

**І. Л. ГЛАУБЕРМАН**

**ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ  
МУЗИЧНИХ ТВОРІВ**

**ХАРКІВ–2026**

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**І. Л. Глауберман**

**ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ**

**Навчальний посібник**

**Видання 2-ге, перекладене**

**Харків–2026**

УДК 781.1/.6:37.015.31

Г52

**Рецензенти:** **Шаповалова Л. В.**, доктор мистецтвознавства, професор, зав. кафедри інтерпретології, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського;  
**Гребенюк Н. Є.**, доктор мистецтвознавства, професор, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

**Глауберман І. Л.**

Г52 Основи вивчення музичних творів: навчальний посібник. 2-ге вид., пер. / за заг. ред. О. Александрової; ред.-пер. П. В. Рудь. Харків, 2026. 90 с.

Навчальний посібник містить матеріали, що висвітлюють проблеми аналізу музичних форм, які реалізуються у галузі професійної освіти, мистецтва і культурології. Розглянуто актуальні питання змісту вивчення музичного твору, його засад. Поданий посібник розкриває методологічну сутність основ вивчення музичних творів у навчально-педагогічному і дослідницькому процесах.

Навчальне видання призначено для викладачів і здобувачів передвищих та вищих навчальних закладів мистецької освіти, а також для докторантів, аспірантів і наукових працівників.

Розглянуто та схвалено на засіданні науково-методичної ради ХНУМ імені І. П. Котляревського, протокол № 8 від 25.03.2026 р.

Редактор: Александрова О.О. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Переклад українською мовою та набір нотного тексту: Рудь П. В. – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**УДК 781.1/.6:37.015.31**

© ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2026

© І. Л. Глауберман, 2009, 2026

## ПЕРЕДМОВА до 2-го видання

Сучасний період нашої складної історії позначився на багатьох процесах і тенденціях у галузі мистецької освіти. Напрацювання не одного покоління талановитих українських музикантів-педагогів і донині залишається у вигляді старих конспектів (у кращому випадку) або в спогадах, нехай яскравих і захоплених, інколи – в окремих методичних прийомах чи формах роботи в педагогічній діяльності нинішніх викладачів. Розуміючи всю важливість створення української ґрунтовної навчально-методичної основи музично-теоретичної освіти, на кафедрі теорії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського розпочали перекладацьку роботу найбільш значущих і необхідних у навчальному процесі музикознавчих праць харківських музикознавців-теоретиків.

«Основи вивчення музичних творів»<sup>1</sup> Іллі Львовича Глаубермана було видано невеликим накладом у 150 примірників у 2009 році, які розійшлися по музичних закладах Харкова. Електронної версії книги в загальному доступі не існувало. Як відомо, аналіз музичних творів є однією з фундаментальних дисциплін музично-теоретичного циклу, з якої, однак, відчутна недостатність навчально-практичного матеріалу. Тому постало закономірним перекласти працю І. Л. Глаубермана з російської мови українською для подальшого її застосування.

Хотілося б окреслити питання, що виникли під час перекладу і редагування. *Перше* стосується типу видання книги. Автор визначив його як *монографію*, хоча назви підрозділів за змістом – «Лекція №...», стиль викладення, завдання для самостійної роботи наприкінці кожної лекції («Матеріал для аналізу») свідчать про навчальне спрямування «Основ вивчення музичних творів». У другій редакції переглянуто тип видання; він

---

<sup>1</sup> Глауберман И. Основы изучения музыкальных произведений: монография/ под общ. ред. О. Вербы. Харьков, 2009. 122 с.

визначений як *навчальний посібник*. Зауважимо, що до завдань редактора і перекладача не входило доповнити чи розширити авторський текст.

*Друге* питання пов'язане з авторськими прикладами з творів російських композиторів та списку літератури з навчальних посібників, підручників, виданих не українською мовою. В умовах російської воєнної агресії проти України все, що репрезентує ворожу країну, є неприпустимим. Тому редакцією було вирішено зробити купюри; їх відзначено в тексті позначкою: <... ><sup>2</sup>

Висловлюємо щирі подяку доньці І. Л. Глаубермана Марії Цуркан і її чоловіку Олександрю Грінбергу за те, що вони люб'язно надали дозвіл на переклад, видання і поширення «Основ вивчення музичних творів».

*Поліна РУДЬ*

---

<sup>2</sup> Пропущені приклади рекомендовано замінити прикладами з української чи європейської музики.

## ЗМІСТ

<b>Передмова</b> .....	<b>8</b>
<b>Розділ I. Вступ до аналізу</b>	
Лекція 1. Вступна .....	<b>12</b>
Лекція 2. Музичні жанри .....	<b>14</b>
Лекція 3. Засоби музичної виразності. Мелодія.....	<b>17</b>
Лекція 4. Ритм і метр.....	<b>19</b>
Лекція 5. Гармонія .....	<b>21</b>
Лекція 6. Фактура .....	<b>23</b>
Лекція 7. Будова музичної мови .....	<b>24</b>
Лекція 8. Класифікація періоду.....	<b>26</b>
Лекція 9. Тематичний зміст періоду.....	<b>28</b>
Лекція 10. Тема і засоби її розвитку .....	<b>29</b>
<b>Розділ II. Вивчення форм</b>	
Лекція 1. Функції частин у формі .....	<b>32</b>
Лекція 2. Реприза. Підпорядковані функції .....	<b>34</b>
Лекція 3. Прості форми. Двочастинна форма .....	<b>35</b>
Лекція 4. Тричастинна форма .....	<b>37</b>
Лекція 5. Складні форми. Тричастинна форма з тріо .....	<b>39</b>
Лекція 6. Тричастинна форма з епізодом .....	<b>41</b>
Лекція 7. Складна двочастинна форма .....	<b>42</b>
Лекція 8. Форма рондо .....	<b>44</b>
Лекція 9. Вільне рондо.....	<b>46</b>
Лекція 10. Тема з варіаціями .....	<b>47</b>
Лекція 11. Вільні варіації.....	<b>51</b>
Лекція 12. Особливі види варіацій.....	<b>53</b>
Лекція 13. Сонатна форма .....	<b>55</b>
Лекція 14. Експозиція класичної сонатної форми .....	<b>57</b>
Лекція 15. Розробка класичної сонатної форми.....	<b>61</b>
Лекція 16. Реприза класичної сонатної форми.....	<b>64</b>

Лекція 17. Різновиди сонатної форми.....	<b>67</b>
Лекція 18. Циклічні форми. Сюїта .....	<b>70</b>
Лекція 19. Соната як цілісний цикл .....	<b>75</b>
Лекція 20. Особливості формотворення у вокальній музиці.....	<b>80</b>
Лекція 21. Вокальні цикли .....	<b>82</b>
<i>Додаток 1.</i> Л. Бетховен. Симфонія № 3 «Героїчна», IV ч. Final .....	<b>87</b>
Список рекомендованих джерел .....	<b>90</b>

## ПЕРЕДМОВА

Наука про музичні форми достатньо молода. До середини XVIII ст. теорія музики обмежувалася контрапунктом і «генерал-басом»<sup>3</sup>. Прототипом музичних форм можна вважати риторичну – ораторське мовлення. У 1739 році було видано книгу німецького музикознавця і композитора І. Маттезона «Досконалий капельмейстер», де наведено сім компонентів риторичної диспозиції (послідовності побудови промови):

- 1) вступ;
- 2) викладення основної думки;
- 3) визначення теми;
- 4) наведення доказів;
- 5) спростування доказів супротивника;
- 6) затвердження основної думки;
- 7) завершення.

Багато бахівських форм можна уявити як узагальнену риторичну диспозицію. І. Маттезон був першим, хто відкрив шлях для науки про музичні форми. Його «Основи вчення про мелодію» торкалися питань членування звукової мови, викладення і розвитку музичного матеріалу, розгляду жанрових зв'язків від хоралу до сонати (як інструментального твору в розумінні того часу).

У XIX ст. музична теорія почал вивчати структуру твору. Чотиритомне дослідження німецького музикознавця А. Маркса містить класифікацію основних музичних форм.

Таким чином, *першим етапом* історії музичних форм став відбір і систематика типових структур.

< ... > деякий час проблеми музичних форм залишаються осторонь <... >. Можливо, це пояснюється появою перекладу книги англійського

---

<sup>3</sup> Генерал-бас або basso continuo. За цифрованим басом будувались акорди, що супроводжували мелодію.

