклад, сільська мазурка, сільський танок; другорядні – перетворені у професійній творчості композиторів: Ф. Шопен. Мазурки);
- вокально-інструментальні, тобто розподіл за виконавським складом.

Первинні жанри (пісня, танок, марш, колицьова та інші), їх особливості – ситуаційний контекст виконання, зв'язок з конкретними умовами спілкування, виконання. Їх специфічні музичні засоби, відтворення цих характерних особливостей у другорядних жанрах. Характерна жанрова образотворчість у фактурі, ритмі, мелодиці, програмних підзаголовках тощо.

Жанрова драматургія у творах крупної форми, драматургія жанрових зв'язків, контрастів, співвідношень як наслідок використання в рамках однієї композиції засобів різноманітних жанрів.

Зв'язок жанрів з певними типами музичних форм (наприклад: рондо як жанр і як форма).

Музичний стиль як сукупність усіх властивостей музики композитора, доби, напряму, яка проявляється в комплексі виразних, характерних ознак, що підкреслює індивідуальну неповторність творчості.

Широке та вузьке поняття стилю. Стиль і творчий метод композитора (принцип музичного мислення, використання певних засобів музичної мови).

Стиль як фактор художньої єдності твору. Стилістичні зв'язки та взаємодії в музиці. Історичні зв'язки і співвідношення, які проявляються в еволюції стилів, і зв'язки, які виникають в рамках одного твору завдяки використанню особливих стилістичних прийомів і засобів (наприклад, введенням цитат). Старовинна танцювальна сюїта як приклад використання в одному творі різноманітних національно-характерних стилів. Стилізація в музиці романтиків. Розмаїття напрямків в музиці ХХ ст: експресіонізм та музичний “фовізм” (*fauve* (фр.) – дикий), тобто експресія музичної фарби і ритму у І. Стравінського, Б. Бартока, М. Скорика, експресіонізм та іноді натуралістичність у А. Шьонберга і А. Берга, раціоналізм А. Веберна, неокласика та необароко у П. Хіндемита, полістилістика у Л. Беріо та А. Шнітке. Характерний інтерес до музики неєвропейських народів (Ф. Пуленко, Д. Мійо, О. Месіан), до народних вигоків.

Матеріал для аналізу

Виявити жанрові та стильові ознаки в початкових темах творів:

1. В. Моцарт. Темі сонат для фортепіано.
2. Ф. Шопен. Пісні.
3. К. Стеценко. “Лисичка, котик і півнік” (опера), II дія.

4. М. Глінка. Незакінчена соната для альту, ч. I.
5. С. Людкевич. Баркарола (для ф-но).
6. Е. Гріг. Поетичні картинки для фортепіано, ор. 3, № 1.
7. Л. Ревуцький. “Галиційські пісні”.
8. М. Скорик. “В Карпатах”.

Тема 3. Музична форма.

Функції частин в музичній формі. Типи викладення

Поняття музичного твору. Питання взаємозв'язку змісту та форми в музичному творі. Зміст як художнє відображення у творі конкретної дійсності, типових людських характерів, думок, почуттів, переживань. Зміст як текст (і контекст). Зміни змісту твору, обумовлені змінами сприйняття, виконання та історичного контексту в цілому; адекватність виконання та сприйняття, наукового дослідження та критичної оцінки. Форми виникнення, запису та реалізації авторського замислу. Використання цих даних у процесі аналізу музичного твору.

Різні рівні та компоненти змісту музичного твору:

- звуковий (безпосереднє сприйняття яскравості звукового втілення);
- образно-тематичний;
- узагальнений сюжетно-композиційний (або програмний);
- стилістичний;
- рівень загального настрою, характеру, ідеї.

Характеристична, емоційна та музично-логічна складова змісту, різне їх співвідношення в різних творах і стилях.

Складність структури художнього змісту у творах, де музика є лише одним із компонентів синтетичної композиції.

Форма твору в широкому та вузькому розумінні. В широкому розумінні, тобто як естетична категорія, форма – організована сукупність всіх музичних засобів, які сприяють втіленню ідеї художнього твору.

Форма в вузькому розумінні – це план розгортання функційно різних розділів і частин твору, які об'єднуються в цілісну композицію, тобто композиційні структури, які сформувалися внаслідок історичного розвитку музики (період, прості, складні форми, рондо, соната і т. ін.).

Форма твору в **широкому** розумінні – це всі елементарні та комплексні компоненти музичної мови.

Інтонація людської мови як побічний, звуковиражальний фактор, який посилює інформативний зміст мови, і “надінтонація” у вокальній музиці, наприклад, де слово доповнює музику, де на передній план виступає музична інтонація, а предметний зміст слова залишається позаду. Емансипація інтонаційного феномена в інструментальній музиці. Інтонація як функціональне співвідношення різноманітних елементів музичної мови.

Музична мова як система музичних засобів і закономірностей їх використання в конкретному музичному творі. Три групи організуючих елементів музичної мови. Перша, яка відповідає фонетиці. Це параметри звука, системи звукорядів, сукупність використаних у даному стилі акордів, тембрів, тривалостей і т. ін. Друга група об’єднує так звані граматичні системи: правила функціональної залежності і з’єднання тонів, правила голосоведення, гармонії, поліфонії, музичної композиції. Третя група – загальні принципи і системи організації музичного матеріалу (ладотональна система, тематична організація, ритмічна тощо).

Інтеграція різнорідного, об’єднання їх у фактурі, яка розподіляє ролі у створенні музичної цілісності.

Музична мова ХХ ст., її поліпараметровість (В. Холопова) – нові параметри на відміну від класичних (тематизм і гармонія): фактура, тембр, регістр, динаміка, “параметр експресії” (до 10 параметрів у творі). Сонорика як музика тембрів (у К. Гурецького, К. Пендерецького). Сонорні співзвуччя – кластери, які з’явилися завдяки мікроінтерваліці.

Розвиток елементів, пов’язаних з виконавським мистецтвом, головним чином з артикуляцією та засобами звукоутворення. Графічні або словесні партитури з умовами введення параметрів (“інтуїтивна музика” К. Штокгаузена “З семи днів”).

Поняття музичної форми в **вужькому** розумінні у двох значеннях: конкретний композиційний план конкретного, даного твору, який аналізується в даний час (“форма як даність”, за В. Бобровським) і загальний тип композиційного плану взагалі, який склався історично (“форма як принцип”). Нормативний характер “форми як принципу”, узагальнення типових композиційних схем різних творів, що дає можливість перейти її до сфери музичної мови.

Архітектонічна та процесуальна сторони музичної форми.

Архітектонічна – як фактор, який сприяє запам’ятовуванню, збереженню музичних творів в пам’яті слухачів. Це засоби: наявність обмеженого і тому добре знайомого слухачу набору композиційних схем зі строго визначеним порядком і кількістю частин, наявність чіткої синхронізації тематичних, тонально-функціональних і гармонічних процесів, ієрархічність, симетрія, використання точних повторів. Засоби сприяння динамічному розвитку: змінений повтор, повтор на відстані, варіювання, розробка, похідний контраст.

Процесуальна сторона як наслідок розвитку музики в часі. Можливість деякого неспівпадіння переважаючого засобу розвитку із загальною формою: наприклад, у творі, записаному у тричастинній формі, переважає імпровізаційний метод розвитку. Різні рівні архітектонічного і процесуального в музиці імпровізаційній та створеній в музиці різних епох, у різних стилях, жанрах.

Класицизм як приклад панування нормативних композиційних схем. Прагнення до стрункості, злагодженості, відповідності, пропорційності, архітектонічної ясності, які запам’ятовуються і які є причиною формування строгих, детально регламентованих композиційних схем.

Розчленованість музичної форми. Засоби членування на різних рівнях форми (повтори, каданси, мелодичні, ритмічні та гармонічні зупинки, контрасти тощо). Об’єднання частин.

Поняття **функції частини** як відображення зв’язку цілісного і частини, що визначається як роль, місце цієї частини в організації цілого. Композиційна функція як наслідок взаємодії структурної і тонально-тематичної сторін. Масштабно-часова ієрархія структур. Прояв тонально-тематичних функцій на різних рівнях структури (на рівнях простих, складних частин та форми в цілому). Основні функції частин: експозиційна, серединна, заключна, репризна, сполучна, вступна. Обумовленість композиційної функції частини за В. Бобровським:

- а) місцем у тематичному процесі (попередня інтонаційна підготовка теми, неповне, або обірване, викладення, викладення теми, повтор, варіація, розробка, похідний контраст або контраст співставлення, вільне тематичне розгортання, відхід від тематизму до загальних форм руху, повернення до теми);

б) положенням у функційно-гармонійній і тональній організації цілого, що визначає її основний та допоміжний характер (переважає стійкість або, навпаки, нестійкість, відношення до основного строю);

в) структурно-часовою позицією в формі, яка визначає радикальну відмінність симетричних розділів (вступ-кода, експозиція-реприза) навіть при повній тотожності матеріалу.

Поняття **типу викладення** як внутрішніх якостей музичного матеріалу частини. Типи викладень (експозиційний, серединний, заключний), їх характерні ознаки. Найважливіші якості, які підкреслюють таким чином і функцію частини: тонально-гармонічні і тематичні. Додаткові ознаки (ефект “прощання” при “перегукуванні” регістрів, тембрів як ознака кода, імітаційність як ознака середини). Обумовлені законами сприйняття засоби, загальні для різних видів людського спілкування і які проявляють себе в різних типах викладення: направленість на запам’ятовування – цілісність, завершеність, концентрованість, ієрархічність експозиційного викладення думки; аналітичність, дрібність, імітаційність – засіб розвитку думки; гальмування, уповільнення розвитку в умовах напруженого очікування – як ознака предикту і т. ін.

Об’єднання експозиційного та заключного типів в репризній частині.

Види реприз – два рівні класифікації: тонально-тематичний (тонально-тематична, тональна, тематична) та структурно-стабільний (точна (статична) – неточна: варійована, “синтетична”, динамізована, удавана (несправжня); розширена – скорочена).

Характерні ознаки сполучної частини. Етапи (фази) і типи викладення, його ознаки. Можливість об’єднання серединного типу з експозиційним.

Заключний тип викладення. Доповнення та кода.

Матеріал для аналізу

Визначити типи викладення та функції побудов у творах:

1. К. Дакен. “Зозуля”.
2. Р. Шуман. “Альбом для юнацтва”.
3. В. Косенко. 24 дитячих п’єси для ф-но.
4. К. Дебюссі. “Дитячий куточок”.
5. Л. Ревуцький. Дві прелюдії для ф-но.

6. Ф. Шопен. Ноктюрни (або Вальси).

7. М. Лисенко. “Елегійне каприччо”.

8. Експозиції сонатних форм та інші частини сонат віденських класиків.

Тема 4. Мелодика

Мелодія як одна з основ музики, яка є виразником вокально-мовної, голосової природи музичного мистецтва. Визначення мелодії.

Мелодика в одноголосі та багатоголосі: різні значення. Акумуляюче значення мелодії в багатоголосі, як музичної одноголосної думки, в якій відбиваються ознаки всіх функційних відношень цілого.

Виразність мелодії, її зв’язок з інтонаціями людського голосу. Повільний, секундовий рух мелодії як наслідок співучої природи музики.

Специфічні відзнаки музичного мелодичного руху від мовної інтонації: підрядність мелодії системам строю, ладу, гармонії, стабільність і тривалість тонів.

Риси подібності музичної і мовної інтонації – розмежування, членороздільність, можливість передавати завдяки теситурній динаміці відтінки характеру, емоції і т. ін.

Прояви ладової організації в мелодії. Мелодичні опори та ладові центри. Ладові тяжіння. Поєднання мелодії і гармонії в різних типах багатоголосся.

Поняття “мелодія” та “мелодична лінія”, їх відзнаки. Мелодія – комплексне явище, до складу якого входять: мелодична лінія, ладотональність, гармонія, ритм, регістр, гнучкість, тембр, темп і т. п.

Основні типи мелодичного руху. Зміна напрямку (висхідне – низхідне – на одній висоті), його динамічне та загальновиразжальне значення. Два типи рухів: рух із зосередженою та незосередженою динамікою. У першому випадку – поступовий рух з мелодичною опорою, з ускладнюючим елементом (наприклад, Л. Бетховен. “32 варіації”, вар. XXI). В другому випадку – рівновага підйомів і спадів, різноманітні види зрівноваженої симетрії рисунків, розмірений хвилеподібний рух. Як проміжний тип – оспівування, кружляння, взаємопроникнення активних і пасивних видів. Типові послідовності рухів: перехід від стадії накопичення динаміки (репетиції, обертання) до динамічного прориву – поступового руху.

Поступова (гамоподібна) мелодична лінія, її виражально-сміслова роль у творі. Поступовість як поєднання повільності, співучості, зв'язності ладових тяжінь в мелодії XVI–XVII ст. Організуючий вплив гамоподібної мелодії на гармонію (зв'язаність – не внаслідок тонально-функційних відношень, а завдяки плавному “перетіканню” співзвучного в друге, надбудованих над лінією баса) у творчості композиторів бахівського періоду. Активний вплив гармонії на мелодичну логіку, гармонічне осмислення кожного звука, можливість застосування стрибків у творчості класиків. “Рух з протидією” як прояв тематичної індивідуалізації і створення емоційних напружень в музиці XIX ст.

Співвідношення плавних і стрибкових рухів в мелодії. Секундовий рух як основа. Стрибок із заповненням – один з найважливіших засобів розгортання мелодичної лінії, що існуює від доби строгого стилю до наших днів. Зворотний прийом – секундовий рух із наступним стрибковим охопленням.

Мелодичні вершини – структурні віхи мелодичного рисунку, зосередження інтонаційної виразності. Види вершин як найвищої точки мелодичної хвилі. Мелодична кульмінація як найбільш напружена точка розвитку мелодії. Спосіб перебільшення кульмінації.

Види кульмінацій:

- по відношенню до форми: місцева, центральна, генеральна;
- по гучності та лінеарним засобам: динамічна, “тиха”, на найвищому звуці, на відносно високому, на низькій точці мелодичної лінії.

Місцеположення кульмінації: збіг з точкою (зоною) золотого перетину, неспівпадіння з нею. Безкульмінаційні мелодії, які мають ненапружений характер.

Відтиснення гамообразних ліній у підпорядковані побудови: зв'язки, підходи до кульмінації, завершення.

Особливості мелодики XX ст.: загострення музичної інтонації як прояв скепресіонізму (А. Шьонберг, А. Берг) та мелодична лінеарність як система формобудування на основі гамоподібної лінійності та модальності. Гама як лінія (іноді з опором-протирухом: П. Хіндеміт “*Inclus tonalis*”. Прелюдія), а також як тональний план (Б. Барток. Квартет № 5, ч. I).

Матеріал для аналізу

- I. Зробити порівняльний аналіз мелодики романсів К. Стеценка, Я. Степового та С. Людкевича на вірш І. Франка “Коваль”.
- II. Проаналізувати мелодики в творах:
 1. Л. Ревуцький. “Пісня для ф-но”.
 2. Я. Степовий. “Пісня без слів”.
 3. О. Скрябін. Прелюдія ор. 37 № 3.
 4. Р. Вагнер. “Парсіфаль”, д. III, долина квітів.
 5. П. Чайковський. “Лускунчик”, фінал, вальс.
 6. Ф. Мендельсон. “Шотландська симфонія”, ч. I.
 7. І. Бах. Магніфікат, № 8, арія тенора.
 8. Ж. Бізе. “Кармен”, д. II. Циганська пісня Кармен.

Тема 5. Музичний ритм

Ритм як одна з основ музичного мистецтва, яке розвивається в часі. Поняття ритму в широкому розумінні як часової та акцентної сторони елементів та засобів музичної виразності. Поняття ритму в вузькому розумінні як ритмічного рисунка. Поняття метра в широкому розумінні – спосіб організації ритму побудов, а в вузькому – прояв тактової організації.