музикознавця П. Праута «Музична форма», що отримала популярність як практичний посібник з композиції.

У ХХ ст. у працях швейцарського музикознавця Е. Курта привернуто увагу до процесуального боку музики. У 1929 р. з'являється дослідження Б. Асаф'єва «Музична форма як процес». У ньому автор формулює визначення мовної та музичної інтонації і дає основне положення про музичну форму: «... форма виявляється і пізнається тільки у самому русі музики, у процесі свого утворення, але мислиться нашою свідомістю або фіксується в ньому як єдність відносин вже *post factum*, наче як охоплення почутого».

Таким чином, *другим етапом* стало нове розуміння музичної форми: співвідношення структури і процесу розвитку почали розглядати як дві сторони одного явища.

У 30-ті роки ХХ ст. закладається фундамент наукової і методичної літератури з питань аналізу музичних творів. Цьому сприяла поява дослідження < ... > «Фантазія *f-moll* Шопена», де вперше було представлено питання методики і техніки аналізу. А саме:

- 1) поняття аналізу слід тлумачити широко і єдино правильно – як дослідження *музичного твору*;
- 2) висувається вимога: розглядати *виразові засоби музики* в їхній історичній послідовності;
- 3) ставиться акцент на *розкритті змісту* музичного твору.

В одному з перших підручників < ... > форма потрактована в широкому сенсі – як «художньо організоване втілення змісту» і у вузькому (навчальному) – як «технічна», як «закони побудови».

< ... > У наступних підручниках важливою була диференціація музичних форм як побудова цілого і його частин та як будова музичної мови.

Пошуки і статті з окремих питань аналізу музики продемонстрували цікавість до проблем аналізу музичної форми. < ... >.

Видані в останні роки підручники і посібники <... > вказують на те, що аналіз музичних творів доповнюється складністю вивчення сучасної музики, пов'язаної зі змістом, стилем, з найважливішими елементами музики, зокрема, з гармонією, де аналіз форми мислиться вже поза тональними зв'язками.

Що саме повинен дати курс аналізу виконавцю? По-перше – розширення кругозору; по-друге – практичні навички: уміння виявити логіку розташування тем, їхнього розвитку, динамічний «профіль» твору, розміщення кульмінацій; по-третє – навчити учнів читати в нотах і «між нотами» задум автора.

Видатний піаніст і педагог Г. Нейгауз нарікав на те, що «рівень розуміння учня часто розходиться з рівнем творів, що виконуються ним». Дійсно, доводиться стикатись із тим, що учні часто не можуть визначити форму і тональність твору, виявити його жанрові особливості, погано розбираються в елементах музичної мови.

Тут доречно згадати поради відомого французького піаніста А. Корто, який вимагав від учнів заповнювати анкету з приводу кожного твору, який вивчали. Ось деякі запропоновані ним питання:

- 1) місце народження і смерті автора;
- 2) національність;
- 3) назва твору, опус, час створення;
- 4) обставини, що сприяли появі твору;
- 5) форма, тональний план;
- 6) характерні особливості – гармонічний аналіз; пережиті композитором впливи, аналогії;
- 7) характер і зміст твору (за визначенням виконавця).

Існує прямий і непрямий шлях, що веде до засвоєння знань. Використовуючи перший, учні отримують певні відомості, виконують завдання, необхідні для оволодіння навичками заданого предмета.

Непрямий шлях застосовується значно рідше, але саме він веде до розвитку самостійності, виховує увагу, активність.

Наведемо окремі прийоми непрямого шляху розвитку:

1. Осмислення музичного матеріалу – для цього необхідно порівнювати і зіставляти матеріал на будь-якому етапі навчання;
2. Оволодіння самим музичним матеріалом. Учень повинен відчутти і усвідомити «для чого», «як потрібно»; виховати в собі «любов професіонала до всіх подробиць свого мистецтва» (Л. Ауер);
3. Виховання творчої ініціативи: а) залучення до процесу самостійного пошуку; б) заохочення до створення музики (окремі завдання з форм).<sup>4</sup>

Таким чином, якщо на початковому етапі важливим є прищеплення повної грамотності, то кінцева мета – вивчення *художніх засобів музики*.

Мета пропонованого посібника – привернути увагу до окремих питань аналізу музичних творів, таких, що не входять до програми; до тем, які недостатньо висвітлені в підручниках. Наприклад, жанрові ознаки, засоби музичної виразності як характеристика стилю. Звідси відбір і коментарі до творів більш відомих (наприклад, < ... >, «Зимовий шлях» Ф. Шуберта) і менш досліджених (< ... >).

«Конспект лекцій з аналізу музичних творів» з'явився за наполяганням моїх випускниць – Оксани Верби<sup>5</sup> і Поліни Самотіної<sup>6</sup>, яким я сердечно вдячний за ініціативу та участь у роботі.

Сподіваюсь, що мій багаторічний досвід викладання музично-теоретичних дисциплін у середній і вищій ланках матиме користь як для викладачів, які починають вести цей курс, так і для учнів, які його вивчатимуть.

*І. Л. Глауберман<sup>7</sup>*

---

<sup>4</sup> На теоретичному відділі музичних училищ курс аналізу включає практичні роботи.

<sup>5</sup> Александрової – прим. редактора.

<sup>6</sup> Рудь – прим. редактора.

# Розділ I

## ВСТУП ДО АНАЛІЗУ

### *Лекція 1. Вступна*

**Визначення мистецтва. Матеріал мистецтв. Відмінні якості музики.**

**Час створення. Світовідчуття автора, національні риси**

*У художньому творі  
немає нічого, що б  
не стосувалося змісту.  
Г. Гегель*

Мистецтво – це образне втілення і тлумачення світу. Засобами мистецтва люди прагнули пізнати життя людини, її ставлення до природи і суспільства.

Усі мистецтва розрізняються одне від одного матеріалом. Для живопису це в першу чергу – *фарби*; для скульптури – *камінь*; для літератури – *слово*; матеріалом музики є *звук*.

Смисл кожному з мистецтв надає форма, співвідношення частин, образ. Яким же є місце музики серед мистецтв?

Картини наочні, але, зображаючи рух, художник ніби зупиняє його. Таким чином, картину можна розглядати в одній площині.

Скульптуру можна роздивитися з трьох боків, але щоб показати, наприклад, боротьбу людини з нескореним конем, скульптор П. Клодт повинен був створити не одну, а чотири скульптурні групи на одному з мостів через річку.

---

<sup>7</sup> Ілля Львович Глауберман (1934 – 2021) – музикознавець, викладач музично-теоретичних дисциплін. Закінчив Одеську державну консерваторію імені А. В. Нежданової. Більш ніж 40 років працював у Харківському музичному училищі імені Б. М. Лятошинського, де викладав усі дисципліни музично-теоретичного циклу; також деякий час викладав у Харківському державному інституті мистецтв імені І. П. Котляревського. Розробив «Програму з поліфонії» для музичних училищ і курс «Методики викладання теоретичних дисциплін у вищій ланці». Його випускники є викладачами університетів, консерваторій, інститутів, музичних шкіл у містах України і закордоном.

Найзрозуміліше з мистецтв – література. Вживаючи слова, поняття, література здатна все роз'яснити, показати явища в розвитку. Але літературні образи не мають наочності. Звідси виникає різниця в судженнях про екранізацію улюблених книжок.

Музика безпосередньо відтворює звуковий бік світу, але дійсність порівняно бідна на звуки, через що музиці знадобилася ціла система відбору і зчеплення звуків між собою – лад, ритм, гармонія тощо. Звукова природа встановлює зв'язки із звуковим шумом – виникає звуконаслідування.

Так, у Шостій «Пасторальній» симфонії Л. Бетховен відтворює спів птахів (солов'я, зозулі і перепела). В опері «Орфей» К.-В. Глюк використовує наслідування гавкання собак. < ... >. Але музика може більше – «живописати» (<... >).

Розглянемо якості музики. Вона «тече» в часі. На відміну, скажімо, від архітектури, мистецтва просторового, музика є мистецтвом *часовим*. Це ускладнює її сприйняття, але і дає переваги порівняно з іншими видами мистецтв. Наприклад, у живопису зображається будь-який один момент, а музика передає процес розвитку; звідси впливає те, що музика є найбільш динамічним видом мистецтва.

Музика не подає зримих образів, не говорить словами й поняттями, а виражає думки звуками, тобто є *мистецтвом узагальненої виразності*.

Усе багатство душевного світу музика втілює з незрівнянною силою. Наведемо декілька висловлювань: «Там, де закінчуються слова, починається музика» (Г. Гейне); «У музиці в тисячу разів більше відтінків, ніж у слові» (Р. Роллан).

Музика не існує сама по собі. Час і місце її створення характеризує добу, світовідчуття автора, її історичне значення. Музика відображає національні якості: у народній музиці – широту і велич української пісні, меланхолію і пристрасть у піснях народів Сходу, мудру стриманість у музиці класиків (наприклад, В. Моцарт. *Adagio* из Концерта № 23 для ф-но *A-dur*).

Матеріал для аналізу. Добір творів, що характеризують різні епохи, національні якості музики.

## ***Лекція 2. Музичні жанри***

**Визначення. Дві групи жанрів, їхні масштаби. Типові засоби.**

**Визначення мелодії за жанровою природою. Різновиди і зв'язки**

*... роздуми про сутність, форму і  
стиль твору не менш важливі, ніж  
багатогодинні заняття на інструменті.  
Ж. Сігеті*

Жанр (з грецької «рід») – вид музичного твору, якому притаманні певні риси змісту, призначення і тип виконавства. Усі жанри можна розділити на дві групи: «первинні» – жанри народної творчості і «вторинні» – жанри професійної музики. Ці дві групи впливають одна на одну (Л. Ревуцький, симфонія №2, <... >).

Масштаби жанрів різноманітні – від прелюдії до симфонії. Великі жанри діляться на частини (як роман на глави).




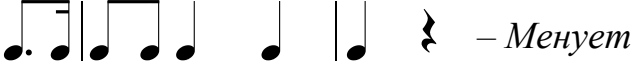

Опера – жанр, що являє «сузір'я» ознак: є комічна, епічна, історична, казкова та інші опери. Але жанром є й арія, увертюра, музичний антракт, ансамбль тощо.

У процесі історичного розвитку жанри можуть змінюватися. Наприклад, вальс – його перші зразки мали прикладне значення (лендлери Ф. Шуберта, вальси Штраусів – батька і сина). Потім коло образів розширюється – фортепіанні вальси Ф. Шопена, вальс як частина «Фантастичної» симфонії Г. Берліоза. З'являються оперні та балетні вальси <... >. Однак мінімум ознак жанру залишається: тридольний розмір (це не виключає п'ятидольного розміру <... >), гнучка мелодія, супровід «бас-акорд». У різних жанрах напрацьовуються типові для них засоби: ритмічні

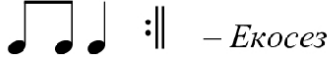

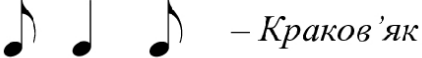


звороти, види фактури, типи мелодій. Ритмічні звороти є своєрідним дзеркалом танцю.

Схема 1. Ритмічні характеристики танців

**$\frac{3}{4}$**

 – Вальс  
 – Сарабанда  
 – Мазурка  
 – Менует  
 – Полонез

**$\frac{2}{4}$**

 – Екосез  
 – Полька  
 – Краков'як  
 – Танго  
 – Гопак

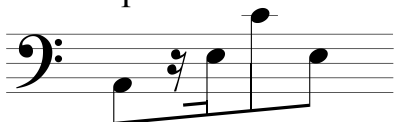
Окремі засоби викладення матеріалу (фактура) також виявляють жанрові особливості твору.

Приклад 1. Фактурні характеристики танців

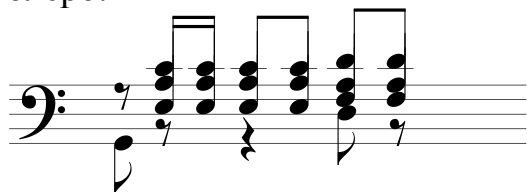
Ноктюрн:



Хабанера:



Болеро:



Провідну роль у характеристиці жанрів відіграє мелодія. Типи мелодій можна класифікувати за їхньою жанровою природою: а) ліричні; б) епічні; в) танцювальні.

До ліричних належать: пісня, романс, арія та їхні інструментальні втілення (Ф. Мендельсон «Пісні без слів»; Арії з класичних сюїт Г. Генделя і І. С. Баха).

Більш визначені за характером: елегія, пастораль, ноктюрн, серенада, баркарола, колискова.

До епічних можна віднести: гімн, баладу, новелету, рапсодію, думку, увертюру.

Танцювальні жанри представлені маршами, народними танцями (український гопак, білоруська бульба, молдавський жок, дагестанська лезгінка тощо). До цього можна додати старовинні танці (наприклад, «кістяк» старовинної сюїти – алеманда, куранта, сарабанда, жига).

До моторних жанрів руху належать професійні жанри музики: етюд, токата, скерцо, гумореска.

Окрему групу складають: експромт, музичний момент, фантазія, капричіо, прелюдія, інтермецо.

Жанрові різновиди пов'язані з емоційним забарвленням, певним змістом – не просто марш, а урочистий, весільний, комічний, фантастичний тощо. Сполучення в одній темі ознак декількох жанрів створює своєрідний сплав, синтез. Наприклад, тема з 32-х варіацій *c-moll* Л. Бетховена. Її мелодія – сарабанда, активна і напориста. Акордовий супровід, подібний до пасакалії, «гальмує» мелодію. Результат – конфлікт двох тем.

Таким чином, жанр допомагає встановити походження й об'єктивне значення теми музичного твору.

Матеріал для аналізу. Визначення жанрової природи в прелюдіях Ф. Шопена, <... > (за вибором).

### *Лекція 3. Засоби музичної виразності. Мелодія*

**Визначення. Звукова лінія. Кульмінація. Ладова основа.**

**Мелодія як жанрово-стилістичне явище**

*Мелодія в музиці те саме,  
що образ і почуття в поезії.  
О. Бальзак*

Будь-який музичний твір складається з ряду компонентів: гармонії, мелодії, метроритмичних співвідношень, тембрового забарвлення. Провідна роль належить мелодії як носію музичного образу. Мелодія представляє єдність різних сторін: висотних співвідношень, ритму і тембру. Так, мелодія – це послідовність музичних інтонацій, що має самостійну художню осмисленість.

Мелодією композитор може виразити свою індивідуальність. Мелодії, позбавлені індивідуальної характеристики (наприклад, фігураційний рух, складений з однорідних тривалостей) представляють «узагальнені форми руху».

Звукова лінія визначається напрямом руху. Гамоподібний рух є основою кантилени. Висхідні мелодії створюють зростання напруги, низхідні – спад. Мелодичний рисунок найчастіше представляє хвилеподібний рух. Трапляються мелодії з поверненням до опорного звуку – «оспівування звуку» (< ... >). Завершеності мелодичному рисунку надають симетричні співвідношення фраз – так звані «обернені мелодичні звороти» (< ... >). Стрибки в мелодії характеризують інтонаційний «прорив почуттів» (Ф. Шопен. Прелюдія № 4).

Великого значення набувають мелодичні вершини і точка їхнього найвищого напруження – кульмінація, яка зазвичай знаходиться в другій половині мелодії – «точці золотого перетину», де більша частина побудови так відноситься до меншої, як ціле до більшої. Кульмінації можуть бути дуже

різноманітними: вершина-джерело, вершина-обрій (довгий стійкий заключний високий звук); особливі види – «тиха», «низька».

Поряд з головною кульмінацією може бути ряд «місцевих» вершин. <... >, «у реченні, у періоді завжди є точка, до якої все тяжіє, ніби настрілюється».

Для аналізу мелодії важливо визначити характер мелодичної лінії в цілому, так званий «слуховий обрій» – хвиля, рух до кульмінації.

Розбір мелодії завжди пов'язаний із її ладовою основою. Вона визначає риси національної самобутності. Наприклад, для української музики наявні гармонічний і двічі гармонічний лади тощо.

Ладова напруга визначає виразність мелодії – зменшена септіма у творах І. С. Баха, тритони в російській музиці, збільшені і зменшені лади в музиці імпресіоністів.