Ритмічний рисунок як прояв характеристичного, індивідуального в ритмі. Типовість деяких ритмічних рисунків для визначених жанрів: пунктир – для маршу, тріольні ритми – для тарантели, “ритми хвилювання” – для баркароли. Зв'язок жанрово-характерних ритмів з типізованим змістом відповідних жанрів. Виникнення в музиці XX ст. ритмічних рисунків нового типу – прогресій і серій із тривалостей, які не повторюються.

Регулярний та нерегулярний тип ритму (строга та вільна метрика за Л. Мазелем). Головна відзнака – незмінність або перемінність такту.

Регулярний тип: музика Європи XVII–XIX ст., іноді XX ст. Його загальний емоційний характер. Складання засобами регулярного ритму основного каркаса форми. Ознаки: незмінність такту, регулярність акцентів (строгий тактовий метр), такти вищого порядку, метр вищого порядку (квадратність), многопланова регулярність (з'єднання метрів).

“Риманівський” метричний восьмитакт як одна з підвалин структур гомофонних класичних форм. Ієрархія тяжких і легких тактів, їх визна-

чальний зв'язок з гармонічним функціональним тяжінням. Засоби регулярного типу: незмінність такту, прості та складні розміри, остинатні та рівномірні ритмічні рисунки, узгодженість мотиву і такту, квадратність, багатопланова регулярність. Прості стопи та стопи вищого порядку. Розвиток співвідношення ритмічних устоїв та неустоїв як прояв контрасту засобів регулярності і нерегулярності, їх формоутворююча роль: типове використання засобів регулярності в експозиційних, заключних побудовах (кадансових зонах), а нерегулярності – в підпорядкованих (сполучні, іноді серединні, предиктові, іноді передкадансові побудови). Різноманітне значення і розвиток внутрітактових стоп.

Нерегулярний тип ритму: антична, стародавня східна ритміка, народні російська, болгарська, більшість стилів ХХ ст. Його загальний емоційний характер. Складення основного каркаса форми засобами нерегулярного ритму. Ознаки: перемінність такту, неперіодичність акцентів (несистемна, неперіодична зміна тактових розмірів або взагалі їх відсутність), “органічна” неквадратність, поліметрія.

Засоби нерегулярного ритму: перемінність такту, неперіодичність акцентів, періодично-перемінні, неперіодично-перемінні, іноді змішані розміри, перемінні ритмічні рисунки, протиріччя мотиву і такту, акцентне варіювання, неквадратність, поліметрія.

Провідна роль ритмічної нерегулярності в експозиційних та каденційних побудовах у музиці ХХ ст. Випадкове, безсистемне місцеве використання засобів регулярності як корегуючого моменту вертикалі.

Значення засобів регулярного і нерегулярного ритму.

Особливості ритміки ХХ ст.:

- принцип нерегулярності в пропорціях тривалостей: рівноправність тернарності, бінарності і любого іншого розподілу;
- використання нот та пауз без точної тривалості (“Ритмічні невми” М. Слоніського), хронометричного запису, монотірності (термін В. Холопової);
- акцентне та часове варіювання мотивів (І. Стравінський. “Весна священная”, багатошарова поліметрія (Ч. Айвз. “In Re Con Moto Et Al”), тематичні ритмоформули (Б. Барток. “Мікрокосмос”, № 153);
- остинатні та поліостинатні форми (А. Берг. “5 оркестрових пісень на сл. Магенберга”), ритмічні серії та прогресії.

Матеріал для аналізу

Виявити особливості ритміки та її взаємодію з іншими компонентами музичної мови у творах:

1. М. Лисенко. “Гарантела”.
2. С. Людкевич. Баркарола.
3. Б. Лятошинський. “Зима”.
4. Б. Бріттен. “Пітер Граймс”, д. III: аріозо Олени.
5. Г. Вольф. “Лісова діва”.
6. І. Стравінський. “Четыре русские песни”. “Подблюдная”.
7. С. Слоніський. “Вірінея”, к. I.
8. Б. Барток. Словацька народна пісня “Про наречену”.

Тема 6. Музичний тематизм і фактура

Тематизм – найважливіша категорія теорії музики, яка має однакове значення для усіх стилів і є однією з основ музичної форми (разом з тонально-гармонічною організацією).

Визначення поняття “тематизм”. Інтонаційно-виражальні, жанрово-стилістичні, фактурні, структурні, процесуальні характеристики тематизму. Співвідношення тематизму і форми. Визначення поняття “тематичний матеріал”.

Визначення теми як образно-структурної та інтонаційної одиниці музичного цілого. Тема як експозиційний момент, в якому втілюється основний емоційний зміст твору. Залежність характеру та будови теми від жанру та форми твору. Тема в творчості композиторів бахівського періоду. Тема як мелодично-гармонічний комплекс в епоху гомофонії. Тема та її розвиток у творчості віденських класиків (тема-“зерно” та тема-“мелодія”), її полісемантичний мелос при зовнішній однорідності. Контрастна або “синтетична” тема, характерна для сонат віденських класиків, її внутрішнє протиріччя та потенція до розвитку. Драматургічна роль мотивів, що входять до теми, у творчості романтиків (лейтмотив, явище монотематизму).

Масштаби та форми теми: період як основний, типовий випадок, проста дво- або тричастинна форма (в рефренах, темах партій сонат класиків), теми у вигляді фрази, мотиву (тема-“зерно”, лейтмотив в операх, симфоніях, теми-мотиви в “мікромініатюрах”, наприклад, А. Веберна).

Будова теми, її розподіл на фрази, мотиви. Однорідні та контрастні теми. Складні теми або тема-комплекс, яка складається у свою чергу з двох або декількох відносно самостійних тем.

Епізодична тема та її застосування.

Фактурне викладення теми: тема-мелодія (гомофонії), тема – багатоголосся (в поліфонії або поліфонічно-гармонічному складі), тема – ритм (лейтритм в скрипковому концерті А. Берга), тема – гармонічна інтонація (лейтгармонія, наприклад, у Й. Брамса), фігураційний тематизм (тема – загальні форми руху у Й. Баха, “Політ джмеля” М. Римського-Корсакова).

Тема і загальні форми руху. Індивідуальність теми та неіндивідуальність загальних форм руху. Використання загальних форм руху у формі:

- фігураційний акомпанемент в гомофонії (наприклад, “альбертієві басы”);
- процес “розтину” тематизму в кінцях сполучних, серединних побудов, розробках, предиктах, кадансах, у вступях, кодах.

Значення розуміння фактурних проявів тематизму для практичного аналізу. Аналіз **фактури** як суттєва частка аналізу теми і твору взагалі.

Визначення фактури як “просторово-часової організації звукових елементів” (Т. Кравцов), тобто сукупності голосів (або груп голосів), які розглядаються з точки зору їх сполучення та їх функції в музичному творі. Об’єднання по вертикалі, горизонталі та глибині всіх компонентів музичного тексту (голоси, партії, пласти, прошарки, співзвуччя, осередки, плани), яке забезпечує їх функційний зв’язок, диференціацію і яке сприяє реалізації художніх можливостей всіх інших сторін та засобів музики.

Фактурний осередок “фактурна формула” (Т. Кравцов) як характеристична фігура, яка повторюється і яка пов’язана з особливостями жанру, типом ритміки, фактурним задумом (наприклад, у вальсах Ф. Шопена – типова для цього жанру двотактова фігура акомпанементу).

Висота, тривалість та звукова інтенсивність – основний матеріал вертикального, горизонтального та глибинного вимірів фактури. Обмежена можливість їх фіксації в нотному записі.

Типи фактурних складів: монодія, монодична фактура, органум, фобурдон, гетерофонія, розвинена підголосковість, імітаційна поліфонія, різнотемна та контрастна поліфонія, комплементарно-сонорна поліфонія, ритмічна поліфонія, гомофонія, акордово-гармонічна фактура (і як її різновид – акордово-фігураційна фактура), поліфонно-гармонічний (гомофонно-поліфонічний) склад, поліфонія пластів, пуантилістична фактура, алеаторний склад. Гомофонно-поліфонічний склад як переважаючий в музиці XVIII–XIX, частково XX ст.

Фактурні функції голосів. Залежність від типів фактури (в гомофонії – мелодія, бас, гармонічні голоси; в акордовому складі – бас, гармонічні голоси; в каноні – Proposta і Risposta).

Функції голосів у поліфонно-гармонічній фактурі:

- головний голос, побічний голос;
- контрапункт мелодизований;
- контрапункт фігураційний;
- імітуючий голос;
- підголосок;
- гармонічний голос;
- втора (дублювання);
- витриманий голос, органний пункт, педальний тон, педальне співзвуччя;
- характеристичний голос або пласт, індивідуалізований по рисунку, як носій образотворчості, фону;
- бас.

Поліфункціональність компонентів фактури: в одноголосі (наприклад, приховане багатоголосся у творах для одноголосних інструментів).

Фактурний рисунок голосів (партій, прошарків, планів). Основні типи: фігурація, дублювання. Види фігурацій, їх виражальна роль, класифікація. Індивідуальні види фігурацій, фігураційного тематизму, індивідуалізація побічних компонентів фактури за допомогою фігурацій. Види дублювання: інтервально-акордове; постійно-перемінне, консонуюче-дисонуюче. Змішане дублювання.

Індивідуалізація голосів різних функцій за допомогою змішаних сполучень фігурацій і дублювання.

Значення фактурного осередку як одиниці, основаної на взаємодії фактурних функцій і фактурного рисунка.

Постійність та змінність функцій фактурних компонентів в рамках однієї побудови форми. Постійність або змінність як особливість стилю (постійність, наприклад, – Ф. Шопен, П. Чайковський, змінність – Г. Малер, К. Дебюссі, І. Стравинський). Постійність – прояв класичної упорядкованості, як один із засобів чіткого внутрішнього розмежування. Змінність – як спосіб створити плинність форми, як засіб поживити розвиток музичної тканини.

Роль фактури в процесах формоутворення. Розчленування та об'єднання; оформлення тематизму, його розвитку, кульмінацій.

Поліфонічне тлумачення фактури в музиці ХХ ст. (бас, акорд, педаль – вважаються поліфонічними голосами), а гармонія – як вся звуковисотна сторона музичної мови (серійний метод А. Шьонберга, тропи Хауера, чвертьтоновість Ч. Айвза, М. Хаби, звукоряди ладів обмеженої транспозиції О. Месіана).

Тематизм творів ХХ ст. як багатоголосний прояв, як всі прошарки фактури. Всеелементність тематизму (тема-гармонія, тема-ритм, тема-тембр, тема-сонор). “Пантематизм” (за Ю. Холоповим) у А. Шьонберга, А. Берга; теми-комплекси (за В. Бобровським); макротеми (супертематизм), наприклад: А. Шнітке. Концерт для скрипки з оркестром № 2 – всього дві макротеми.

Матеріал для аналізу

Визначити межу, фактурні особливості і тип теми:

I. В сонатах віденських класиків.

II. У наступних творах:

1. К. Стеценко. “Вечірня пісня”.
2. В. Косенко. “Мрії”.
3. М. Равель. “Ніколетта”.
4. Ф. Шуберт. “Насолода природою”.
5. Ф. Шопен. Етюд ор. 10, № 13.
6. Ф. Пуленк. Французька сюїта, ч. V.
7. Р. Шуман. “Лісові сцени”.
8. М. Скорик. “Гуцульський триптих”.

Тема 7. Принципи тематичного розвитку та формоутворення

Тотожність і контраст в музиці – дві провідні сили розвитку композиційних форм. Перевага в типових формах того чи іншого. Різні рівні та шаблі тотожності і контрасту в різних функційних побудовах (наприклад, точне повторення на початку другого речення періоду повторної будови і точний повтор в репризі *da capo*). Психологічне сприйняття точних повторів в умовах часової природи музики. Неможливість здобуття абсолютно ідентичного сприйняття при абсолютно точних повторах.

Основні принципи тематичного розвитку та формоутворення:

- повторення;
- варіювання;
- розробка;
- похідний контраст;
- контраст-зіставлення;
- розгортання.

Використання принципів у різних функційних побудовах. Контраст функцій побудов в експозиційних та позаекспозиційних розділах форм. Прийоми та методи розвитку в позаекспозиційних побудовах, що ґрунтуються на основних принципах. Всеосяжний діапазон від статичного повторення до зміни теми: повторення, варіювання, варіантність, жанрова трансформація, поліфонічний розвиток, розгортання, мотивна розробка (остання стадія мотивної роботи – “розтин” теми в загальних формах руху: арпеджіо, репетиціях, гамі, трелях), похідність тем, новомелодичні утворювання (епізодичні теми в розробках, характерних варіаціях), введення нової контрастної теми.

Особливості тематичного розвитку в різних стилях та їх виражальне значення. Точне повторення у Ф. Куперена та інших французьких клавесиністів (повторення рефрену в рондо). Варіаційність, варіантність у творчості вітчизняних композиторів М. Лисенка, М. Леонтовича, В. Косенка та інших, а також російських композиторів ХІХ ст.: М. Глінки, М. Балакірева, М. Мусоргського та інших, у західноєвропейському пісенному симфонізмі – Ф. Шуберта, Г. Малера. Жанрова трансформація, монотематизм у Ф. Ліста, О. Скрябіна.

Тональне варіювання у Ф. Ліста. Мотивна розробка у Й. Гайдна, Л. Бетховена, П. Чайковського, М. Лисенка та інших українських ком-

позиторів. Тонально-гармонічне варіювання у С. Прокоф'єва, Б. Бартока, П. Хіндеміта, українських композиторів: І. Шамо, В. Борисова, Д. Клебанова, М. Скорика, Т. Кравцова.

Багаторівневість принципів сучасного формобудування та повна індивідуалізація музичної композиції (поліпараметрова техніка). Організація музичної форми на основі сонорики, “параметра експресії”, ритміки, звуковисотності, фактури, поліфонії, серіальної техніки, алеаторики. Мінімалістський та репетитивний методи.

Матеріал для аналізу

Виявити особливості тематичного розвитку:

I. З програм по фортепіано.

II. З наступних творів:

1. М. Леонтович. “Козака несуть”.
2. С. Людкевич. “Одна пісня голосенька”.
3. І. Бах. Партита № 2, ч. I для фортепіано.
4. Ф. Пуленк. Ранкова серенада.
5. Ф. Шопен. Ноктюрн *g-moll*.
6. Г. Вольф. Весна.
7. І. Бах. Французька сюїта *d-moll*.
8. Б. Лятошинський. Соната для скрипки з ф-но, ч. I.

Тема 8. Будова музичної мови. Мотивні форми.

Мелодико-синтаксичні структури

Членороздільність музичної мови. Цезура, побудова. Засоби утворення цезур. Види побудови.

Мотив як частка теми, як носій індивідуального начала. Визначення мотиву як найменшої тематичної побудови, яка має в собі одну метрично сильну долю. Координуюче значення сильної долі як фактора, який сприяє запам'ятовуванню та розпізнаванню мотиву. Інтонаційна характерність мотиву, співвідношення в мотиві тематичного і метричного начал. Характерна, визначальна ознака мотиву як тематичної одиниці – точна або змінена повторність, яка звучить одразу після викладення чи на відстані.

Межі та масштаби мотивів. Класифікація мотивів на підставі їх метричної варіантності (ямб, хорей, дактиль, амфібрахій, анапест). Визначення межі мотиву по цезурі, паузі, повторності, появи іншого

мотиву. Можливість появи паузи в середині мотиву (наприклад, у Ф. Шопена, О. Скребіна).

Випадки неможливості відокремлення мотиву від цілої фрази. Поняття фрази як об'єднання кількох мотивів (найчастіше – двох).

Масштаби мотивів: найчастіше – один такт; у складних розмірах – півтакта, у швидких темпах – 2 такти (Ф. Шопен. Прелюдія *A-dur*); 4 такти (Ф. Шуберт. Симфонія *C-dur*, фінал, побічна партія); 8 тактів (Ф. Шопен. Скерцо № 4, перша тема). Утворення метричної нерівноцінності тактів. Поняття квадратності як особливого типу метричної організації форми. Мотиви з трьох тактів (зразки народної творчості) з проявом, таким чином, органічної неквадратності.