Відзначимо особливу ладотональну будову – використання мажоромінору, хроматизацію ладу, змішане ладове забарвлення у творчості композиторів ХХ ст. – Б. Бартока, К. Шимановського, Б. Бріттена.

Мелодія – важливий показник жанрово-стилістичного явища:

— віденська класика характеризується «акордовою мелодикою», акцентністю, мелізматикою, плавною динамікою (приклади з творів В. Моцарта);

— для західноєвропейського романтизму характерна пісенна мелодика, хроматизми, епізодичні акценти, контрастна динаміка (приклади з творів Ф. Шуберта);

— для сучасної музики характерна інструментальна мелодика, метрична перемінність, змішана ладова «фарба» (<... >).

Матеріал для аналізу. <... >. Підбір прикладів мелодій з творів різних стилів і жанрів.

## *Лекція 4. Ритм і метр*

**Визначення. Регулярність і нерегулярність метра.**

**Виразність ритмічного рисунка. Темпоритм як показник стилю**

*... і в найсолодших звуках  
губиться смисл, коли розмір порушено.  
В. Шекспір*

Звукова лінія сама по собі позбавлена значення, якщо вона не пов'язана з рухом у часі.

Ритм (з грецької «течія») являє собою співвідношення музичних тривалостей та акцентів (<... >). Зі слів видатного диригента А. Пазовського, ритм – це «рисунок живого руху в часі. Він передає музиці той пульс, через який виявляється її емоційний зміст».

Метр – головний організатор ритму. «Сутнісне призначення метра – створення ясної, розмірено чіткої пульсації тактових одиниць, на яких розгортаються ритмічні співвідношення» (А. Пазовський).

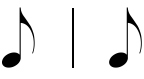
Ритм і метр взаємопов'язані. Основною вимогою метричної регулярності є строга акцентність, періодичність, метрична квадратність. Окреслимо два акценти – метричний (прихований, «підґрунтовий») і ритмічний (епізодичний, який створює різноманітність смислових наголосів).

Часто ритм прагне подолати формальний бік метра. Порушенням цього є метричні зміщення – синкопи і «перехресні наголоси».

Синкопи, або ритмічні «перебивки», приводять до зіткнення метричного і ритмічного акцентів. «Перехресні наголоси», або геміоли, – це мотиви, що суперечать будові такту (дводольні мотиви в тридольних тактах <... >).

Метрична нерегулярність створює змішані та перемінні розміри. У перших опорні долі чергуються нерівномірно (Б. Барток «Балада» – 7/8), у

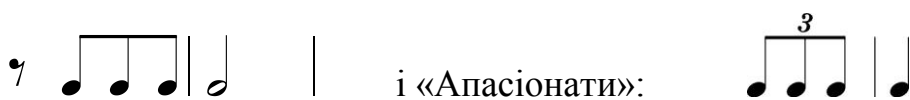
других – подовжується чи скорочується кількість тактів після їхньої незмінності (< ... >).

Ритмічний рисунок дуже важливий для визначення «вигляду» теми, її жанрових особливостей. Наприклад, ритм  характеризує жанр «миру і спокою» (< ... >), також див. ритмічні звороти у сх. 1 з *Лекції 2 «Музичні жанри»*.

Творчість Л. Бетховена висуває ритм на перший план. < ... >, ритм у Бетховена слугує подібно до «двигуна і будівельника форми в часі».

Порівняймо два приклади «мотиву долі»:

із Симфонії №5:



Ритмічний рисунок тут – ознака руху, жести – «стукіт у двері». У першому випадку пауза набуває значення ударного акценту; тріоль у другому прикладі зображає невідворотність року.

Темп з його накопиченням ритмічних долей утворює рух, що стає своєрідною канвою, по якій «вишивається» музичний організм у цілому.

Будь-який рух має швидкість, при цьому може зберігатися або змінюватися ритмічний рисунок, але може бути порушено і темп. Єдність темпу і ритму приводить до темпоритму.

Стосовно до стилю можна окреслити такі характерні риси:

- для епохи бароко – панування регулярності і моторики;
- для віденських класиків – підкреслена акцентність, прагнення до внутрішнього імпульсу, збереження єдиного темпоритму між ГП і ПП у сонатній формі;
- романтики розширюють метричні функції такту; засобами епізодичних акцентів створюються нові метри всередині тактів; у сонатній формі часто порушується темп між ГП і ПП; у цілому спостерігається ритмічна свобода при метричній строгості;

— для композиторів ХХ ст. характерно застосування метричної перемінності, нерегулярні акценти; у цілому спостерігається ритмічна строгість при метричній свободі.

*Матеріал для аналізу.* Добір прикладів (синкопи, геміоли) <... >

## ***Лекція 5. Гармонія***

**Визначення. Гармонічне оформлення.**

**Формотворче значення. Стилiстичні показники**

*Досконала мелодія викликає до життя своє  
барвисте гармонічне оформлення*

Гармонія – один з найвиразніших засобів музики. Вона «домальовує» образ, що міститься в мелодії, робить його більш вражаючим, національно більш визначеним.

Гармонія (з грецької «*ἀρμονία*» – «згода», «суголосся») в широкому сенсі – це відповідність цілого і частин. У вузькому розумінні – вчення про будову акордів та їх послідовності. Якщо мелодія концентрує інтонації в одному з голосів, то гармонія розосереджує їх по голосах.

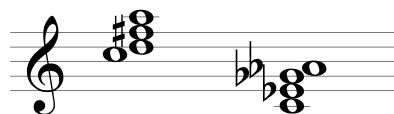
Гармонія має настільки важливе значення, що мелодія без неї ніби «губить себе», відходить на задній план (Ф. Шуберт. Пісня «Смерть і дівчина»).

Гармонії притаманний стриманий характер. Щоб уникнути статичності, композитори застосовують збільшення тривалості акорду або його повторення. Інколи орнаментальна гармонічна фігурація набуває мелодико-тематичного значення. У *C-dur*'ній прелюдії І.С.Баха з I тому «ДТК» вертикаль ніби переводиться в горизонтальний план.

Гармонія може створювати нове висвітлення одних і тих самих гармонічних зворотів, що створює «перекрашування», або ширше – гармонічне варіювання (Е. Гріг, «Туга за Батьківщиною»; XIV варіація з циклу «Варіації на тему Кореллі»). Особливе значення набуває гармонічний

колорит: < ... > зіставлення двох домінантсептакордів у тритоновому співвідношенні:

*Приклад 2.*



**D<sub>2</sub>/G-dur    D<sub>6/5</sub>/Des-dur**

Або застосування кластерів («звукових плям») у п'єсі Б. Бартока «Мелодія у тумані» з «Мікрокосмосу».

Формотворення невід'ємне від гармонічного розвитку. У першу чергу – це роль тонального плану. Для структури будь-якого твору характерні: по-перше – симетрія тонального плану; по-друге – значення тональної розробки, зокрема, раптові модуляції; по-третє – роль «кадансових гармоній» (< ... >) – показ і завершення ладотональності, створення внутрішнього напруження, зв'язних переходів.

Потрібно мати чітке уявлення про різні види кадансів: повні – неповні, прості – складні, досконалі – недосконалі, розширені, перервані, ті, що вторгаються (сполучання завершення попередньої побудови з початком наступної).

Цікавими є каданси як «лабораторія композитора», його «розчерк пера» (< ... >). Сюди можна віднести «іменні гармонії»: шопенівську **D**, рахманіновську **S**, прокоф'євську **D**, «тристанів акорд» Р. Вагнера, < ... >.

Визначимо стилістичні показники гармонії:

- у віденських класиків гармонія слугує формотворчим засобом. Тут домінують автентичні звороти, модуляції та відхилення у споріднені тональності, єдиний колорит у цілому;
- у романтиків – посилення барвистості, увага до плагальних зворотів, розширення кола модуляцій, більш широке використання альтерацій, медіантових співзвуч, ладів народної музики.

Матеріал для аналізу. Добір прикладів з музичної літератури за вибором викладача і студента.

## **Лекція 6. Фактура**

**Визначення. Види фактури. Фактурні плани.**

**Стилістичні прикмети. Комплекс вивчення засобів виразності**

*Засоби виразності – це свого роду  
«розпізнавальні ознаки»  
того чи іншого типу змісту*

Музична фактура – це спосіб викладення матеріалу. Вона являє собою не просто суму зовнішніх прийомів, але й внутрішній, суттєвий бік музичної виразності.

Основними різновидами (складами) фактури є: 1) монодичний (Ф. Шопен, Фінал *b-moll'*ної сонати); 2) гомофонний, поєднання соло й акорду (< ... >); 3) акордовий (< ... >); 4) поліфонічний (Е. Гріг, «Туга за Батьківщиною»).

Ці різновиди часто бувають змішаними. Розрізняють фактурні плани: одноплановий, двоплановий, триплановий.

До стилістичних ознак фактури можна віднести:

- у віденських класиків – гомофонний склад, часте застосування «альбертієвих басів»;
- у романтиків – широке застосування поліфонічних прийомів;
- в українській музиці переважає підголоскова поліфонія;
- сучасна музика створює різноманітні форми фактури – «щільна», «прозора»; зростає роль поліфонії.

Вивчення засобів музичної виразності найкраще проводити комплексно. Для цього можна рекомендувати порівняльний аналіз вокальних творів, написаних на один і той самий текст. < ... >

Матеріал для аналізу. Порівняльний аналіз творів, написаних на один текст. <... >

## **Лекція 7. Будова музичної мови**

### **Фактори членування. Музичний синтаксис. Мотивні форми.**

#### **Склад побудов**

Будь-який музичний твір підпорядковується певному ряду синтаксичних особливостей. Його можна поділити на частини (побудови). Момент розподілу між частинами форми називається *цезурою*. До факторів розподілу, або «музичних розділових знаків», можна віднести: повторність (у великих і дрібних масштабах), каденцію, ритмічні зупинки і паузи.

Синтаксичні форми утворюють «драбинку», де кожна наступна сходинка складається із суми попередніх:


- інтонація,
- мотив,
- фраза,
- речення,
- період,
- автономна частина твору,
- цілий твір.

Окремий звук не має смислу. Два звуки складають інтонацію. Показником ступеня напруженості інтонації є інтервал.


Найменшою часткою музичного синтаксису слугує *мотив*. Це інтонаційний зворот, що об'єднується навколо однієї опорної долі – «ікта». Він надає темі характерних рис.


Ікт (від лат. «удар») сам по собі може створювати імпульс для подальшого розвитку (початкові акорди симфонії № 3 «Героїчної» Л. Бетховена).

Будову мотивів можна прирівняти до будови строк у поезії:

двостопного ямба (предикт-ікт) 

та його різновиду –

тростопного анапеста 


двостопного хорей (ікт-постикт) 


та його різновиду – тростопного дактиля 

тростопного амфібрахія (предикт-ікт-постикт) 

Аналогія зі стопами прояснює метричну будову і підказує, як організувати мотив у напрямку до сильної долі. Один «склад» – точка опори. Це створює аналогію з фразою розмовною, яка в граматичному значенні має однакову функцію з мотивом. Можливі такі мотивні форми:

*ямбічна* – двозвучна і багатозвучна  (<... >);

*хорейчна* – двозвучна і багатозвучна  (<... >);

*амфібрахічна* – тривзучна і багатозвучна, що являє собою розгорнуту «метричну» хвилю  (<... >)

Як видно, музичний синтаксис набагато складніший. Різниця між поезією і музикою в тому, що в поезії метрична стопа, як правило, зберігається з початку і до кінця, а музичні мотиви і фрази часто змінюють свою будову (В. Моцарт, тема сонати № 11 *A-dur* – початок хорейчний, а продовження – ямбічне). При визначенні мотивних форм потрібно мати на увазі не тільки чергування опорних долей такту, але й можливе чергування «важких» і «легких» тактів, які називаються «метром найвищого порядку» (<... >).

Склад побудов допомагає формуванню «почуття структури». Загальна довжина теми або її частини називається масштабом та вимірюється кількістю тактів. Побудови, що дорівнюють одна одній, складають періодичність (Ф. Шопен. Прелюдія *A-dur*, 2 + 2).

Зіставлення двох або декількох побудов з наступною більшою утворює підсумування, або об'єднання (< ... >, 1 + 1 + 2).

Зіставлення побудов з наступними дрібнішими створює дроблення (< ... >, 2 + 1 + 1). Дроблення потребує подальшого продовження; підсумування сприймається більш завершено. Тому в періоді часто трапляється дроблення з подальшим об'єднанням (Л. Бетховен. Соната № 1, Іч., ГП: 2 + 2 + 1 + 1 + 2).

Матеріал для аналізу. < ... >. Визначення мотивних форм і складу побудов у творах за вибором викладача.

## ***Лекція 8. Класифікація періоду***

### **Визначення. Структура періоду. Тональна будова**

*Період – носій музичної теми*

**Період** визначається як єдина стилістична побудова, що складається з подібних за конструкцією елементів.

Період розпізнається за трьома показниками: **структурним** (кількість речень), **тональним** (гармонічна будова) і **тематичним** (характер тематичного розвитку).

Розглянемо кожен з показників.

*Одночастинний* період складається з одного речення, що виконує функцію періоду. Одночастинність може свідчити про нерозвиненість або подолання роздільності (Ф. Шуберт. Тема року з «Незакінченої симфонії», Л. Бетховен. Соната № 6, II частина).

*Двочастинний* період найбільш поширений. Симетричні речення утворюють «питання» і «відповідь». Розвиток другого речення часто пов'язаний із динамічними змінами (Л. Бетховен. Соната № 18, *Es-dur*, I ч.)

Основою *тричастинного* періоду є змінений повтор одного з речень на основі посилення динаміки (Е. Гріг. «Народна пісня»). *Чотиричастинний* період, або «подвійний період», являє собою розвиток двочастинного, у якому фрази настільки розвинені, що стають схожими на речення, а кожне речення за своєю внутрішньою будовою є періодом. Часто перше і третє речення збігаються (Л. Бетховен. Соната № 12, *As-dur*, I ч., тема варіацій; <... >). Сюди можна віднести складний період як «період вищого порядку», який замінює буквально повторення і дає простір для варіаційності (В. Цуккерман). <... >.

Багаточастинний період розповсюджений головним чином у вокальній музиці (строфічна структура). Музичні образи будуються на варіюванні одного і того самого мотиву або фрази (<... >)

<... >

**Другим показником періоду** є його гармонічна будова.

Типовим для класичного стилю є двочастинний період – 8 тактів (малий), 16 тактів (великий).

Велике значення має взаємодія кадансів у періоді: серединний – питання, заключний – відповідь.

У немодульованому періоді:

I вид – питання на **D**, відповідь на **T**;

II вид – питання на **S**, відповідь на **T** (Л. Бетховен. Соната № 6, I ч.);

III вид – питання на **T<sup>3</sup>**, відповідь на **T<sup>1</sup>** (Л. Бетховен. Соната № 27, II ч.).

Рідше трапляється відповідь на **D** – «розімкнута побудова» (<... >).

У модульованому періоді:

I вид – модуляція приводить до викладення відповіді у новій тональності (Р. Шуман. «Пісня мисливців» з «Лісових сцен»);

II вид – модуляція приводить до відповіді на **D** → **S**, напівкаданс (<... >);

III вид – безперервна зміна різних тональностей (Р. Шуман. «Віщій птах» з циклу «Лісові сцени»).

Матеріал для аналізу. < ... >: аналіз початкових періодів за вибором викладача.

## ***Лекція 9. Тематичний зміст періоду***

**Третій показник** – тематичний зміст періоду – має першорядне значення. < ... > період – це форма завершеного викладення тематичного матеріалу.

Залежно від тематичного розвитку періоди можуть бути повторної і неповторної структури. У першому випадку початок другого речення повторює тему першого. Повторність можлива в різних видах: від буквального повторення до натяку на повторення. Це може бути секвентний розвиток фраз або мотивів (Л. Бетховен. Соната № 15, II ч.)

Буквальне повторення речень не утворює період, оскільки не має розвитку тематичного матеріалу. Такий період можна назвати «двічі повтореним», або «подвійними реченнями» (< ... >, Ф. Куперен «Пасакалія»).

У періоді неповторної будови тема другого речення повинна бути розвитком теми першого (Л. Бетховен. Соната № 8, II ч.). При відсутності серединної каденції виникає період єдиної будови, так званий «неподільний» (< ... >).