Поняття субмотиву як відокремленої частки мотиву, яка не має переконливих ознак тематичної індивідуальності мотиву.

Засоби мотивного розвитку, їх спільність із засобами розвитку теми (класична мотивна робота): вичленення, повторення, секвенціювання, варіювання, субмотивний розвиток, “розгин” у загальних формах руху. Поліфонічні засоби: імітація, канон, контрапункт. Самостійність мотивів, особливо “головного”, початкового як представника теми в розробках, кодах.

Мотиви в мікротематизмі як різновиді тематизму в музиці ХХ ст., де мотиви та фрази мають значення тем як в експозиції, так і в формі взагалі (О. Скребін, К. Дебюссі, А. Веберн та ін.)

Квадратність і періодичність. Точна чи змінена повторність – найпростіший тип побудови та розвитку. Періодичність як фактор розчленування. Виникнення ритму побудов: логічні співвідношення менших та більших частин на основі мотивно-тематичного розвитку. Вигоки **масштабно-тематичних (мелодико-синтаксичних) закономірностей** – системно-регулярна організація часу, яка проявляється на рівні теми. Основа: метрична періодичність у поєднанні з повторністю тематичних елементів і масштабних співвідношень.

Масштабний розвиток як різновид музичного розвитку, який проявляється в закономірних змінах величини частин та тісно пов'язаний з мелодичним, гармонічним та іншим розвитком.

Основні мелодико-синтаксичні (масштабно-тематичні) структури: періодичність, група періодичностей, складення, дроблення, дроблення із замиканням.

Періодичність як найпростіша структура (ряд однакових чи подібних побудов). Часткова періодичність (збереження масштабів при відсутності тотожності). Простота, ясність, спрощення сприйняття (завдяки повторності), їх поширеність у народній музиці (зокрема танцювальній). Широкий діапазон виражальних можливостей – від повної статичності до поступового накопичення експресії. З іншого боку – обмеженість можливостей тематичного розвитку, розчленування малих побудов, неможливість зробити завершену композицію.

Групи періодичностей – поєднання двох або кількох періодичностей. Різноманітність типів – рівність (або нерівність) періодичностей по величині; висхідні (по масштабах) чи низхідні, змішані групи. Пара періодичностей як найбільш поширений та простий тип: поєднання принципів повторності з варіаційністю, доповнюючим та відповідним контрастом. Логічна послідовність від повторності (аавв) до оновлення (ва₁а₁). Зв'язок з народними жанрами (наприклад, зі співвідношенням “заспів – приспів”) та з принципом поетичного паралелізму. Варіантні та транспонуючі види пари періодичностей. Як характерний прояв – пасивність структур, відсутність динаміки розвитку характеру.

Складення як відображення активного розвитку з завершеністю (розвиток музичної думки від ряду окремих стверджень до відповіді-узагальнення). Масштабна сторона складення (об'єднання малих побудов крупною) і тематична сторона (подолання повторності неперіодичною побудовою).

Інтенсивність мелодичного, гармонічного та метроритмічного розвитку. Прогресуюче (подвійне, потрійне) складення. Складення як синтаксис речення і як структура більших масштабів (фінал оперних актів).

Дроблення як “відкрита” структура (відсутність завершення, звідси – менш поширена в експозиційних побудовах). Частіше використовується разом з тематичним відокремленням мотиву. Прогресуюче (подвійне) дроблення (наприклад, “4+2+1+1”). Активний тип дроблення, що використовується в розробках, сполучних побудовах і пов'язаний зі стислими побудовами, активізацією руху.

“Дроблення із замиканням як найбільш сбалансована структура, що поєднує основні етапи логічного розвитку музичної думки”. (Л. Мазель). Завершуючі можливості структури. Об'єднання синтак-

сичного кадансу (1+1+2) з рівновеликою початковою періодичністю (2+2). Динамічні можливості третьої чверті як зони “золотого перетину” (“відхилення від тотожності”, за Асаф'євим), що пов'язане з найбільшими змінами, динамізмом, тобто найбільшою інтенсивністю розвитку перед завершенням. Дроблення із замиканням як закономірність насамперед репризної двочастинної форми та інших, у першу чергу репризних форм.

Структури мотивно-тематичної симетрії (авва) та півсиметрії (аввс), які пов'язані з тематичним рухом до нових елементів.

Матеріал для аналізу

Визначити мотивні форми та синтаксис у творах:

- I. З програми по фортепіано.
- II. З наступних прикладів:
 1. М. Леонтович. “Пряля”.
 2. К. Стеценко. “Цар Горох”.
 3. Ж. Массне. “Таїс”, д. II, “Роздуми”.
 4. П. Чайковський. Ноктюрн *cis-moll*, I ч.
 5. Ф. Ліст. Багатель.
 6. В. Косенко. Мазурка оп. 3 № 3
 7. П. Хіндеміт. Скерцо для віолончелі з ф-но, ч. I.
 8. Л. Бетховен. Струнний квартет оп.18 № 6, ч. V.

Тема 9. Період

Період як форма викладення закінченої або відносно закінченої музичної думки. Застосування періоду, його роль в музиці.

Характерні структурні, а також ладотональні та гармонічні особливості побудови періоду. Внутрішня будова періоду: речення як найбільша побудова в періоді, яка має стійкі тематичні, конструктивні, тонально-гармонічні ознаки, мотив як початкова тематична та конструктивна одиниця, яка виникає довкола однієї сильної долі.

Об'єднання мотивів у більші побудови – фрази, які складають, по-перше, більш відчутні цезури, а по-друге – утворюють досить гнучке й індивідуалізоване співвідношення поміж мотивом і фразою, яке визначається загальним характером і стилем твору. Період квадратної (неквадратної) структури. Кількість речень. Період повторної (неповторної) будови. Однотональний, модуляційний, модулюючий періоди.

Класифікація періодів:

- повторної будови (квадратні та неквадратні: розширені, доповнені, скорочені);
- неповторної будови (квадратні та неквадратні);
- єдиної будови (монолітні “єдиного дихання”, єдиної будови і типу розгортання в поліфонічній музиці);
- з репризним завершенням;
- складний період;
- “розімкнутий” період;
- органічної неквадратності у народній та професійній музиці (з можливою репризністю).

Характеристика типів періоду (при аналізі) повинна включати такі критерії:

- тематичний зміст;
- особливості структури;
- гармонічна і ладотональна характеристики;
- загальне функційне призначення.

Тематична будова періоду. Період **повторної** будови (схожість мелодики та ритміки початкових мотивів при відмінності каденції). Різновиди повторності: точне, варійоване з мотивним розвитком (розробкою), ланка вільної секвенції. Розширення (найчастіше) як наслідок мотивного розвитку та досягнення кульмінації. Засоби розширення (мелодичні, гармонічні, мелодико-синтаксичні). Доповнення, їх образно-тематична та структурна роль. Принципова відмінність доповненого періоду від розширеного: збільшення масштабів після заключної тоніки досконалого кадансу. Скорочення другого речення. Засоби: раптова поява нового матеріалу (“припинення витискування”: В. Моцарт, симфонія *g-moll*, I ч., тема лобічної партії); раптовий “обрив” безупинної течії музичної думки (Дж. Верді. “Ріголетто”, вступ до пісеньки Герцога).

Період **неповторної** будови – відсутність тематичної схожості при наявності квадратності або неквадратності (розширений, доповнений, скорочений). Л. Бетховен. Соната № 32, II ч., I період.

Періоди **єдиної** будови, які не мають серединного кадансу і не поділяються на речення. Серед них:

- монолітний період “єдиного дихання”, який задумано композитором як один цільний, найчастіше висхідний, рух, без розділу

на мотиви, фрази, підкреслений, окрім того, знаками артикуляції (Л. Бетховен. Соната № 6, II ч., I період);

- період єдиної будови, який, на відміну від попереднього, має чітке розділення на мотиви, фрази при відсутності серединного кадансу (Р. Шуман. “Карнавал”, I період);
- період типу розгортання поліфонічної музики з типовим модулюванням у бік D-ти або паралелі. Етапи розгортання: викладення теми – “ядра”, стадії розгортання (секвенціювання) на матеріалі “ядра” з поступовим віддаленням від нього, наближенням до загальних форм руху і досягненням нової тональності. Період типу розгортання як основа майбутніх сонатних закономірностей. Використання таких періодів у творчості, наприклад, Й. Баха, Г. Генделя. Можливість відсутності модуляції в періодах типу розгортання (Й. Бах. Італійський концерт, I тема).

Період з **репризним завершенням**, де кожне з речень набуває нових функційних значень (Р. Шуман “*Wagen?*”, I тема).

Складний (подвійний) період як особливий тип періоду повторної будови з двох речень із різними кадансами, кожне з яких за своєю внутрішньою будовою є типовим періодом. Головна відмінність складного періоду від двічі повтореного проявляється в різних каденціях в кінці кожного простого періоду (Л. Бетховен. Соната № 12, I ч., I період).

“Розімкнутий” період, який виконує функцію періоду в експозиційній частині, але не завершується або закінчується півкадансом (О. Скрейбін. Прелюдія для лівої руки, ор. 9). В позаекспозиційних побудовах, особливо в серединках, сполучних побудовах і т. ін., виникає так званий “період неекспозиційного типу” (“тактометричний період”) з новою темою, іноді досить яскравою. Ознаки такого “розімкнутого” періоду (при наявності повторної будови речень, квадратності структури) – гармонічна і структурна незавершеність (Ф. Шопен. Прелюдія № 21, *B-dur*, середина).

Органічна неквадратність, яка не є наслідком порушення квадратності. Речення з трьох, п’яти-, семи тактів, різні масштаби речень, можлива репризна повторність. Широке розповсюдження в народній творчості, особливо в російських протяжних піснях, та в професійній музиці (О. Бородін. “Князь Ігор”, хор поселян).

Риси інших форм у періоді: тричастинність на основі періоду з трьох речень (Р. Шуман. “Симфонічні етюди”, № 11); двочастинність репризного типу (П. Чайковський, Симфонія № 6, I ч., тема побічної партії); рондоподібність як зіставлення стійких і нестійких елементів теми (Л. Бетховен. Соната № 21, фінал, I тема); сонатність, яка виникає на основі співвідношень тональності в доповненні до першого речення і головної тональності в доповненні до другого речення.

Період як форма самостійного твору (“одночастинна форма” по І. Лаврентьєвій).

Матеріал для аналізу

I. Початкові періоди:

- а) частин сонат віденських класиків;
- б) частин сюїти або партит Й. Баха.

II. Періоди у творах:

1. К. Стеценко. “Вечірня пісня”.
2. С. Гулак-Артемівський. “Стоїть явір над водою”.
3. К. Шимановський. Мазурка *D-dur* для ф-но.
4. Ф. Шопен. Прелюдія ор. 28 № 6.
5. О. Скрябін. Експромт ор. 14, № 1.
6. П. Хіндеміт. “Жалобна музика”.
7. Б. Лятошинський. 2 п’єси для ф-но.
8. А. Штогаренко. “Партизанські картинки”, ч. V.

Тема 10. Прості форми

Загальне визначення простих форм. Виразальні властивості, їх логічна та структурна досконалість, яка дозволяє поєднувати лаконічне викладення основної думки, досить інтенсивний її розвиток із завершенням. Основні різновиди. Поширення простих форм, особливо в жанрі інструментальної мініатюри та у вокальній музиці.

Проста **двочастинна** форма. Принцип будови. Генезис форми, яка виникла як контрастне зіставлення пісенного і танцювального начала. Типові співвідношення: пісня – танок, заспів – приспів. Широке використання в простій двочастинній формі структур пари періодичностей (Л. Бетховен. Соната № 16, фінал, I тема).

Різні типи співвідношення першої і другої частин. **Двочастинна безрепризна форма**: контрастного типу, розвиваючого типу.

Контрастний тип:

- контраст типу зіставлення, особливе розповсюдження у вокальній музиці (об’єднуюча роль поетичного тексту). Наявність такого типу в куплеті або в усьому творі (М. Римський-Корсаков. “Ель і пальма”). Жанровий характер контрасту, ладове або тональне зіставлення (Р. Шуман. “Метелики”, № 7);
- менш різкий контраст при співвідношенні теми та загальних форм руху в інструментальній музиці, танцювальних жанрах (Ф. Шопен. Вальс, ор. 64, *cis-moll*, I розділ);
- похідний контраст – матеріал другої частини є похідним від першої теми. Поєднання з розвитком (Ф. Шопен. Фантазія, *f-moll*. Вступ).

Розвиваючий тип:

- друга частина є варіантом першої (Й. Брамс. “Колискова”, ор. 49, № 4). Збереження типу розвитку, що утворився в першій частині, тональна єдність;
- друга частина має ознаки досить інтенсивного розвитку з елементами мотивної роботи (Ф. Шопен. Етюд, ор. 25, № 1, *As-dur*). Використання цього різновиду в побудовах форм рондо, складної тричастинної і т. д.

Двочастинна репризна форма. Будова другої частини. Поняття середини, репризи. Прийоми розвитку у “третій чверті” форми: дроблення, секвенціювання, мотивне вичленування. Квадратність будови першої частини (переважно – період повторної будови, часто модулюючий) і квадратність структури другої частини. Структура дроблення із замиканням у масштабах всієї композиції, яка легко, органічно поєднується із логікою та змістом твору. Використання в темах варіацій, рефренах та епізодах рондо, а також у самостійних інструментальних мініатюрах (С. Прокоф’єв. “Мимолетність”, № 18).

Проста **тричастинна** форма. Принцип будови. Застосування простої тричастинної форми: з серединою розвиваючого типу (однотемна) та з серединою контрастного типу (двотемна). Переважне використання першого різновиду, його спорідненість із двочастинною репризною формою.

Типова будова I частини: структура періоду повторної будови, іноді модулюючого, найчастіше квадратного.

Середина форми **розвиваючого** типу:

- на основі транспозиції першої теми зі збереженням її структури (Р. Шуман. “Сміливий вершник”);
- з ознаками розробки, що трансформує матеріал першого розділу.

Типові прийоми розвитку: мотивне дроблення, секвенціювання; наявність домінантового предикту; особливості тонально-гармонічного плану. Можливий прояв сонатних співвідношень: масштаби, структура середини і тональний план (В. Моцарт. Соната № 4 (KV282), *Es-dur* для фортепіано, менует II).

Середина форми **контрастного** типу: особливості експозиційного викладення нового матеріалу:

- яскравий образний контраст (контраст жанрів, ладотональності, іноді темпів); використання в жанрах інструментальної музики, частин сюїт (Р. Шуман. “Віденський карнавал”, ч. II, романс); риси сонатної форми без розробки при поверненні в коді твору матеріалу середини в головній тональності (О. Скрейбін. мазурка, ор. 25, № 3 *e-moll*);
- сполучення ознак контрастного та розвиваючого типу: матеріал не має належного рівня самостійності, індивідуалізованості, і головне – оформленості; найчастіше – “розімкнутий” період (Р. Шуман. “Карнавал”; “Шляхетний вальс”);
- використання загальних форм руху, що складає суттєвий контраст з боку фактури, ритміки, регістру до основної теми; матеріал середини не має переконливого оформлення.

Типи реприз у простій тричастинній формі: точне відтворення першого розділу (статична реприза); різноманітні репризні зміни у зв’язку з наскрізним розвитком та динамізацією. Засоби динамізації:

- зовнішні (ущільнення фактури, розвиток ритміки, посилення динаміки);
- внутрішні зміни: структури розширення – ущільнення; гармонії (підвищення нестійкості за рахунок відхилень, секвенцій, тощо); мелодії (більш напружене досягнення кульмінацій – Ф. Шопен. Прелюдія № 21, *B-dur*).

Протилежна тенденція (ослаблення, скорочення, стислість – С. Прокоф’єв. “Мимолетность” № 15).

Повторення частин у простих формах, найчастіше пов’язане з фактурним орнаментальним варіюванням матеріалу частин і утворення таким чином більш масштабних композицій. Розфарбованість орнаментики, характерність використання такого варіювання у класиків, романтиків при повторах частин простої тричастинної форми, утворення особливих видів простої тричастинної форми.

Особливі види простої тричастинної форми: трьох-п’ятичастинна, подвійна тричастинна; з тональною репризою (“безрепризна тричастинна”); форма, що поєднує риси тричастинної та періоду з трьох речень (період із серединою, тричастинний період).

Вступ і заключення у творах, написаних у простій тричастинній формі, інтонаційний матеріал, гармонічні особливості. Кода – розвинене доповнення до форми в цілому.

Матеріал для аналізу

I. Проста двочастинна форма:

1. М. Леонтович. “Гей, у світлиці” (хор).
2. Л. Бетховен. Соната № 30 для ф-но, ч. III.
3. Ф. Шуберт. Лендлер № 3 (ор. 171 № 2).
4. Дж. Верді. “Ернані”, д. I, хор.
5. П. Чайковський. “Лускунчик”, д. I, сцена 1. Дитячий галоп.
6. Ф. Мендельсон. Пісня без слів № 44.
7. І. Стравінський. Вальс *C-dur* (до trio).
8. П. Хіндеміт. “Скерцо Турандот” (“Метаморфози” тем К.-М. Вебера)

II. Проста тричастинна форма:

1. М. Леонтович. “Козака несуть” (хор).
2. Л. Ревуцький. “Чуєш, брате мій”.
3. В. Моцарт. Соната KV330, ч. II (I розділ)
4. Л. Бетховен. Соната для скрипки з ф-но ор. 96, **Adagio**.
5. Ф. Мендельсон. Пісня без слів № 22.
6. С. Прокоф’єв. “Дитяча музика”. Ранок.
7. А. Веберн. 5 п’єс для квартета, № 2.
8. А. Шьонберг. П’єса ор. 11, № 1 для ф-но.

Тема 11. Складні форми

Виникнення складних форм. Складені і складні форми. Загальна історична тенденція – поступове зближення в рамках однієї композиції віддалених, неспоріднених образів, жанрів, стилів. Контрасти в рамках циклічних та оперних жанрів, контрасти тематичні, жанрові, темпові, метричні в аріях *da capo* А. Страделли, А. Скарлатті. Тематичні контрасти у старовинних концертах. Репризність як фактор подолання зіставленості, що сприяє виникненню цілісності та завершеності конструкції. Збільшення внутрішнього зв'язку, органічності, логічності форми.

Друга тенденція, яка привела до виникнення складних форм, – розгортання простих форм із збереженням малоконтрастної середини.

Визначення складної форми. Основні властивості форми (значний контраст музичних образів, чітке відокремлення частин тощо). Різновиди складних форм.

Складна **тричастинна** форма та її драматургія. Композиційна будова. Контраст тем на основі їх зіставлення або взаємодоповнення. Значення першої частини в формі, типи її побудови: прості форми, особливо, найчастіше, однотемна тричастинна, а також: варіації, рондо, складна тричастинна, соната. Завершеність, досконалість (тональна і гармонічна) в класичній музиці, нестійкі або модулюючі закінчення у творчості композиторів-романтиків (Ф. Шопен. Скерцо *h-moll*).

Два типи середніх частин: “тріо” та “епізод”. Середня частина типу “тріо”: походження терміну “тріо”, основні властивості, жанрові ознаки, структурні особливості (проста форма, іноді – період). Тональність “тріо”; особливості переходу до “тріо” та з “тріо” до репризи. Застосування складної тричастинної форми з “тріо”.

Середня частина типу “епізод”: основні властивості та ознаки, типовість наскрізного розвитку, можливі варіанти будови; тонально-гармонічні особливості “епізоду”, засоби переходу до “епізоду” та переходу до репризи. Застосування складної тричастинної форми з “епізодом”.

Реприза складної тричастинної форми (точна та змінена). Реприза складної тричастинної форми як результат розвитку в попередніх розділах. Реприза типу *da capo*. Різні типи змін у репризі: варіювання, ско-

рочення, розширення і т. ін. Синтетична реприза (Ф. Шопен. Полонез *c-moll*). Динамізація репризи (Ф. Шопен. Ноктюрн *c-moll*). Вступ та кода. Різноманітність драматургічних функцій вступу. Композиційні закономірності коди.

Різновиди складної тричастинної форми: складна трьох-п'ятичастинна, складна подвійна тричастинна, яка складається при повторенні частин у нових тональностях (М. Глінка. “Руслан і Людмила”. Марш Чорномора в обробці Ф. Ліста).

Використання складної тричастинної форми в якості частини циклу або самостійного твору. Форма з тріо більш характерна для жанрово-танцювальної та скерцозної музики, а форма з епізодом – для більш повільних творів лірико-драматичного характеру.

Складна **двочастинна** форма, її визначення. Варіанти будови: співставлення простої форми і періоду (типовий випадок), простих форм, простої і складної. Різні співвідношення частин по їх вагомості у зв'язку з різними їх пропорціями і різноманітними функціями (наприклад, перша частина виконує роль розвиненого вступу або друга – функцію коди: М. Мусоргський. “Пісні и пляски смерти”; “Серенада”).

Виразний зміст складної двочастинної форми – вихід на перший план злама в русі музичної думки, підкреслення моменту зв'язку складових контрастних частин. Більша ступінь контрасту і драматургічна рівноправність частин. Роль тексту як цементуючого фактора (звідси – застосування в вокально-хоровій музиці). Дві протилежні композиційно-драматургічні трактовки форми: динамічна (П. Чайковський. Романс “Мы сидели с тобой”) і контрастно-складова (М. Глінка. “Руслан і Людмила”, II акт, арія Руслана). Образні контрасти: минуле і сьогодення, замисленість і рішучість і т. ін.

Використання в інструментальній музиці. Мотивованість у співвідношенні частин: програмність, використання типового пісенного співвідношення образів.

Матеріал для аналізу

1. Й. Гайдн. Симфонія № 92 *G-dur* (Нов. I: 92 “Oxford”), ч. II.
2. В. Моцарт. Соната KV545, ч. II.
3. Л. Бетховен. Соната № 15, ч. II.
4. Ф. Шопен. Полонез ор. 44.

5. М. Лисенко. “Урочистий марш”.
6. А. Штогаренко. “У лісі”.
7. Л. Ревуцький. Концерт для ф-но з оркестром, ч. II.
8. А. Веберн. Ор. 6 № 4 для оркестра.

Тема 12. Проміжні форми. Концентрична форма

Визначення проміжних форм як “прогресуючих” (В. Цукерман). Їх виникнення внаслідок взаємодії двох моментів: контрасту образів і драматургічною, змістовною зчепністю частин. Їх головна композиційна ознака – проста форма в оточенні періодів як форми крайніх частин (Л. Бетховен. “Багатель”, ор. 119 *g-moll*). Варіанти проміжних форм із тематичною послідовністю частин: ABCDA, ABCA, які виникають у зв’язку з традиціями народних танців. Багатоскладні середні частини, імпровізаційна природа, фантазійність як причина появи таких композицій. Проміжна форма, яка складається з періоду в експозиційній частині та динамізованого розширення цього матеріалу в репризі (проста тричастинна форма: П. Чайковський. “Ромео і Джульєтта”, побічна партія в репризі).

Визначення концентричних форм як композицій із дзеркально симетричним розташуванням двох (і більше) пар частин відносно центральної побудови. Ознаки – відсутність загальних реприз до центру (на відміну від рондо).

Походження концентричної форми:

- від принципу обрамлення. Саме оточення тричастинної форми як джерело концентричності (крайні частини виконують роль передумови та післямови (П. Чайковський. “Серенада для струнного оркестра”, Елегія);
- від внутрішнього розвитку середини простої тричастинної форми, яка розростається до своєї тричастинної форми. Всю композицію можна трактувати як подвійне обрамлення центра при наявності основного змісту в крайніх розділах (Ф. Шопен. Мазурка, ор. 41 № 2).

Типи обрамлення:

- зовнішнє – вступ і заключення в супроводі на основному або контрастному тематичному матеріалі (П. Чайковський. Романси “Закатилось сонце” та “Кабы знала я”).

- внутрішнє – значення крайніх частин тричастинної форми як ще одного обрамлення (С. Прокоф’єв. “Ромео і Джульєтта”, Патер Лоренцо).

Змістовне значення обрамлення (фон, емоційна настройка, протиставлення).

Типи внутрішніх будов концентричної форми:

- проста (кожна частина – період), яка може бути трактована як проміжна тричастинна: ABCBA (М. Римський-Корсаков. “Садко”, “Пісня Індійського гостя”);
- тричастинна, де контраст поміж А і В перевищує контраст поміж В і С (П. Чайковський. “Франческа да Ріміні”);
- п’ятичастинні з тематичним зв’язком усіх непарних частин (Ф. Ліст. Цикл “Венеція і Неаполь”: I ч. тарантели); поява рис рондальності;
- форма, яка має “тріо до тріо”, “тріо в тріо” (П. Чайковський. “Франческа да Ріміні”);
- більш багаточастинні, де посилення симетрії досягається рядом обрамлень довкола ядра форми (М. Римський-Корсаков. “Сказка о царі Салтане”: арія Либіді, – дев’ятичастинна форма);
- сонатна форма з обрамленням, центральним епізодом та дзеркальною репризою (Р. Вагнер. “Тангейзер”: увертюра).

Змістовне та конструктивне значення концентричної форми. Більший діапазон контрастів. Застосування концентричної форми (програмна, картинно-образотворча, оповідально-епічна музика). Розвиток проміжної та концентричної форми в музиці ХХ сторіччя (К. Дебюссі, А. Берг та інші). “Дзеркально-ракохідна” форма (В. Холопова) у А. Берга.

Матеріал для аналізу

1. Р. Шуман. “Davidsbundler”, ор. 6 № 15.
2. М. Мусоргський. “Картинки с выставки”: “Балет невылупившихся птенцов”.
3. М. Колесса. Симфонія № 1, *Scherzo*.
4. С. Прокоф’єв. Соната № 7 для ф-но, фінал.
5. Л. Ревуцький. Симфонія № 2, *Adagio*.
6. Е. Денисов. Концерт для віолончелі з оркестром.
7. А. Веберн. 6 п’єс для оркестру, ор. 6, ч. III.
8. А. Берг. “Лірична сюїта” для квартета, ч. III.

Тема 13. Рондо

Рондо як структура та рондо як жанр.

Основний принцип рондо – чергування різноманітного на тлі постійного (неодноразовість контрастів, замкнених повторністю). Рондо як жанр, який не обов'язково має структуру рондо (варіаційна форма в “Рондо” для фортепіано з оркестром В. Моцарта KV382). Поняття рондо і рондоподібності, які об'єднують твори, що мають зовнішні ознаки рондо при наявності принципових відзнак, наприклад: подвійні і потрійні форми. Їх головна відмінність від рондо: відсутність тематичного контрасту між епізодами.

Визначення форми рондо. Назва частин та їх значення у формі.

Художня природа рондо – перевага зіставлень, чергувань над безперервністю процесу розвитку. Можливість наполегливого підтвердження головної думки, головного настрою.

Поєднання тематичної різноманітності з єдністю основного характеру.

Походження рондо, генетичний зв'язок з піснею, танком, який зберігся в подальшому історичному розвитку форми. Розповсюдженість рондо в лицарській музиці XIII–XIV ст. (*rota, rondelluss*). Рондо в поезії.

Жанрова основа рондо: пісенна, танцювальна, або поєднання того та іншого. Поєднання рухомості та співучості в тематизмі рондо. Переважне використання жвавих темпів, мажорності (в широкому розумінні), виявлення світових сторін життя, іноді скерцозність, ліричність (Бетховен. *Andante F-dur*).

Порівняння рондо і тричастинної форми.

Рефрен як головна тема, його подвійне значення у формобудуванні – “стимул і тормоз, вихідна точка та мета руху” (Б. Асаф'єв). Репризи рефрену.

Роль епізодів та типова двоякість контрасту по відношенню до рефрену та між собою. Типова тенденція посилення контрасту в наступних епізодах. Значення цих контрастів для формобудування. Змістовний діапазон епізодів – від варійованого або варіантного повторення теми в головній тональності (Ж. Рамо “Тамбурін”) до самостійних картин, які за своїм значенням виявляються на одному рівні з рефреном (С. Прокоф'єв. “Ромео и Джульєтта”).

Тональні співвідношення між рефреном і епізодами, а також між епізодами – від відсутності тонального контраста до далеких співвідношень (О. Бородін. “Спящая княжна”). Типові співвідношення.

Загальна класифікація рондо та характерні рівні контрастів у цих різновидах.

Старовинне рондо (рондо французьких клавесиністів, “куплетне” рондо): простота і ясність будови, більш високий щабель внутрішньої організації рефрена по відношенню до епізодів, характерні особливості тонально-гармонічних відношень, своєрідний монотематизм і моноритміка, співвідношення та кількість частин. Типові ознаки реприз рефренів, відсутність їх варіювання, ріст самостійності епізодів у подальшому розвитку, стильові ознаки тощо. Розвиток композиції не за рахунок збільшення частин, а за рахунок їх внутрішнього росту. Зменшення кількості частин при одночасному їх розширенні (“складне рондо”). Застосування.

Класичне рондо (віденських класиків): коло образів та характер тематизму; кількість частин, їх будова; будова рефрену та його реприз; варіювання реприз рефрену, іноді скорочення другого проведення; епізоди та характерні тональні співвідношення розділів; різка перевага другого епізоду над першим як по тематичному змісту, так і по розвиненості і самостійності форми; роль сполучних побудов з елементами розробки, предиктів. Кода, її зміст та будова. Синтетична кода. Застосування класичного рондо.

Післякласичне рондо. Об'єднання під цією назвою різних типів форми, що належать до різних стилів та епох. Деякі властивості післякласичного рондо: посилення єдності, цілісності, наскрізного розвитку за рахунок зменшення замкнутості частин, посилення ролі сполучних будов з мотивною роботою, монотематизм – все це призводить до можливості тлумачення такого рондо як подвійної або потрійної форми (Ф. Ліст, частково Ф. Шопен) – перша група; або посилення контрасту та самостійності частин; збільшення їх кількості та вільні співвідношення (можливість проведення двох епізодів підряд). Використання вільного рондо. Перетворення рефрену в загальний фон, на тлі якого співставляються яскраві, різноманітні за жанрами епізоди (друга

група). Репризи рефрену та характерні тональні співвідношення. Жанрово-характерна трактовка форми, стилізації. Риси сюїтності.

Парне рондо типу BACADA..., яке починається з епізоду. Зв'язок такого рондо з заспівно-приспівними структурами народної пісні (Ф. Шопен. Мазурка, ор. 30 № 2).

Широкий діапазон застосування принципу рондо в музиці ХХ ст., особливо у С. Прокоф'єва: від будови теми ("Попелюшка". "Фея зими") до будови циклу (Концерт № 5 для ф-но з оркестром).

Матеріал для аналізу

1. Ф. Е. Бах. Рондо *B-dur*.
2. М. Скорик. "Аеліти" (пісня).
3. В. Моцарт. Соната KV570, ч. II.
4. Ф. Шопен. Прелюдія, ор. 28 № 17.
5. Р. Шуман. Новелетта, ор. 21 № 5.
6. С. Людкевич. "Прикарпатська симфонія", фінал.
7. С. Прокоф'єв. Концерт № 5 для ф-но з оркестром.
8. Л. Шнітке. "Concerto grosso" № 1.

Тема 14. Варіаційна форма

Варіаційність як принцип розвитку. Варіаційність та варіантність. Варіаційність та імпровізаційність. Тема варіацій як експозиційне явище. Класифікація тем: теми з рисами характерності та теми з рисами узагальнення. Група тем з рисами характерності: теми оригінальні (В. Моцарт. Соната для фортепіано № 11 *A-dur* KV331) та теми запозичені (Л. Бетховен. 33 варіації для ф-но на тему вальса А. Діабеллі). Деяка умовність терміна "тема з рисами узагальнення" (Ф. Мендельсон. Серйозні варіації). Вимоги до теми, її інтонаційних, ритмічних, гармонічних та структурних якостей. Вибір темпів.