Великого значення набуває метрична квадратність, тобто об'єднання по два і по чотири такти, що склалось у пісенно-танцювальних жанрах. Рідше трапляються періоди, які представляють органічну неквадратність (< ... >; Ф. Шуберт. Скерцо *Des-dur*, тріо 5 + 5).

Є періоди, де відбувається розрив квадратності. Це здійснюється засобами *розширення*: введенням секвенцій у другому реченні, що посилює напруження до кульмінації; введенням недосконалого кадансу або перерваного звороту, відхилень (< ... >; Р. Шуман «Травень, гарний травень»

з «Альбому для юнацтва»). Таким чином, розширення являє собою розвиток і пов'язане із ним масштабне збільшення другого речення.

Явище протилежне розширенню – це *усічення* (або скорочення другого речення). Воно розповсюджене значно менше (< ... >, Е. Гріг. «Поетична картинка» № 3).

Побудова, що йде після завершення періоду, називається *доповненням*. Воно закріплює основну каденцію і надає формі в цілому більшій завершеності (В. Моцарт. Романс з Концерту № 20, *d-moll*).

Структура періоду склалась і розповсюдилась у XVII–XVIII ст. Вона виявилась стійкою і життєздатною. Період широко використовували в масових жанрах – пісні, танку, марші, у найрізноманітніших формах і жанрах гомофонної музики. З розвитком жанру мініатюри в XIX ст. період отримав розвиток як самостійна форма твору, де втілювався один емоційний настрій (прелюдії Ф. Шопена, романси Е. Гріга). Для періоду як самостійної форми твору необхідне вичерпне втілення художньої ідеї. Тому в другому реченні виникає посилений тематичний розвиток (В. Косенко. «Вальс» із збірника «24 п'єси для дітей»).

Матеріал для аналізу. Добір прикладів на різні види періодів: повторної і неповторної будови; на розширення і доповнення в періоді; на період як самостійну форму твору.

## ***Лекція 10. Тема і засоби її розвитку***

**Визначення. Тема й образ. Види тем. Засоби розвитку.**

**Тематизм, його стилістичні ознаки**

*Музика – це мова!  
Цією мовою написані поеми,  
оповідання, вірші. Завдання виконавця –  
розповісти ці поеми та вірші  
і зробити це зв'язно, логічно*

Тема – це музична побудова (мотив, фраза, речення, період), яка представляє заданий твір і лежить в основі розвитку всієї форми або її частини. Тема завжди має певний музично-образний характер. У ній виявляються емоційні риси (тема урочиста; скорботна), національний характер, жанрові ознаки (марш, пісня, пастораль) і стильові риси. Музичний образ узагальнює в собі ці характерні риси. Тема – це сам музичний матеріал, а образ – поняття естетичне. Вони пов'язані між собою, бо тема є носієм музичного образу. Розвиток тематичного матеріалу – одна з найскладніших галузей музики. Класики надавали величезне значення роботі з темою. Так, робота з темою «Оди до радості» із Симфонії № 9 Л. Бетховена продовжувалася протягом 30-ти років: пісня «Взаємна любов», «Фантазія для фортепіано, хору і оркестру» і, нарешті, Фінал Симфонії № 9.

Основні види тем за М. Тіцем:

1) **тема-зерно**. Коротка, лаконічна, незавершена (І.С. Бах. Фуга *cis-moll* з I т. «ДТК»);

2) **тема-мелодія**. Довга і завершена, інтонаційно однорідна (Р. Шуман. «Альбом для юнацтва», «Веселий селянин» (№ 10));

3) **синтетична тема** об'єднує ознаки перших двох, містить фазу викладення теми – «ядро» і фазу розвитку теми – «розгортання». Відрізняється неоднорідним складом (Р. Шуман. «Альбом для юнацтва», «Травень, гарний травень» (№ 13)).

У межах навіть невеликої теми можна побачити початкове викладення, а потім його змінене повторення, появу нового, що підтверджує особливо інтенсивний розвиток музичної думки в темі.

Розрізняють: а) початковий (внутрішньотематичний) етап викладення теми, який охоплює речення або період; б) повне викладення теми (суто тематичний розвиток), який охоплює середину, зв'язки і репризу.

До засобів розвитку теми відносять:

1) **варіювання**. При збереженні структури змінюються і повторення:

а) перенесення в іншу тональність, зміна регістру, штрихів, гармонічне перефарбування; б) при збереженні ритму змінюється інтонація, і навпаки (Е. Гріг. «Колискова» ор. 66 № 17; Р. Шуман. «Альбом для юнацтва», «Дід Мороз» (№ 12));

2) *дроблення*. Виокремлення і перетворення окремих елементів теми, секвенціювання (< ... >);

3) *розгортання* (для синтетичних тем):

а) «ядро» і загальні форми руху (у старовинній музиці),

б) «ядро» і поява нових інтонаційних перетворень (у класико-романтичній музиці),

в) вільна варіантність – розвиток, який позбавлений повторності, але який зберігає загальну єдність із темою (І. С. Бах. Двоголосна інвенція *C-dur*, Р. Шуман. «Альбом для юнацтва», «Чужеземець» (№ 29), < ... >);

4) *тематичний контраст* (відмінність, яка виникає між окремими засобами виразності, утворює *похідний контраст*; відмінність, яка створюється тематичними зіставленнями, утворює *корінний контраст*). (Р. Шуман. «Альбом для юнацтва», «Пісенька женців» (№ 18), «Відлуння театру» (№ 25)).

Тематизм – сукупність усіх засобів виразності. Його стилістичні ознаки:

— у віденських класиків – посилена робота із тематизмом; Л. Бетховен розвинув принцип тематичної переробки;

— у романтиків розвиток тематизму пов'язаний із трансформацією тем (Ф. Ліст);

— у композиторів ХХ ст. секвентний розвиток часто замінюється *ostinato* (< ... >).

Матеріал для аналізу. Р. Шуман. «Альбом для юнацтва» за вибором викладача і студента; добір прикладів на різні види тем і прийоми їхнього розвитку.

## Розділ II

# ВИВЧЕННЯ ФОРМ

### *Лекція 1. Функції частин у формі*

**Поняття музичної форми. Принципи формотворення. Основні функції побудов: експозиція та серединно-розробкова побудова**

*Форми – одяг музичних думок.  
А. Корто*

Музичну форму можна розглядати з двох боків – у широкому та вузькому розуміннях. У широкому розумінні – це сукупність засобів, які втілюють зміст твору. У вузькому під формою розуміють конструкцію твору, тобто певний порядок частин і співвідношення їх між собою (<... >).

Форма показує основні теми, їх розвиток і зв'язок між собою, загальну динамічну лінію та розташування кульмінацій.

Відома думка про те, що форма виявляється і пізнається тільки в самому русі музики, у процесі свого утворення, але мислиться нашою свідомістю як єдність відношень *post factum*, як охоплення прослуханого <... >.

Відзначимо шість основних принципів формотворення, однакових для класичної і романтичної епох:

- 1) принцип, оснований на розвитку одного музичного образу;
- 2) принцип, оснований на зіставленні двох контрастних музичних образів;
- 3) принцип рондо – чергування «по колу» одного музичного образу з іншими;
- 4) варіаційний принцип, оснований на сполученні рис рондо і контрастного зіставлення;

- 5) принцип сонатності, оснований на протиставленні двох контрастних образів, які в подальшому розвиваються і приводяться до єдності (тонально зближуються);
- б) принцип циклічності – контрастне зіставлення у декількох частинах (<... >).

Музична форма має дві нерозривні сторони – функціональну і структурну. Перша відображає значення цього компонента форми. Друга стосується його будови, зовнішніх рис.

<... > музичний твір складається з декількох частин. Кожна частина має своє призначення або функцію побудови. Усього їх шість – три основних (експозиція, серединно-розробкова побудова, реприза) і три підпорядкованих (вступ, сполучна побудова і заключна).

Початкове викладення музичного матеріалу називається експозицією. Експонування теми може бути періодом будь-якої структури: повним, реченням з функцією періоду, з двох або декількох речень, єдиної будови, повторної чи неповторної структури, квадратний або неквадратний, немодульований або модульований, замкнений чи розімкнений (зупинка на **D**, на **D** → **S**), двічі повторений.

Серединно-розробкова побудова – тонально нестійка частина форми, використовує матеріал експозиції та розвиває його.