Впізнаваність тематичної основи в варіаціях – поняття "тема – канва".

Класифікація варіацій.

Старовинні варіації XVI–XVII ст. Особливості варіювання. Мелодичне, орнаментальне варіювання. Ритмічне дроблення (засіб "димінуції"), фактурні варіанти. Значення поліфонічних засобів. Жанрові типи (дублі в сюїтах), жанрові трансформації (зміни розмірів, заміна темпів, "редукція"). Розповсюдження старовинних варіацій та їх значення.

Варіації на витриманий бас ("basso ostinato"): походження, жанрові ознаки. Будова та характерні риси теми. Принцип варіювання. Випадки варіювання баса, в т. ч. гармонічного (Й. Бах. Меса *h-moll: Crucifixus*). Транспозиція як виняток (Д. Букстехуде. Пассакалія *d-moll*). Значення поліфонічних прийомів розвитку. Групування окремих варіацій. Застосування форми варіацій на "basso ostinato". Відродження остінатних варіацій в ХХ ст. (П. Хіндеміт. **Basso ostinato**).

Класичні варіації (строгі, орнаментальні, фігураційні, фактурні), застосування у творчості композиторів кінця XVIII–XIX століть. Особливості образного змісту та структури теми. Засоби варіювання: збереження обмежень варіювання, характерних для старовинних варіацій, при фігураційній (орнаментальній) обробці теми, фактурних ускладненнях і контрастах; можливість деяких відступів від традиційних обмежень. Зміна лада і поява "субтеми", яка набуває значення місцевого центру. Остання варіація, її функція. Кода, її значення та характерні особливості. Групування варіацій, можливості утворення форм іншого плану. Схожість на відстані, утворення "перехресних зв'язків".

Вільні післякласичні варіації. Їх виникнення в епоху романтизму, застосування в музиці XIX–XX століть. Тема як імпульс до створення нових образів у вільних варіаціях. Значення окремих інтонацій, що створюють тему – "канву". Відхід від теми як цільності, використання окремих побудов теми (шляхом вичленення). Принципова необмеженість свободи варіювання з кінця XIX ст.: інтенсивні зміни в гармонії, ритміці, мелодиці. Зв'язок з темою лише на рівні загальної інтонаційної та емоційної основи (С. Прокоф'єв. Концерт для ф-но с оркестром № 3). Групування варіацій. Проведення теми в первинному вигляді в кінці твору як засіб зовнішнього замкнення.

Жанрово-характерні варіації. Визначення понять "характерність" та "жанровість". Характерність як прояв індивідуальної виразності в окремій варіації. Жанровість – використання типових засобів конкретного жанру.

Генезис – від варіаційних сюїт XVI–XVII ст. (з типовими жанрами Павані, Гальярді) до класиків (Л. Бетховен), романтиків (Р. Шуман), композиторів ХХ ст. (С. Прокоф'єв).

Особливості жанрово-характерного варіювання (тональний план, методи розробки та поліфонічні методи). Створення значних контрастів поміж варіаціями, групування варіацій. Значення фінальної варіації. Можливість введення нового тематизму. Повернення теми в початковому вигляді в кінці циклу.

Випадки поєднання рис вільних та жанрово-характерних варіацій в музиці романтиків. Виникнення в XIX ст. як наслідок становлення національних шкіл. Народні витоки і традиції. Прояв стилізації при поєднанні рис характерних та строгих варіацій (Й. Брамс. Варіації для оркестру на тему Й. Гайдна).

Варіації на витриману мелодію: принцип форми *soprano ostinato*, її динамічні можливості. Характер мелодії, її значення, засоби варіювання, особливо гармонійного. Застосування варіацій цього типу. Широкий діапазон виразових можливостей *soprano ostinato*: від гумору до епоса. Закономірність терміна “Глінкінські варіації”. Типовість ознак строгого варіювання; вільне – як виняток (М. Глінка. “Руслан і Людмила”, балада Фінна).

Варіації на витриману мелодію в творчості композиторів XX ст., зокрема українських. Значення вкладу М. Леонтовича в розвиток національних традицій варіювання.

Подвійні варіації, їх виразні властивості та застосування. Засоби введення другої теми та порядок варіювання. Варіації по черзі у Й. Гайдна (умовне “сумісне”) та утворення великих варіаційних розділів на основі протиставлення ліричного і танцювального, повільного і швидкого, мажорного і мінорного в музиці XIX ст. при роздільному варіюванні. Народно-побутові витоки. Утворення сонатності без розробки. Випадки поєднання обох типів подвійних варіацій.

Багатотемні варіації, поєднання багатотемної варіаційності з сонатністю в них. Контрастно-складені танцювальні форми в музиці XVI–XVII ст. Форми типу “попурі”.

Широке використання в музиці XX ст. принципу акцентного та часового варіювання і остинатних форм (П. Хіндеміт. “Життя Марії”. *Basso-ostinato*).

Матеріал для аналізу

1. М. Леонтович. “Дударик” (хор).
2. Й. Пахельбель. Канон *D-dur*.

3. В. Моцарт. Концерт для ф-но з оркестром KV456 *B-dur*, ч. II.
4. Л. Бетховен. 32 варіації для ф-но.
5. Л. Бетховен. “33 варіації на тему вальса Діабеллі”.
6. М. Глінка. “Руслан і Людмила”. Балада Фінна.
7. Л. Ревуцький. “Не віддала мене мати”.
8. О. Мессіан. “Три маленькі літургії”, № 2.

Тема 15. Музичні форми Бароко

Поняття “музика Бароко” (XVII – перша половина XVIII ст.). Різноманітність і певна визначеність музичних форм. Новий зміст, нове мислення, нові жанри, затвердження мажорно-мінорної системи. Досягнення рівноправного положення інструментальної музики поряд з вокальною і утворення, таким чином, виключно музичних законів будови, незалежних від поетичного слова. Зворотний зв’язок – вплив музичних законів формобудування на вокально-хорову музику.

Загальні принципи формобудови в інструментальній музиці:

- переважаюча однорідність тематизму;
- відсутність похідного контрасту;
- збереження одного емоційного настрою на протязі однієї частини;
- розгортання, яке утворює монолітну масивність частин форми;
- “терасоподібна динаміка;
- гармонічний фактор, який створюється разом з використанням поліфонічних засобів: мажорно-мінорна тональна система, як основа; ствердження гармонійної формули T-D-S-T; використання акордів функційних субсистем по принципу кола: рух від тоніки через інші ступені з завершуючим поверненням до тоніки.

Загальна класифікація інструментальних форм* (нефугованих і гомофонних):

- форми наскрізного розвитку (прелюдія імпровізаційного складу);
- малі (прості) форми (бар, двочастинна, тричастинна, багаточастинна);
- складені (складні) форми (складна двочастинна – АВ, складна тричастинна *da capo* – АВА, складна тричастинна безрепризна – АВС, складна багаточастинна);

* Класифікація дається для ознайомлення. Об’єктом вивчення у цій темі будуть форми: наскрізного розвитку, малі, складні дво- та тричастинні, концертна форма і старовинна соната.

- варіації і хоральні обробки (одноразова варіація як хоральна обробка, *basso ostinato*, імітаційно-поліфонічні обробки-варіації, орнаментальні варіації);
- рондо (однотемне, типу рондо французьких клавесиністів);
- сонатна форма (однотемна і двотемна: кожна з них – неповна (дво-частинна) і повна (тричастинна));
- концертна форма;
- циклічна форма (концерт, соната, сюїта, меса, ораторія, кантата тощо);
- опера.

Форми наскрізного розвитку. Типове коло інструментів. Імпровізаційне коріння прелюдії, токати (момент першої інтонації, “настроювання” інструмента). Наскрізний розвиток від вступних акордів до розгорнутої форми. Структурний контраст до фуги (протиставлення імпровізаційної нестійкості до раціонально-строгої структурної визначеності), утворення типової двочастинної циклічності.

Риси імпровізаційності: особливості нотації (Г. Гендель. Клавирна сюїта *A-dur*: в тексті – лише акорди), іноді лише дається форма фігурації; безперервне розгортання, відсутність цезур; структурна розрізненість, вільне чергування контрастних фігураційних рисунків без подальшого розвитку. Поступове наближення до структурно-чітких форм (Й. Бах).

Гармонічна структура: принцип повільного руху в колі від тоніки до тоніки. Різна широта охоплення ступенів (від мінімального: T-D-T до розгорнутих модуляційних планів).

Типові закономірності будови (викладення тематичного “ядра”, розгортання з прохідними модуляціями і повернення з вагомим кадансовим завершенням.)

Малі форми. Типова ознака – однорідність тематизму, однотемність. Жанрові витоки. Взаємодія імпровізаційності і поліфонічних засобів розвитку. Класифікація малих форм: бар, старовинні дво-, три- та багаточастинні.

Бар. Походження: залишкове явище від стародавньої вокальної монодії. Розповсюдженість у стародавніх, візантійських, ранньосередньовічних вокальних жанрах. Бар в ліричних жанрах трубадурів, мінезінгерів та мейстерзінгерів. Використання у протестантських хоралах XVI–XVII ст., в хоральних обробках Й. Баха. Бар в опері Р. Вагнера

“Нюрнберзькі мейстерзінгери”, в музиці XX сторіччя (А. Онеггер. Тема труби з фіналу симфонії № 2). Типовість заспівно-приспівної структури. Близькість до двочастинної форми, де заспів – дві однакові по музиці побудови і приспів. Назва частин (Stollen 1, Stollen 2, Abgesang). Загальна схема: аав. Принцип точної повторності (музичного матеріалу столл) при оновленні поетичного тексту. Додержання пропорцій будов (типу: 1–1–2(1,5)). “Репризний” бар аава. Вокальна основа та розчленування поетичного тексту визначають внутрішню структуру (двотакти). Відсутність чітких проявів ритму форми (фермати в кінці рядків), як і типова м’якість, невизначеність форми, яка відображає форму поетичної строфи – відрізняють від простої двочастинної форми класиків.

Старовинна двочастинна форма. Походження від народних танцювальних та пісенних жанрів (побутові танці XVI ст. зі структурою аавв). Принцип будови і сфера використання. Основні властивості: однотемність, однорідність, плавність переходів і т. ін. при різноманітності конкретних рішень.

Два основних види:

- наявність двох розділів (секцій);
- наявність трьох розділів (секцій): двосекційна будова другої частини старовинної двочастинної форми.

Перша частина форми, особливості будови періоду типу розгортання: ядро розгортання, заключення (каданс), тональний план, синтаксис (дроблення за замиканням). Друга частина: тематичний і тонально-гармонійний зміст, будова. Проміжний каданс у тональності S-ї сфери – ознака двосекційності будови другої частини. Випадки використання інших видів періоду в композиції I частини (єдиної будови, з двох речень).

Елементи сонатності в деяких зразках старовинної двочастинної форми.

Спорідненість старовинної двочастинної та простої тричастинної форм – типова структура багатьох сарабанд, коли секції другої частини набувають якостей більшої самостійності.

Старовинна тричастинна форма, її спорідненість до старовинної двочастинної форми (однотемність, однорідність тематизму частин, переважає використання періодів типу розгортання, секційність, тонально-гармонійні особливості).

Два різновиди тричастинних форм:

- безрепризна (типу aa_1a_2 (або авс), коли середній розділ не розділяється на секції);
- репризна (типу aa_1a_2a (або авса), коли середня частина складається з двох (іноді трьох) секцій).

Можливість переростання в багаточастинну форму (рівноправність більшої кількості серединних секцій). Певна гнучкість композиції, можливість різноманітних варіантів поміж репризними та безрепризними тричастинними формами. Випадки використання S-ї репризи. Сфера застосування.

Старовинні багаточастинні форми. Спорідненість до старовинних дво- та тричастинних форм. Типові типи структур, будови секцій, тонально-гармонійного розвитку. Типова нерівноправність частин (серединних секцій). Сфера застосування.

Складені (складні) форми. Складні та контрастно-складені форми як наслідок складення простих форм. Принципи об'єднання (за ознаками тональності). Два варіанта складення, які визначають два основні типи: однорідне або контрастне. Визначальне значення фактурних особливостей. Однорідне об'єднує нефуговані форми, а контрастні – нефуговану з фугою (в типових випадках).

Складна двочастинна форма. Типовість контрастно-складених форм (за зразком: прелюдія-фуга). Співвідношення темпів; характерів. Увертюра як один із можливих жанрів. Використання.

Складна тричастинна форма. Походження (італійська арія *da capo* XVII–XVIII ст.; зіставлення двох однорідних танців за умови повторності першого (*da capo* мається на увазі). Співвідношення характерів, фактур (перша частина – оркестрове *tutti*, а друге у вигляді тріо: двох гобоїв та фагота).

Основні різновиди:

- пара танців з ненотованою репризою *da capo*. Типовість для додаткових танців старовинної сюїти;
- форми французької увертюри (контрастно-складені по типу повільно-швидко-повільно): прелюдія, фугована частина, постлюдія. Нетиповість *da capo*.
- форма *da capo* з розробкою в середньому розділі;
- арія *da capo* як вокальна форма. Особливості: двотемність, більш

вільна будова. Можливість внесення змін у репризи під впливом поетичного тексту. Використання.

Складна тричастинна безрепризна форма (АВС). Розповсюдженість двох різновидів: складена (з однорідних форм) та контрастно-складена (з контрастом циклічного типу: нефуговані та фуговані форми). Імпровізаційна основа першого розділу зіставляється з більш організованою структурою фуги і заключної частини. Фантазійна основа форми. Використання складних тричастинних безрепризнних форм.

Концертна форма як одна за найбільших неполіфонічних форм епохи Бароко. Жанр концерту, принцип концерту (зв'язок за антифонною двоохорністю вокальної музики), роль жанру концерту в мистецтві Бароко, значення I частини концерту в епоху Бароко в порівнянні із значенням I частини сонатних циклів класиків.

Зміст, масштабність розвитку, цільність форми. Можливість використання форми у творах неконцертного жанра.

Тема (ритурнель), її типова жанрова узагальненість. Будова теми, близькість до тем рефренів рондо; мотивний зміст – наявність контрастних мотивів, протиставлених по вертикалі і горизонталі, принцип розвитку, розвиненість форми ритурнеля, завершеність. Принципова однотональність теми. Викладення теми (*tutti*); “терасоподібна” будова фактури і динаміки. “Скидання” голосів при появі інтермедії.

Характер, тематичний зміст та будова інтермедій (епізодів). Вплив поліфонічного мислення (зіставлення *tutti* і *solo* в концерті як співвідношення теми і інтермедії в поліфонічних формах), поєднання функції розробки з тенденцією до тематичного оновлення. Характерна нестійкість структури інтермедії, секвентного розвитку, переважність модуляційних переміщень над мотивною роботою (дробленням, варіюванням).

Значення заключного кадансу, безумовне підкреслення його функції в композиції.

Загальні риси структури концертної форми: відсутність єдиної композиційної схеми, нестабільність форми. Особливості тонального плану – додержання принципу старовинних форм: чергування теми і інтермедії в колі тональностей всіх ступенів лада. Інтермедії як з'єднувальні модуляції. Кількість частин і відмінність від рондо. Можливі

зміни в темі при подальших проведеннях. Деякі елементи сонатності при повторенні першої інтермедії. Різні формоутворюючі значення групування частин (альтернативний, розробний і тип *da capo*). Значення концертної форми (один із етапів становлення класичної сонатної форми).

Старовинна соната. Значення інструментальної музики в епоху Бароко. Поняття “кантата” і “соната”. “Соната” як новий жанр, новий рід музики. Виникнення “сонати” і “симфонії” як вступних частин і обособлення їх у самостійний жанр. Інші жанри (канцона) та їх значення. Контраст темпів як основа утворювання сонатного циклу.

Соната в італійській музиці XVIII ст. (від скрипкової до клавірної). Сольна соната, *concerto grosso*, сольний концерт. Сюїтний тип (*da camera*) та типовий сонатний тип (*da chiesa*).

Специфіка змісту сонатного циклу. Типова узагальненість назв частин в сонаті на відзнаку від сюїти. Тенденція до оптимальної кількості частин як прояв єдності, цільності циклу. Тональний план та його відзнаки в сонаті від сюїти.

Специфічність форм, значення введення фугованих частин, утворення малих циклів у циклі. Можливі шляхи трансформації старосонатного циклу в класичний.

Матеріал для аналізу

1. А. Вівальді. Пори року. Концерт *F-dur op. VIII № 3*, ч. II.
2. Й. Бах. Англійська сюїта № 1 *A-dur*, Courante I – Courante II avec deux Doubles.
3. Г. Гендель. Concerti grossi op. 6 № 8 *c-moll*, Andante allegro.
4. Й. Бах. Партита для клавіру № 5 *G-dur* (BWV829), Passepied.
5. Й. Бах. Brandenburgische Konzerte № 1 *F-dur* (B.1046), Minuetto-Polacca.
6. А. Вівальді. Концерт *B-dur* PV350 “Ossia il cometto da posta” (Das Posthorn), ч. I.
7. П. Хіндеміт. “Lundus tonalis”. Pastorale.
8. І. Стравінський. “Цар Едіп”, д. 11, арія Іокасти.

Тема 16. Старовинна докласична сонатна форма

Походження старовинної докласичної сонатної форми. Характерні особливості будови старовинної двочастинної форми, які стали основою

виникнення сонатності. Історична обумовленість появи сонатних закономірностей. Будова ранньої італійської клавірної сонати: особливості ладо-гармонійного та функціонального розвитку, відсутність конфліктів як типове явище, часта зміна кількості голосів при переважанні двоголосся. Два різновиди – двочастинна та тричастинна – як ознака еволюційності (від створення старовинної двочастинної форми до ранньої класичної сонати).

Будова експозиції: тональний план, роль гармонії як розділяючого та об'єднуючого фактора. Головна партія, її будова, прояви поліфонічного письма у викладі та розвитку. Принцип проростання – основа розгортання тематичного матеріалу. Можливість відділення теми кадансовим зворотом від подальшого розгортання. Поява в другому розділі експозиції нового тематичного матеріалу, який має спільні риси з головною темою, але більш самостійного. Гармонічне обособлення останнього розділу експозиції як ознака еволюційного формування заключної партії. Відсутність усталеного рівня контрасту тематичного матеріалу в експозиції.

Характерні особливості будови другої частини старовинної сонати: тонально-симетричне відображення експозиції як один із варіантів: можливість появи на початку другої частини нового тематичного матеріалу, засобів розробки, імпровізаційних побудов. Чіткий розподіл тематичного матеріалу за їх функційними ознаками: головна партія – розробка, а сполучна, побічна та заключна партії – репризний розділ другої частини.

Тричастинна старовинна сонатна форма з чіткими проявами відокремлення репризи від розробки. Особливості, засоби розвитку (поліфонічні, варіаційні), формування суто мотивної роботи. Початок розробки з матеріалу заключної партії як відмінність від старовинної двочастинності.

Повна та неповна реприза старовинної сонатної форми. Відсутність матеріала головної партії як прояв “реліктових ознак” старовинної двочастинної сонатної форми. (Д. Скарлатті).

Особливості будови сонатної форми в творчості Ф. Е. Баха: жанрова основа тематизму та більша ступінь контрасту; емоційний стан та елементи драматургії; більша визначеність загальної структури та більш вільний тональний розвиток.

Значення старовинної сонатної форми.

Матеріал для аналізу

1. Й. Бах. Партита для клавіру № 4 *D-dur* (BWV828), Gigue.
2. Г. Гендель. Concerti grossi op.6 № 1 *G-dur*, ч. II.
3. Й. Бах. Brandenburgische Konzerte № 6 *B-dur* (B.1051), ч. III.
4. Й. Бах. Overture (Suite) № 3 *D-dur* (BWV1068), Gigue.
5. Д. Скарлатті. Соната № 23 *F-dur*, Pastorale. Allegrissimo.
6. Й. Гайдн. Соната № 29 *A-dur*, Andante.
7. В. Моцарт. Соната KV282 *Es-dur*, Adagio.
8. А. Веберн. Квартет з саксофоном op. 22, ч. I.

Тема 17. Класична сонатна форма

Поняття сонатності, сонати, сонатної форми. Сонатна форма як вищий тип гомофонної структури, яка відображає динамічність процесу музичного мислення. Поєднання безперервності динаміки процесу розвитку музичної думки із стрункістю та чіткістю структури. Вплив естетики класицизму на виникнення сонатної форми. Основний композиційний принцип та драматургічна основа.

Особливості сонатної композиції:

- поєднання двох тенденцій: наскрізного розвитку і чіткого функційно-логічного розмежування побудов; розчленування на основі функційних відмінностей при меншій ролі повторності (у головній партії, розділах форми, репризі), що відрізняє сонатну форму від інших гомофонних форм;
- роль тонально-гармонійних процесів: особливості тонального плану; функційні зв'язки на різних масштабно-часових рівнях; функційні чекання-тяжіння; зміна ладових нахилів;
- закономірності сонатної драматургії: зіткнення головної і побічної тем як носіїв різних, іноді протилежних контрастних образів і досягнення внаслідок їх драматургічної взаємодії нової якості однієї з тем, іншого співвідношення образів (найчастіше – зближення); прояви поляризації конструктивних тем як відображення поляризації в образній сфері.

Необов'язковість тематичного контрасту та зіткнення тем (різні рівні контрастів у сонатній формі). Особливості контрастних співвідношень в сонатному *allegro*. Коло образів та жанрів, що використовуються в класичній сонатній формі. Застосування класичної сонатної форми.

Композиційна структура сонатної форми та функції її частин.

Експозиція як перший розділ сонати. Його образно-драматургічне значення. Будова експозиції, можливість повторення (у сонатних формах XVIII – початку XIX століть), відмова від такого повторення заради більшої цілності та безперервності розвитку у наступний період. Поняття “партії” та “теми”.

Головна партія – побудова, в якій виражена головна музична думка. Типове коло образів та характер музики. Основні функційні властивості. Класифікація головних партій за тематичними (однорідна-контрастна), тональними (замкнена-розімкнута), структурними особливостями (речення, період, двочастинна, проста тричастинна форма та інші). Психологічне значення першого елемента контрастної головної партії. Внутрішній розвиток головної партії.

Сполучна партія, її функція. Характерний тип її викладу. Різноманітний тематичний зміст та характерні етапи (фази): доповнення до головної партії, проміжна тема, сполучна та предикт до побічної партії. Можлива відсутність модулювання.

Побічна партія – розділ, що має контраст до головної партії: тематична залежність та образний контраст головної та побічної партій; рівні контрастів; коло тональностей побічної партії. Типові форми побічної партії (розширення, включення другої, а іноді і третьої теми). Вторгнення. Кульмінація у побічній партії. Межа побічної партії.

Заклучна партія – розділ заключного характеру (заклучний тип викладення). Тематична основа, тонально-гармонічна стійкість, будова. Випадки заміни заключної партії простим заключенням. Схована конфліктність у заключній партії.

Повторення експозиції, його психологічне значення.

Розробка. Її драматургічна роль. Загальні функції розробки у формі. Посилення контрасту до експозиції. Відмінності (інтонаційне зближення або зростання контрастності тем, серединний тип викладення, характерні тональні і ладові співвідношення). Хвилеподібний характер розвитку.

Методи розробки: мотивний, варіаційний та поліфонічний, їх застосування. Структура розробки. Кульмінація (кульмінація “дії”) та її значення. Несправжня (удавана) реприза, ускладнення процесу розробки.

Епізод у розробці, його драматургічне значення. Предикт, його фактура і гармонія. Випадки тематичної підготовки репризи.

Реприза. Тональна єдність поміж головною та побічною партіями в репризі, або інше співвідношення тональностей, ніж в експозиції. Головна партія у репризі: точне чи змінене її повторення, динамізована (під впливом попереднього розвитку). Рідкісний випадок – пропускання головної партії в репризі. Можливе пропускання сполучної партії. Характерні тональні зміни у сполучній партії.

Побічна партія в репризі у віденських класиків; зміна тональності при відсутності суттєвих змін її змісту. Можливі значні зміни в побічній партії у сонатах композиторів XIX–XX століття. Заклучна партія як перехід до коди. Особливі види реприз: субдомінантова, дзеркальна.

Кода, її різні типи (заклучення або нова розробка). Найбільш типові варіанти побудови. Особливості тонального плану і гармонічної основи. Драматургічне значення коди.

Вступ до сонатної форми, його функція та різновиди. Тематичний зміст вступу.

Значення класичної сонатної форми.

Матеріал для аналізу

1. Й. Гайдн. Соната № 3 *Es-dur*, ч. I.
2. Й. Гайдн. Соната № 12 *G-dur*, ч. I.
3. В. Моцарт. Соната KV570 *B-dur*, ч. I.
4. Л. Бетховен. Соната № 17, *d-moll*, ч. I.
5. Л. Бетховен. Соната № 27, *e-moll*, ч. I.
6. В. Моцарт. “Eine kleine Nachtmusik” KV525 *G-dur*, ч. I.
7. С. Людкевич. “Прикарпатська симфонія”, ч. I.
8. Л. Ревуцький. Симфонія № 2, ч. I.

Тема 18. Особливі різновиди сонатної форми

Сонатна форма у повільних частинах сонатно-симфонічних циклів, інструментальних мініатюрах, вокально-хорових жанрах, а також увертюрах.

Різновиди сонатної форми та їх драматургічне значення.

Сонатна форма без розробки (скорочена). Відмінності від старовинної двочастинної сонатної форми. Заміна розробки модулюючим сполученням. Особливості тематизму та розвитку. Використання варі-

аційної та варіантної техніки при повторях тем. Застосування сонатної форми без розробки.

Сонатна форма з епізодом замість розробки: внесення доповнюючого контрасту, ознаки рондальності. Будова епізоду (прості форми, варіації). Характерний зворотний хід до репризи. Застосування.

Сонатна форма з подвійною експозицією – типова форма першої частини класичного інструментального концерту. Властивості однотональної оркестрової та спільної із солістом експозицій, їх відмінності. Синтез тем експозицій у репризі. Композиційна функція каденції соліста та її драматургічне значення. Розміщення сольної каденції. Віртуозний характер сполучних розділів та заклучної партії.

Еволюція форми концерту. Значення класичного інструментального концерту.

Сонатна форма в оперних та концертних увертюрах.

Функція оперної увертюри. Багатотемність як віддзеркалювання прагнення відобразити основні моменти оперної драматургії. Значення контрастних тематичних зіставлень, темпових контрастів. Випадки суттєвих змін в будові репризи (відсутність побічної партії: В. Моцарт “Ідомей”). Значення сонатної форми в оперних увертюрах.

Особливості сонатної форми в програмних концертних увертюрах. Самостійність як визначальний фактор. Роль програмної основи в композиційному процесі. Драматургічне значення сонатної форми в концертних увертюрах.

Матеріал для аналізу

1. В. Моцарт. Соната *F-dur* KV332, ч. II.
2. Л. Бетховен. Соната № 5 *c-moll*, ч. II.
3. В. Моцарт. *Symphonie concertante Es-dur* KV364, ч. II.
4. В. Моцарт. Концерт для ф-но з оркестром № 25 *C-dur* KV503, ч. II.
5. Й. Гайдн. Симфонія № 45 *fis-moll* (Ноб. I: 45), ч. I.
6. В. Моцарт. Концерт для ф-но з оркестром № 18 *B-dur* KV456, ч. I.
7. М. Лисенко. “Зима і Весна” (опера), увертюра.
8. Л. Ревуцький. Симфонія № 2, *Adagio*.

Тема 19. Сонатна форма у творчості композиторів XIX–XX ст.

Сонатна форма у творчості романтиків. Роль лірико-психологічної образної сфери в змінах драматургії та композиційній основі.

Поглиблення тематичного, образного, драматичного контрасту поміж темами, а також розділами сонатної форми. Типовість контрасту співставлення.

Тематизм: значна індивідуалізація характеру, розширення жанрових зв'язків, підвищення ролі програмності, сюжетного моменту, образна конкретність.

Викладення тем головної та побічної партії у вигляді замкнених простих форм з типовим внутрішнім розширенням. Підпорядкованість сполучної партії головній, типовість скорочення сполучної партії, іноді заміна простою зв'язкою. Можливість відсутності сполучної партії.

Поглиблення контрасту поміж головною та побічною партіями. Рівні контрастів: зміна темпу, віддаленість тональної сфери, жанровий, образний контрасти і т. ін. Заклучна партія як доповнення до побічної, утворення в експозиції двох контрастних образних сфер: головної разом із сполучною партіями та побічної разом із заклучною. Поява рис циклічної форми.

Значна роль наскрізного розвитку в розробці, її драматизація, з активною мотивною роботою, з перевагою варіаційно-виріантних засобів, жанровими трансформаціями, проявами симфонізації.

Динамізація репризи, перенесення активного розвитку в репризні побудови.

Програмність, змістовність як причина відокремлення сонатної форми від цикла. Виникнення сонатних форм в поєднанні з іншими структурами (змішані, вільні форми).

Значний вплив російського жанрового симфонізму на сонатну форму в творчості українських композиторів. Специфічність сонатної форми у творчості М. Глінки і, зокрема, його методу. Драматичний та епічний симфонізм як дві основні тенденції вітчизняного симфонізму. Контраст протиставлення в драматичних за характером сонатних формах, з динамічним хвильовим розвитком, який трансформує репризу. Можливість розділення репризи на два розділи.

Взаємодоповнюючий образний контраст у творах лірико-епічного складу. Варіантний метод розвитку як типовий. Використання зразків фольклору (цитування), або стилізація. Жанрова різноманітність тематизму.

Значення і використання сонатної форми лірико-епічного складу.

Одна із відзнак сонатності в музиці ХХ ст.: подолання репризності та широке використання наскрізного розвитку.

Матеріал для аналізу

1. Ф. Шуберт. Соната ор. 122, ч. I.
2. Р. Шуман. Соната для ф-но *g-moll*, ч. I.
3. Ф. Шопен. Соната для ф-но *h-moll*, ч. I.
4. В. Губаренко. Концерт для флейти з оркестром ор. 10.
5. Р. Вагнер. "Нюрнберзькі мейстерзінгери". Увертюра.
6. А. Онеггер. Симфонія № 2, ч. I.
7. Б. Лятошинський. Симфонія № 4, ч. I.
8. А. Веберн. Концерт для 9 інструментів ор. 24, ч. I.

Тема 20. Рондо-соната

Визначення та значення рондо-сонати як наслідка взаємопроникнення сонати та рондо. Поєднання ознак сонатної форми та форми рондо. Головна відзнака рондо-сонати від сонати та від рондо, інші характерні відзнаки рондо-сонати. Поняття французького рондо (*Rondeau*). Побудова різновидів форми: з епізодом та розробкою, прості тональні плани. Застосування, головним чином, у фіналах концертів, сонат, як виняток – у симфоніях.

Пісенно-танцювальний або скерцозно-моторний характер музики, структурні варіанти замкненої головної партії. Можливі зміни структури у подальших проведеннях. Сполучна партія як менш розвинена, але яка несе в собі ті ж функції, що і в сонатній формі. Відносна стислість (відсутність значних розширень, зрушень, "вторгнення") побічної партії, її можлива незамкненість. Засоби переходу до другого проведення головної партії (наприклад, доповнення, що переростає у зв'язку). Необов'язковість заклучної партії. Трансформація функції заклучної партії, особливо останніх побудов.

Центральний епізод, його подібність до тріо у складній тричастинній формі, тональність, побудова; перехід до репризи або до розробки.

Розробка, її побудова. Випадки використання епізоду в поєднанні з розробкою.

Реприза: можливість вилучення останнього з репризних проведень головної партії, використання четвертого проведення для переходу до коди, або його трансформування в коду; точна транспозиція побічної партії як типовий випадок.

Кода, її узагальнююча функція у творі. Можливість прояви в кодї матеріалу центрального епізоду.