Розрізняють такі види серединно-розробкового розвитку:

- а) варіантне повторення (Ф. Шопен. Мазурка № 23);
- б) продовження розвитку попереднього матеріалу, розвиток «вшир» (<... >);
- в) розробковий – представляє мотивний розвиток експозиції (відокремлення і дроблення інтонаційних елементів теми) – розвиток «вглиб» (<... >);
- г) побудова на якісно новому матеріалі (контрастна середина) (Ф. Шопен. Мазурка № 43).

Масштабні співвідношення середини з експозицією та репризою різноманітні. Трапляються середини у формі періоду (<... >).

Матеріал для аналізу. За вибором викладача добір прикладів на різні види серединно-розробкових побудов з аналізом експозиційної частини.

## ***Лекція 2. Реприза. Підпорядковані функції***

### **Підпорядковані функції: вступ, сполучні побудови, завершення**

Повторення на відстані початкового музичного матеріалу називається *репризою*. Реприза встановлює головування образу, заданого в крайніх частинах, вона затверджує тему. Реприза інколи стає учасником нового тематичного і динамічного розвитку. Звідси численність різновидів реприз: *точна* (у старовинній музиці *da capo*, є і в романтиків – Ф. Шуберт. «Чудова мірошничка», «Улюблений колір»; Ф. Шопен. Мазурка №1); *варійована*; *тональна*, де повертається основна тональність без початкової теми (Ф. Мендельсон. «Пісня без слів» № 6, <... >); *тематична*, де тема з'являється не в головній тональності (Р. Шуберт. «Зимовий шлях», «Весняний сон», Ф. Ліст «Забутий вальс» № 1); *хибна*, починається не в основній тональності з наступною звичайною репризою, буває в складній і сонатній формах; *динамізована*. В останній під впливом розвитку, пройденого в середині, можуть бути зміни гармонічні і структурні (Ф. Мендельсон «Пісня без слів» № 27, <... >). Характерні структурні зміни: замість періоду повторної структури – період єдиної будови; замість подвійного періоду – простий; замість періоду – речення у формі періоду.

Тематично замість однієї теми може бути синтез двох тем у вигляді контрапункту (<... >).

У простих двочастинних формах можливі особливі види реприз, у тому числі неповні. Якщо реприза скорочена – вона зближується з кодою (Ж. Бізе. Антракт до III д. в опері «Кармен»). У складних формах буває особливий вид

репризи – дзеркальна, з перестановкою тем (*a v c v a*). Така реприза робить форму симетричною (<... >).

Підпорядковані функції.

Вступ зазвичай підготовлює появу основної теми. Це можуть бути:

а) один або декілька акордів (<... >); б) попереднє викладення мелодії або її частини (<... >); в) рідше можливе контрастне відтінювання (Е. Гріг. «Пер Гюнт», «Скарга Інгрід»).

Сполучні побудови бувають трьох видів: а) модульований хід або перехід – нестійка побудова різного тематичного складу і ступеня розвитку; б) доповнення до попередньої теми; в) предикт до подальшого розділу. Останній підготовлює репризу, для нього характерна максимальна гармонічна нестійкість, часто на домінантовому органному пункті, що потребує розв'язання в репризу (Л. Бетховен. Соната № 20, Рондо). Можливі предикти на **D** паралельної тональності (<... >).

Завершення найчастіше повторює вступ і утворює свого роду «арку». Рідше – контрастує зі вступом (<... >). Розгорнуте завершення утворює коду – це розгорнутий висновок, який підкреслює основну думку твору. У коді може бути використаний матеріал як експозиції, так і середньої частини. Може бути кода, побудована на новому матеріалі (Ф. Шопен. Мазурка №16). Іноді в коді об'єднуються поліфонічний і гармонічний розвиток тем (<... >).

Матеріал для аналізу. За вибором викладача добір прикладів на різні види реприз. Добір студентами прикладів на підпорядковані функції.

### ***Лекція 3. Прості форми. Двочастинна форма***

**Огляд дво- і тричастинних форм. Двочастинна форма, її різновиди та сфера застосування**

Витоки простих форм – пісня і танок; звідси назва, що побутує наприкінці XIX – на початку XX ст., – пісенні форми (з нім. «Liedformen»).

Прості форми у своїй основі однорідні за складом: один темп, розмір, тактовий рисунок. Виняток – у вокальній музиці, де проявляється залежність від тексту (< ... >).

Перша частина дво- і тричастинних форм являє собою період, інші розділи не містять складніших структур.

У двочастинній формі розвиваюча і заключна побудови утворюють одну частину, у тричастинній формі розвиваюча і заключна побудови – це дві різні частини.

Прості форми можуть мати вступ і завершення, їхні розміри й оформлення різняться.

*Безрепризна* форма **А В** може бути основана на контрасті обох частин типу «куплет-заспів», «танок і рітурнель».

Тут можуть мати місце зіставлення мінору і мажору, повільної частини і швидкої (Ж. Бізе. «Хабанера» з опери «Кармен»; Е. Гріг. «Пісня Сольвейг» із сюїти «Пер Гюнт»).

Розвиваюча друга частина продовжує думку, викладену в першій, це так званий розвиток «вшир» (Р. Шуман. «Чи чую пісні звуки» з циклу «Любов поета»).

Друга частина здатна представляти мотивний розвиток – розвиток «углиб» (< ... >).

Безрепризна двочастинна форма є в танцювальній музиці І. С. Баха і Г. Ф. Генделя. Композитори-романтики застосовували цю форму для домашнього музикування (Ф. Шуберт. Вальси ор. 18, Ф. Мендельсон. «Пісні без слів»). Таку форму бачимо у вокальній музиці – романсовій і оперній (< ... >).

*Репризна* двочастинна форма – найстабільніша. Вона близька до тричастинної форми – у ній є невелика середина, яка не може бути суттєво контрастною, і стисла реприза **а а<sub>1</sub> | в а<sub>1</sub>** (Ф. Шопен. Мазурка № 6).

Перша частина такої форми стійка, друга містить розвиток і завершення. Головним фактором серединної нестійкості є гармонія (частіше

за все її **D** функція). Розповсюджені прийоми розвитку – секвенції, відхилення, які вводяться побічними домінантами. Реприза, яка завершує форму, зазвичай повертає друге речення початкового періоду, воно може бути розширеним (<... >).

Трапляються форми з повторенням частин – період + середина і реприза + друга середина і друга реприза (Ф. Мендельсон. «Пісні без слів», № 48).

Двочастинна форма типова для віденських класиків, у яких вона є складовою частиною більших форм: темою для варіацій (Л. Бетховен. Соната № 23, II ч.), рефреном рондо (Л. Бетховен. Соната № 2, Final), частиною складної тричастинної форми (В. Моцарт. Симфонія № 40, *g-moll*, Менует).

Матеріал для аналізу. Ф. Мендельсон. «Пісні без слів», за вибором викладача.

## ***Лекція 4. Тричастинна форма***

### **Види тричастинних форм. Форми з повторенням частин; сфера застосування**

У добу бароко еталоном вважали форму, складену з двох частин. У класиків і романтиків найпоширенішою була форма з трьох частин. Використання такої форми можна пояснити універсальністю її змісту.

При більшій простоті вона відрізняється міцністю і завершеністю. Три її етапи – викладення (**A**), порушення (**B**) і відновлення (**A1**) – створюють симетрію крайніх частин стосовно до середини – центру.

Серед масштабних творів можна згадати увертюру «Франческа да Ріміні» – протиставлення адського вихору в крайніх частинах і лірико-драматичне оповідання Франчески в середній частині.

Тричастинна форма може бути двотемною розвиваючою, де середня частина доповнює основний образ і створює розвиток «вшир» (<... >).

Друга частина, як правило, нестійка. Часто вся середина будується на D органному пункті основної або паралельної тональності (Ф. Мендельсон. «Пісні без слів» № 45).

Однотемна тричастинна форма може бути розробкового типу, що створює розвиток «вглиб» (Ф. Мендельсон. «Пісні без слів» № 27. Приклад цікавий ще й тим, що створює безперервний, так званий наскрізний розвиток від початку до кінця).

*Двотемна* форма вносить елемент контрасту. Його значення – посилити виразність теми (Л. Бетховен. Соната № 7, менует; < ... >).