Рондо-соната та рондо-сонатність у творчості романтиків і композиторів ХХ ст.: самостійність епізодів, трансформація сполучної партії в репризі, транспозиція рефрена, “дзеркальна” реприза.

Матеріал для аналізу

1. В. Моцарт. Соната KV311 *D-dur*, фінал.
2. Л. Бетховен. Соната № 27, фінал.
3. Й. Гайдн. Концерт для віолончелі з оркестром № 2 *D-dur* Нов. VIIb:2, ч. II.
4. В. Моцарт. Соната KV281 *B-dur*, фінал.
5. М. Римський-Корсаков. “Шехерезада”, фінал.
6. Л. Ревуцький. Симфонія № 2, фінал.
7. А. Шьонберг. Квартет № 3, фінал.
8. А. Веберн. Квартет із саксофоном ор. 22, фінал.

Тема 21. Циклічні форми

Загальні властивості циклічних форм як композицій, що об’єднують єдиним задумом різні контрастні самостійні і завершені по формі частини. Типи інструментальних циклів, їх класифікація: сюїтні, сонатно-симфонічні та цикли мініатюр.

Старовинний двочастинний інструментальний цикл (типу контрастно-складеної форми по принципу “швидко-повільно”) як особливий різновид: протиставлення вільного імпровізаційного розгортання (прелюдія, фантазія, токато) та строгої регламентованої поліфонічної форми (фуга).

Сюїта, її різновиди. Старовинна сюїта XVI–XVIII ст., її походження (протиставлення народних танців повільного та швидкого: “*grorotio*”, “*Nach Tanz*”; пізніше: павана-гальярда та алеманда-куранта). Характерні особливості (однотональність, моножанровість, двократне протиставлення темпів з посиленням темпового контрасту, типові структури). “Обов’язкові” та додаткові п’єси. “Опорні точки циклу” (Т. Ліванова) та їх значення.

Сюїта епохи Бароко, її різновиди: увертюри (французька та італійська, їх відзнаки), партити, сюїти, інструментальні концерти (*concerto grosso*). Їх характерні особливості будови та принципів відзнаки. Додаткові нетанцювальні жанри (*capriccio*, *scherzo*, *burlesca*, *badinerie*, *air* та інші), їх значення в циклі. Визначна роль сюїтних циклів епохи Бароко у становленні сонатно-симфонічного циклу.

Сюїта в музиці віденських класиків: відхід від танцювальності та моножанровості, вплив сонатно-симфонічного циклу (проникнення сонатного *allegro*, спрощення внутрішньої будови частин, об’єднання функціональним тональним планом тощо).

Нова сюїта XIX–XX ст. Програмна основа та різноманітність жанрів. Два основні напрями – наближення сюїти до сонатно-симфонічного циклу та сюїтні цикли мініатюр. Можливість класифікації різновидів нової сюїти на основі зв’язку із суміжними видами мистецтва: на основі музики оперних, драматургічних спектаклів; літературних творів (або створених композитором – Р. Шуман. “Карнавал”); вражень від перегляду творів образотворчого мистецтва; на матеріал народних танців та пісень тощо.

Сонатно-симфонічний цикл, його походження від старовинної сонати (“*sonata da chiesa*” – старовинна “церковна соната”), увертюри, старовинного інструментального концерту. Характерні відзнаки: єдиний ідейно-художній задум, глибина змісту та розвитку, цільність композиції, чіткі функції частин.

Типові функції частин, характерні кола образів, типи тематизму. Два типи загальної композиції, які визначаються розміщенням скерцо та повільної частини. Загальні принципи драматургії, цикли із “наскрізною” драматургією. Єдність циклу, взаємодія та розвиток системи образів, зв’язку частин на різних рівнях (образно-змістовних, інтонаційних, тематичних, тонально-гармонічних).

Посилення образних і тематичних зв’язків в сонатно-симфонічних циклах XIX–XX ст., принципи лейтмотивності та монотематизму, особлива синтезуюча роль фінала.

Цикли прелюдій: об’єднання на основі вторинного жанру і тональностей квінтового кола. Різноманітність жанрового підґрунтя та композиційних структур.

Цикли прелюдій і фуг як подвійний цикл. Об'єднання малих дво-частинних циклів (контрастно-складеного типу) на основі тональностей хроматичного звукоряду. Розвиток старовинних традицій у творчості Й. С. Баха та в музиці ХХ ст.

Нові риси циклічних форм в ХХ ст.: багаточастинність (О. Мессіан. Симфонія "Турангаліла" – 10 чч.), вихід принципу репризності на макро-рівень форм (С. Прокоф'єв. Соната № 2 для скрипки з ф-но, фінал).

Матеріал для аналізу

1. Й. Бах. Партита для клавіру № 6 *e-moll* BWV830.
2. Й. Бах. *Ouverture de française h-moll* BWV831.
3. Р. Шуман. "Метелики".
4. М. Равель. "Le Tombeau de Couperin".
5. Б. Лятошинський. Тріо для ф-но і віолончелі.
6. І. Шамо. Українська сюїта для ф-но.
7. А. Штогаренко. "Пам'яті Лесі Українки".
8. М. Скорик. "В Карпатах".

Тема 22. Контрастно-складені форми

Визначення контрастно-складеної форми як композиції, що складається з двох і більше контрастних та самостійних за музичним змістом частин, які подібні частинам циклу, але не завершені, проте зв'язані в єдину цілісність авторським задумом та безперервним розвитком. Послання якостей циклічної та одночастинної форм.

Злитно-сюїтні форми (контрастно-складені форми – термінологія Вл. Протопопова), їх виникнення: старовинна інструментальна канцона, жанри концертної фантазії, старовинний двочастинний малий цикл, побудований за принципом темпового (і не тільки) контрасту, де поєднуються імпровізаційна та поліфонічна форми (токата-фуга, наприклад).

Різноманітне структурне наповнювання частин: від простих форм до рондо, сонатної поліфонічної форми або вільного імпровізаційного розгортання.

Ознаки: різна ступінь завершеності частин, відсутність перерви між частинами (неможливість, таким чином, класифікації композиції як циклічної); використання тематизму попередньої частини в розробці наступної як об'єднуючого фактора; наявність репризності в широкому розумінні.

Засоби об'єднання: безперервність руху, логіка послідовності частин та єдиного тонального плану, інтонаційні і тематичні зв'язки, можлива репризність.

Рівні контрастів: тематичний, жанровий, ладотональний, темповий, фактурний тощо. Можливість класифікації за принципами:

- наявність (або відсутність) репризності;
- кількості частин (дво-, три- та багаточастинні);
- за жанровим ознакам (сонатно-симфонічного, сюїтного типів, а також які виникли в рамках опери, ораторії, кантати).

Контрастно-складені форми у творчості композиторів епохи Бароко, віденських класиків, романтиків, композиторів ХХ ст. Тенденція до об'єднання циклу і перетворення в одночастинну поемну форму.

Матеріал для аналізу

1. Л. Бетховен. Соната № 31, *arioso dolente e fuga*.
2. Й. Бах. Фантазія *G-dur* для органа.
3. Л. Бетховен. Квартет № 14 *cis-moll*.
4. П. Чайковський. "Італійське капричіо".
5. Ф. Ліст. Угорська рапсодія № 6.
6. Д. Шостакович. Квартет № 8.
7. Б. Лятошинський. Український квінтет.
8. В. Борисов. "О Родине".

Тема 23. Змішані та вільні форми

Визначення змішаних та вільних форм як одночастинних (нециклічних), які поєднують в собі риси кількох типових форм, що склалися раніше.

Створення вільних та змішаних форм на підставі комбінування або модифікації різних принципів формоутворення. Змішана – форма, в якій присутні ознаки двох або кількох форм. Вільна – форма індивідуального типу, яка не відповідає існуючим нормам будь-якої з відомих форм. Відсутність чіткого розмежування поміж вільною та змішаною формами.

Походження вільних форм від жанрів органної та клавірної фантазії, токати епохи Бароко (відсутність чітких структурно оформлених тем і побудов, вільне розгортання, безперервність розвитку, відсутність репризності та визначна роль тонально-гармонічної основи). Значна роль кадансових зворотів. Фантазії у творчості віденських класиків

(В. Моцарт – два типи композиції: вільна зовнішня будова (кількість та розташування частин) при досить чітких внутрішніх структурах, та навпаки, вільна будова внутрішніх частин).

Змішані форми в творчості віденських класиків (поєднання рондо та варіацій; проникнення елементів будови фуги в сонатну форму). Нетиповість вільних та змішаних форм як протилежності чіткій, симетрично урівноваженій архітектоніці класичних композицій.

Історико-естетичні передумови розповсюдження вільних та змішаних форм у творчості романтиків. Індивідуалізація художньої форми, програмність, намагання більш конкретно відобразити в музиці життєві ситуації з посиленням контрастів у композиції, пов'язаних із втіленням типових романтичних антитез (мрії – дійсність). Синтез видів мистецтва, вплив закономірностей театральних жанрів. Взаємопроникнення епічного, ліричного та драматичного начал. Поява нових синтетичних жанрів поеми, балади, рапсодії і т. ін.

Загальні особливості змішаних та вільних форм – дві тенденції: прояви більшої самостійності, масштабності побудов, пов'язаної з прагненням до повноти втілення контрастних образів, та з іншого боку – тенденція до єдності композиції, безперервності розвитку. Принцип монотематизму та вільної трансформації як об'єднуючий фактор.

Основний принцип побудови та розвитку **вільних** форм: утворення самостійних, замкнутих, контрастних розділів на початку твору, пов'язаних з експозицією та первинним розвитком образів сонатної форми та стисле динамізоване їх відтворення в репризі. Прискорення і драматизація розвитку. Трансформація образів та їх зближення у репризі та коді. Значення динамізованих та синтетичних реприз.

Перемінність та суміщення функцій частин в **змішаних** формах. Поява ознак форм першого та другого планів як наслідку суміщення композиційних функцій частин. Проникнення сонатних принципів та вільної варіаційності (тематичної трансформації).

Різновиди змішаних форм:

- взаємопроникнення сонатності та циклічності з переважанням першого чи другого (Ф. Ліст. Концерт для фортепіано з оркестром № 1);
- взаємодія сонатності та варіаційності із характерною жанровістю образів, специфікою типів варіювання. Функції частин, загальні та місцеві (М. Балакірев. “Увертюра на три русские темы”);

- сполучення більш ніж двох різних форм, наприклад, складна тричастинна, сонатність та циклічність (Ф. Ліст. “Мефісто-вальс”);
- синтез сонатності та концентричної форми (Р. Вагнер. “Tannhauser”, увертюра);
- сполучення рондо з нерондальними формами (Ф. Шопен. Фантазія *f-moll*).

Змішані та вільні форми в музиці ХХ ст.: концентричність як компонент форми, рефренність (А. Онеггер, Симфонія № 2, ч. І); широке використання наскрізної форми.

Альтернативні форми (термін В Холопової), засновані на протиставленні двох типів музичного матеріалу (двох “макротем”) за формою: $av-a^1v^1-a^2v^2...$ (П. Булез. “Ритуал”).

Матеріал для аналізу

1. Ф. Шопен. Балада № 2.
2. Ф. Ліст. “Тассо”.
3. М. Лисенко. Рапсодія для ф-но.
4. С. Людкевич. Симфонічна поема “Меланхолійний вальс”.
5. С. Прокоф'єв. Токата *d-moll*.
6. А. Веберн. 5 пісень на слова Георга ор. 3 № 3.
7. Б. Барток. Концерт для оркестра, ч. V.
8. П. Хіндеміт. Соната № 3 для ф-но, ч. II.

Тема 24. Вокальні форми

Вокальні жанри: опера, ораторія, кантата, камерний вокальний цикл, романси, пісні з інструментальним супроводом та без нього, твори для хору, вокальні дуети, тріо і т. д.

Образотворчі та виражальні характеристики подібних жанрів. Синтез різних видів мистецтва в них. Співвідношення музики і слова в різноманітних жанрах. Взаємодія слова та музики на різних рівнях.

Співвідношення образності тексту і музики. Відображення в музиці загального змісту та емоційного настрою тексту в цілому та відображення змісту окремих моментів тексту.

Відображення мовної інтонації, їх відзнаки. Можливість засобами музики відобразити різні жанри мови: театралізованої, декламаційно-ораторської, побутової. Різні типи музичного інтонування (різні типи

методики, пов'язаної з мовною інтонацією): речитатив та розспів (аріозний та кантиленний).

Співвідношення музичного метру і синтаксису з часовою організацією поетичного тексту: ритміка вірша та його відображення в музиці; співвідношення акцентів і цезур поміж різними складами поетичного тексту і звуками, повторення слів та їх вплив на структуру музики; строфічна структура вірша та музична форма.

Принципові відзнаки форм вокальної музики, обумовлені впливом поетичного тексту: типовість розімкнених побудов заради більшої цілності, більшої злитності, особливо при наявності змістовної завершеності в поетичному тексті; типовість відсутності досконалих каденцій, особливо в експозиційних періодах.

Можливість використання "періодів неекспозиційного типу" в серединних побудовах, з можливою відсутністю розробки, але з переважанням використання варіантного принципу розвитку в умовах тонально-гармонічної нестійкості.

Особливості репризних побудов: тональні, суттєво-оновлені репризи. Можливість відсутності репризи взагалі в контрастно-складених, наскрізних формах.

Форми інструментальної музики, які набули розповсюдження у вокальних жанрах (тобто стали загальними): прості, складна дво- та тричастинна, рондо, соната без розробки, контрастно-складені.

Специфічні вокальні типи музичних форм:

- куплетна форма та її різновиди;
- циклічна форма та її різновиди;
- циклічна форма в крупних вокально-інструментальних композиціях, камерних вокальних циклах;
- оперні форми.

Куплетна форма як композиція, що складається з декількох послідовних проведень одного і того ж музичного матеріалу з різним поетичним текстом. Куплет – побудова, яка повторюється та забезпечує швидке сприйняття і запам'ятовування. Простота, ясність будови при деяких специфічних особливостях: механічність повторів, одноманітність, відсутність можливості відобразити в музиці зміни змісту поетичного тексту.

Співвідношення куплета і строфи. Форми куплета. Заспів та приспів як типові форми розчленування куплета та різні варіанти їх будови:

- куплетна (строфічна) форма (куплет – період та його різновиди, проста або складна двочастинна форма);
- куплетно-варіаційна (поєднання точних повторів з варійованими при зміні поетичного тексту з можливим включенням елементів розробки);
- куплетно-варіантна – різновиди:
 - а) однаковий початок, але різне закінчення;
 - б) варіантність типу "проростання" (ab – ac – ad);
 - в) "римоване" закінчення при різному починанні (ba – ca – da);
 - г) більш вільна трансформація мелодики (ab – cad – ...).
- наскрізна вокальна форма – безперервне оновлення музичного матеріалу у зв'язку із розвитком поетичного тексту. Сфера застосування, жанри. Принципи контрастного розгортання, контрастного співставлення, можливість репризного завершення, рефренних повторів. Роль тональних планів та фактури як фактора об'єднання. Особливості музичних форм у вокально-хорових творах, які обумовлені змістом поетичного тексту:

- період з трьох та більше речень;
- складний період;
- безрепризна проста двочастинна форма (можливі елементи репризи в інструментальному заключенні);
- безрепризна проста тричастинна форма;
- подвійна проста форма;
- складна двочастинна форма;
- сонатна форма без розробки, або із значним скороченням розробки. Вокальні **циклічні** форми, різновиди та їх особливості:
- камерні вокальні цикли з сюжетним розвитком: лінія розвитку в поетичному тексті як об'єднуючий фактор. Необов'язковість музичних зв'язків;
- камерні вокальні цикли без сюжетного розвитку, але з узагальненістю образів тексту. Засоби музичної єдності циклу: інтонаційні та образні арки, розвиток лейтмотивів, репризні прояви та загальний рух до кульмінації, наявність лейттональності та лейтгармоній.

Кантатно-ораторіальні форми і жанри, їх різноманітність в музиці XVII–XVIII ст.: меса, пасьон, ораторія, “історія”, “діалог”, кантата, духовний концерт, магніфікат. Визначальна роль слова.

Можливість класифікації форм та жанрів навколо трьох типів: епічного (ораторія, пасьон, “історія”, “діалог”), драматичного (опера, кантата, духовний концерт, магніфікат, псалом) та ліричного (світська кантата). Часте змішування загальножанрових елементів (наприклад, об’єднання оповідально-епічного та драматичного в пасьонах). Типові умови виконання кожного з трьох типів.

Ораторія як значний несценічний твір для хора, солістів і оркестра, який втілює велику ідею і має сюжетну лінію розвитку. Відзнака від опери та кантати. Походження (*oratorium* (лат.) – молитвенна зала), розповсюдження. Розквіт жанра з середини XVII ст.

Будова аналогічна до будови опери: розподіл на крупні частини, які завершуються (в типових випадках) великим хоровим фіналом. Використання малих, складених, фугованих форм, речитативів.

Пасьон як великий епіко-драматичний твір, що розповідає про страждання і смерть Ісуса Христа. Основа жанра (Євангеліє) та основні жанрові особливості: окремі партії євангеліста (розповідача) та діючих осіб, іноді – фрази народу; сольні та хорові партії, що відображають зміни сюжету. Використання хоральних мелодій. Чотири типи пасьонів: найстародавній – псалмодійний, респонсорний, мотетний та ораторіальний (О. Лассо, Я. Брехт, А. Скарлатті, Г. Шютц, Й. С. Бах). “Matthaus-Passion” Й. С. Баха як одна з вершин світової музичної культури (загальнолюдський зміст та його глибина). Будова: цільність драматургічного задуму, двочастинність композиції, різноманітність та розвиненість музичних форм, контраст оформлених номерів та речитативу, засоби риторики. Риси опери, де сценарух був би явно відволікаючим моментом.

Кантата як вокально-інструментальний твір, споріднений ораторії, який на відзнаку від неї не має сюжетної основи, відрізняється меншими розмірами та присвячується зазвичай оспівуванню якоїсь особи або конкретного дійства, явища і т. ін. Порівняно молодий жанр (виник на межі XVI–XVII ст.), попередник – мадригал. Кантата (*cantata* (італ.) – співати, оспівувати) світська, духовна; сольна, хорова. Ліричний (іноді драматичний) текст.

Світська кантата, її особливості будови (наприклад, А. Скарлатті. “Урок музики”).

Духовні кантати. Кантати Й. С. Баха як найвищий розвиток жанру в епоху Бароко. Зміст (“малі пристрасті” – Г. Хубов) і типи: однокоральні, багатокоральні, некоральні. Відзнаки та структура.

Частини кантатного циклу у Й. С. Баха – хоральні: хорові та сольні обробки хоралу, інструментальні хоральні симфонії, часто з фугованим викладенням кожного рядка поетичного тексту. Некоральні: хори, арії, речитативи, некоральні інструментальні побудови.

Розвиток кантатно-ораторіальних жанрів у музиці XIX–XX ст. Тенденції зближення частин (образні, жанрові, тематичні зв’язки, тональний план, наскрізний симфонічний розвиток). Приписи монотематизму. Утворення нових синтетичних жанрів (симфонізації).

Жанри та форми українського православного богослужіння. Знаменний розспів, його характерні ознаки: ладо мелодичний стикретизм, формальність та монотонність ритміки, типовість форм “узагальненого” характеру (В. Холопова).

Всенощна та літургія як основні жанри, їх складові узагальнені (стихарі, тропарі, кондаки тощо) та конкретно-текстові жанри (Херувимська, Світе тихий і т. ін.). Типологія форм: наскрізні, рефренні, циклічні (канони).

Український хоровий концерт епохи Бароко. Партезний стиль М. Дилецького, його відзнака від західноєвропейського концерту, тематичні, ладогармонічні, фактурні особливості. Поліструктурність як основа двох типових форм: концертної та наскрізної. Еволюція українського концерту в творчості М. Березовського та Дм. Бортовського, їх типові композиційні особливості.

Матеріал для аналізу

1. П. Ніщинський. “Ой гук, мати, гук” (обр. укр. нар. пісн для хора)
2. М. Леонтович. “Піють півні” (обр. укр. народної пісн).
3. М. Леонтович. Обробки українських народних пісень. “Над річкою бережком”, “Ой зійшла зоря”, “Пряля”.
4. В. Ільїн. “Граї, моя пісню”.
5. А. Кос-Анатольський. “Гуцулія” (пісня).
6. М. Лисенко. “Радуйся, ниво неполітая” (кантата).
7. С. Людкевич. “Заповіт” (кантата), фінал.
8. М. Дилецький. “Божественний грім” (концерт, *G-dur*, № 1)

Тема 25. Оперні форми

Опера як вищий тип синтетичного твору, який об'єднує в собі музику, слово, образотворче мистецтво (особливо живопис) та сценічне дійство.

Жанрові особливості різноманітних опер:

- епічна опера;
- героїчна опера;
- комічна опера;
- лірико-психологічна опера;
- опера-балет;
- опера з введенням суто драматичних сцен (без музики).

Вплив тексту і сценічного дійства на принципи формобудови.

Провідна роль музичної драматургії.

Якості лібрето, які дозволяють засобами музики втілити основну ідею твору. Принципи переробки в лібрето сюжету літературного твору: змісту, ідеї, конфліктної ситуації і т. ін.

Різні типи загальної оперної композиції:

- опера XVII–XVIII ст. Окремі замкнуті номери, роз'єднаність при можливості розгорнутих музичних характеристик та узагальнення психологічних станів;
- опера другої половини XIX ст. як музична драма з безперервним розвитком як музики, так і сценічного дійства. Плильність форм, переважання речитативів; труднощі сприйняття та музично-змістовного узагальнення;
- опера XIX–XX ст. як найбільш поширена і яка об'єднує в собі наявність замкнутих номерів з наскрізним розвитком.

Співвідношення речитативного та кантилено-мелодичного. Переважність вокальної сторони. Види речитативів.

Різне співвідношення музичних та сценічних закономірностей у залежності від різних типів оперної драматургії і композиції. Визначальна роль театральних сценічних закономірностей. Наявність конфліктної драматургії, ліній “наскрізного” руху та “контрдії”. Різні функції сцен, їх внутрішня структура залежно від типів оперної драматургії.

Розкриття музичними засобами драматичного конфлікту як конфлікту інтонацій. Можливість індивідуальних, групових та масових музичних характеристик (в аріях, аріозо, ансамблях, хорах).

Музична єдність опери та роль повторності. Типи музичних зв'язків між актами і картинами опери: а) лейтмотивний принцип;

б) “наскрізний” розвиток тем; в) інтонаційна спорідненість тем в аріях (ансамблях) одного героя або групи героїв, у хорових сценах, у симфонічних антрактах як засіб єдиної образної характеристики.

Значення лейтмотивів в “музичній драмі”. Варіаційні зміни в лейтмотивах. Принципи наскрізного лейтмотивного симфонічного розвитку в музичних драмах Р. Вагнера.

Тональності та тональні плани, їх виражальне та формоутворююче значення. Нетиповість тональних репріз. Лейттональність у характеристиці окремого героя.

Структура оперного акту: співставлення замкнутих номерів (типу арій, деяких ансамблів, хорів) із розімкнутим музичним розвитком (речитатив, ансамблі, репліки хора). Можливість тематичної репризи в середині акту. Роль тонального плану. Утворення значної, розвиненої музичної форми (простой та складної тричастинної, рондоподібної, рондо-сонатної і т. д.)

Роль увертюри та симфонічних антрактів в опері. Різні функції оркестру. Випадки розвитку дійства в партії оркестру. Симфонізація опери у Р. Вагнера.

Опера у творчості композиторів XX ст., шляхи еволюції.

Матеріал для аналізу

1. В. Моцарт. “Весілля Фігаро”, д. II, фінал.
2. М. Лисенко. “Тарас Бульба”, д. II.
3. П. Чайковський. “Евгеній Онегин”, к. 3 №№ 11, 12.
4. М. Римський-Корсаков. “Садко”, к. 4 (сцена торгу, до появи Садка).
5. М. Мусоргський. “Хованщина”, д. I.
6. С. Прокоф'єв. “Дуенья”, кв.
7. Р. Вагнер. “Трістан і Ізольда”, к. I.
8. І. Стравінський. “Цар Едип”, д. II.

Критерії оцінювання рівня набутих знань

Мета – перевірка якості в таких позиціях:

- 1) рівень засвоєння навчального теоретичного матеріалу;
- 2) володіння термінологією;
- 3) формування логічного мислення;
- 4) вміння практично застосовувати набуті теоретичні знання при аналізі;
- 5) засвоєння певних навичок макроаналізу;
- 6) вміння робити цілісний аналіз твору;
- 7) вміння роботи узагальнення при аналізі.

КРИТЕРІЇ ОЦІНЮВАННЯ

Критерії оцінювання навчальних досягнень студентів

Рівні навчальних досягнень	За 5-бальною системою	За 12-бальною системою	Критерії
I. Початковий	2-	1	Студент не знає теоретичний матеріал і має уявлення лише про окремі елементи музичної мови, які вивчалися раніше в курсі теорії музики.
	2	2	Студент дуже слабо знає теоретичний матеріал, має поверхове уявлення про предмет, неспроможний виконати аналіз нотного тексту.
	2+	3	Студент слабо знає теоретичний матеріал і може дати відповідь лише на найпростіші запитання викладача, демонструє неможливість самостійно виконати аналіз твору.
II. Середній	3-	4	Студент показує у відповіді та в практичному аналізі нотного тексту невідале використання теоретичних знань.
	3	5	Студент виявляє неповні знання основних теоретичних питань, робить за допомогою викладача примітивний аналіз музичного твору.
	3+	6	Студент демонструє задовільні знання у відповіді на запитання по теоретичному матеріалу, а в практичному аналізі твору робить суттєві помилки.

III. Достатній	4-	7	Студент не дає повної відповіді на запитання або робить непереконливе їх обґрунтування. У практичному аналізі допускає окремі помилки, які не завжди може виправити самостійно.
	4	8	Студент демонструє добре володіння матеріалом, але неточності і відсутність необхідних узагальнень роблять непереконливим аналіз твору.
	4+	9	Студент виявляє міцні знання навчального матеріалу, впевнено відповідає на теоретичні запитання, але в практичному аналізі допускає неточності, які не завжди може виправити самостійно.
IV. Високий	5-	10	Студент має повні знання, грамотно аналізує та робить висновки, але допускає окремі неточності, які може виправити самостійно.
	5	11	Студент демонструє відмінне володіння матеріалом, дає правильні впевнені відповіді на запитання, робить обґрунтований і якісний всебічний аналіз музичного твору.
	5+	12	Студент демонструє вільне володіння знаннями, робить якісний всебічний аналіз, дає правильні, обґрунтовані відповіді на запитання і робить узагальнення стосовно особливостей використання композитором цієї форми в інших творах, а також порівнює з творами інших авторів.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

Підручники

1. *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1979. – 536 с.
2. *Мазель Л., Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1964. – 752 с.
3. *Ручьевская Е., Широкова В. и др.* Анализ вокальных произведений. – Л.: Советский композитор, 1989. – 350 с.
4. *Ручьевская Е.* Классическая форма. Учебник по анализу. – СПб: Композитор, 1998. – 268 с.
5. *Скребков С.* Анализ музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1967 – 382 с.
6. *Способин И.* Музыкальная форма. – М.: Музыка, 1974. – 400 с.
7. *Тюлин Ю.* Строение музыкальной речи. – Л.: Советский композитор, 1962. – 421 с.
8. *Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И. и др.* Музыкальная форма. – М.: Музыка, 1974. – 360 с.
9. *Холопова В.* Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр. – СПб: Изд. “Лань”, 2001. – 496 с.
10. *Якубяк Я.* Аналіз музичних творів (Музичні форми): Підручник. Ч. 1. – Тернопіль: СМП Астон, 1999, – 208 с.

Посібники та дослідження

1. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. Изд. 2-е – Л.: Музыка. Ленингр. отделение, 1971. – 376 с.
2. *Бэлза И.* Исторические судьбы романтизма и музыки: Очерки. – М.: Музыка, 1985. – 255 с.
3. *Горюхина Н.* Еволюція сонатної форми. – К.: Музична Україна, 1973. – 320 с.
4. *Гончаренко С.* Вопросы музыкального формообразования в творчестве композиторов XX века. – Новосибирск. 1997.
5. *Горюхина Н.* Эволюция периода. – К.: Музична Україна, 1975. – 95 с.
6. *Горюхина Н.* Открытые формы // Формы и стиль. Ч. 1. – Л.: Советский композитор, 1990. – 88 с.

7. *Горюхина Н.* Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. – К.: Музична Україна, 1985. – 112 с.
8. *Григорьева Г.* Анализ музыкальных произведений: Рондо в музыке XX века. – М.: Музыка, 1995. – 93 с.
9. *Денисов Э.* Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М.: Музыка, 1986.
10. *Золозова Т.* Инструментальная музыка послевоенной Франции. – К.: Музична Україна, 1989. – 268 с.
11. *Иванченко Г. В.* Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы. – М.: Смысл, 2001. – 264 с.
12. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века: Пер. с чеш. – М.: Музыка, 1976. – 367 с.
13. *Лаврентьева И.* Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1978. – 79 с.
14. *Мазель Л.* О мелодии. – М.: Музгиз, 1952. – 300 с.
15. *Михайлов М.* Стиль в музыке: Исследование. – Л.: Музыка, Ленингр. отделение, 1981. – 262 с.
16. *Назайкинский Е.* Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988. – 254 с.
17. *Назайкинский Е.* О музыкальном темпе. – М.: Музыка, 1964. – 90 с.
18. *Назайкинский Е.* О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.
19. *Очеретовская Н.* Содержание и форма в музыке. – Л.: Музыка. Ленингр. отделение, 1985. – 112 с.
20. *Пяковский И.* Логика музыкального мышления. – К.: Музична Україна, 1987. – 179 с.
21. *Ритм и форма:* Сб. ст./ СПб госконсерватория; Ред.: Н. Афонина, Л. Иванова. – СПб: Союз художников, 2002. – 223 с.
22. *Ручьевская Е.* Функции музыкальной темы. – Л.: Музыка, Ленингр. отделение, 1977. – 160 с.
23. *Стоянов П.* Взаимодействие музыкальных форм: Пер. с болг. – М.: Музыка, 1985. – 270 с.
24. *Тиц М.* Про тематичну та композиційну структуру творів. – К.: Музична Україна, 1972. – 282 с.
25. *Харнонкурт Н.* Музыка як мова звуків. – Суми: Собор, 2002. – 181 с.

26. *Холопов Ю.* Концертная форма у И. С. Баха // О музыке. Проблемы анализа. – М.: Музыка, 1974. – 56 с.
27. *Холопова В.* Музыкальный ритм. – М.: Музыка, 1980. – 72 с.
28. *Холопова В.* Музыкальный тематизм. – М.: Музыка, 1983. – 86 с.
29. *Холопова В.* Музыка как вид искусства: Учебное пособие/ Моск. гос. консерватория. – СПб: Лань, 2000. – 319 с.
30. *Холопова В.* Фактура. – М. Музыка, 1982. – 88 с.
31. *Ценова В.* О современной систематике музыкальных форм. // *Laudamus.* – М., 1992.
32. *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. – М.: Музыка, 1974. – 244 с.
33. *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. – М.: Музыка, 1980. – 296 с.
34. *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений: Сложные формы. – М., 1983. – 214 с.
35. *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений: Рондо в его историческом развитии. Ч. 1. – М.: Музыка, 1988. – 242 с.
36. *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений: Рондо в его историческом развитии. Ч. 2. – М.: Музыка, 1988. – 128 с.
37. *Шенберг А.* Основы музыкальной композиции. – М.: Прест, 2000. – 193 с.
38. *Шит С.* Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник. – К.: Заповіт, 1998. – 368 с.