Перша частина тричастинної форми подібна до начального періоду двочастинної форми. У ній застосовано всі різновиди періодів, у тому числі період з трьох речень (Ф. Шопен. Мазурка № 36).

Відмінність від двочастинної форми полягає в тому, що перша частина тричастинної форми допускає будь-які розширення й доповнення і може модулювати в значенні переходу (< ... >).

Усі частини тричастинної форми можуть бути тематично самостійні (Р. Шуман. «Її він страстно любить» із циклу «Любов поета»).

Часто в репризі спостерігаються гармонічні зміни (Р. Шуман. «Самотні квіти» з циклу «Любов поета»).

Трапляються особливі види реприз: тональна (< ... >), неповна чи скорочена. Не слід змішувати їх з двочастинними репризними формами, де середина і реприза становлять один розділ. У тричастинній формі із скороченою репризою середина і реприза – це два самостійних розділи (Л. Бетховен. Соната № 12, тема варіацій).

Різні варіанти повторів часто утворюють три-п'ятичастинну форму **А В А В А** (Л. Бетховен. Соната № 1, Менует). Якщо при повторі відбуваються суттєві зміни (тональна транспозиція, перегармонізація, зміна фактури), утворюється подвійна тричастинна форма **А В А В<sub>1</sub> А** (< ... >).

Тричастинні форми застосовують у вокальних та інструментальних мініатюрах, як частини складних форм і циклічних творів (Р. Шуман. «Дитячі сцени»).

Матеріал для аналізу. Р. Шуман. «Дитячі сцени», за вибором викладача і студента.

## **Лекція 5. Складні форми. Тричастинна форма з тріо.**

### **Тричастинна форма з тріо. Особливості форми.**

#### **Шляхи ускладнення складних форм**

На відміну від простих форм, які інколи називають «малими», складні форми називають «великими». Це форми другого порядку: кожна з її частин становить просту дво- або тричастинну форму.

Існує два види складних форм – складна тричастинна **А В А** і складна двочастинна **А В**.

В основі складних форм лежить контраст-зіставлення. Одна тема не пов'язана з іншою. Звідси зростає роль виразних можливостей зіставлень драматичних і ліричних настроїв.

Є два типи складних тричастинних форм:

- 1) із середньою частиною у вигляді *trio*;
- 2) із середньою частиною у вигляді *epizodu*.

Ознаки *trio* – це закінчена частина, яка оформлена у вигляді простої дво- або тричастинної форми.

Зовнішня ознака – зміна ключових знаків. Назва *trio* походить від танцювальної музики Ж.-Б. Люллі, яку виконувала група з трьох музикантів.

Назву *trio* можуть замінити інші назви – мажор, мінор, інтермецо (Л. Бетховен. Соната № 9, *Allegretto*). Ці позначення найбільш характерні для класичної музики; романтики відмовилися від них.

*Особливості складної форми з trio:*

- 1) самостійність частин, зіставлених за принципом зовнішнього контрасту. Для них характерна конструктивність і ясність форми. Частини взаємодіють одна з одною (Л. Бетховен. Соната № 7, *Allegretto*; соната № 14, II ч.);
- 2) форма *trio* зазвичай простіша, ніж перша частина; будується на іншій самостійній темі. Може бути *trio* у формі періоду (<... >);
- 3) відсутність у більшості випадків зв'язуючого переходу від першої частини до *trio* і наявність його від *trio* до репризи, починаючи з Л. Бетховена (Л. Бетховен. Соната №12, Скерцо);
- 4) статичність репризи. Інколи вона не випикується і виставляється позначення *da capo*. У репризі знімаються повторення, таким чином, вона вдвічі коротша від першої частини;
- 5) часто наявна кода з використанням у ній матеріалу *trio* (більш характерно для романтиків, але є також у Л. Бетховена – Соната № 3, Скерцо);
- 6) найбільш уживані тональності *trio*: субдомінантові, паралельні, однойменні.

Шлях ускладнення складних форм: складна три-п'ятичастинна форма – I ч. + I-е *trio* + реприза + II-е *trio* + II-а реприза (< ... >). Так само, як і в простій формі, може бути подвійна складна тричастинна (Ф. Шуберт. Експромт № 1, ор. 90).

Матеріал для аналізу. Розібрати і скласти схеми всіх перелічених у лекції творів.

## *Лекція 6. Тричастинна форма з епізодом*

### **Особливості тричастинної форми з епізодом.**

### **Варіанти складних форм. Їхнє застосування**

Епізод – це менш закінчена і самостійна частина, що складається з декількох побудов. Зовнішня ознака епізоду – відсутність зміни ключових знаків після першої частини і відсутність знаків повторення першої частини.

*Особливості складної форми з епізодом:*

- 1) при наявному контрасті між частинами форми залишається спільність настрою і схожість колориту;
- 2) дробність структури і відсутність чіткої оформленості, тонально-гармонічна нестійкість;
- 3) неповторюваність самого епізоду та предиктовий характер останньої побудови, що вводить у загальну репризу;
- 4) реприза, як правило, варійована;
- 5) наявність коди із використанням матеріалу епізоду.

Усі особливості складної форми з епізодом можна побачити на прикладі *Largo* із Сонати № 4 Л. Бетховена.

*Схема 2. Л. Бетховен. Соната № 4, Largo, con gran espressione*

<b>I</b>	<b>II (епізод)</b>	<b>III</b>	<b>Кода</b>
<b>ABA</b>	<b>CD</b> орг. п., хибна р. → <b>ABA</b>		<b>CD</b> орг. п., хибна р., <b>A</b>

Основна тема – хорал-речитатив. Епізод представляє величну тему, що надалі змінюється драматичними репліками і контрастним діалогом у зв'язці на **D** органному пункті. Привертають увагу суворі октави в баса і ніжні репліки у верхньому регістрі; у тональності подвійної субдомінанти – початок «хибної» репризи, потім повертається головна тема в основній

тональності. У кодї використаний матеріал епізоду, органного пункту, матеріал **A** – таким чином, кода синтезує контрастні образи.

Складні форми з *trio* та епізодом різняться між собою за формою, але їхні середини мають схожі риси:

- 1) будуються на новому тематичному матеріалі;
- 2) відрізняються від крайніх частин тонально і фактурно.

Варіанти складних форм.

Складна форма, де кожна з частин написана у простій дво- або тричастинній формі, називається *повною*; якщо середня частина представлена періодом, то утворюється *неповна* складна тричастинна форма (Ф. Шопен. Мазурка № 45); форма, де крайні частини є періодом, а середня частина представляє просту форму, називається *проміжною* або простою з обрамленням – інколи її називають концентричною формою **A B C B A** (Ф. Шопен. Мазурка № 27, <... >).

У складній формі з *trio* написані середні частини сонатно-симфонічних циклів класиків і романтиків, інструментальні п'єси різного танцювального характеру: вальси, ноктюрни, полонези.

Складна форма з епізодом найбільше розповсюджена в повільних частинах сонатно-симфонічних циклів.

Матеріал для аналізу. <... >, вальси Ф. Шопена (на вибір).

## ***Лекція 7. Складна двочастинна форма***

**Особливості складної двочастинної форми.**

**Використання двочастинних форм**

Складна двочастинна форма становить дві різнотемні частини **A B**, де кожна може бути викладена у простій три- або двочастинній формі (<... >).

Складною двочастинною називається форма, контрастування частин якої (або хоча б однієї з них) містить слідом за викладенням тематичного матеріалу його розвиток.

*Особливості двочастинної форми:*

- 1) зіставлення частин за принципом зовнішнього і внутрішнього контрасту, ступінь якого може бути різним. Якщо частини протиставляються, то між ними утворюється сполучна побудова, яка може мати подібність із серединою (Ф. Шопен. Ноктюрн № 3, *g-moll*, op. 15);
- 2) масштаб і структура, як правило, неоднакові – одна частина може бути написана у простій формі, друга – представляти період (В. Моцарт. Дуетіно Дон Жуана і Церліни з опери «Дон Жуан»);
- 3) ладотональні зіставлення можуть бути різними: однойменні, паралельні (< ... >);
- 4) контраст частин може збільшитися завдяки жанровим порівнянням (В. Моцарт. Дуетіно Дон Жуана і Церліни – марш і баркарола; Ф. Шопен. Ноктюрн *g-moll* – ліричний монолог і хорал).

Несиметричні двочастинні форми більш характерні для вокальної музики. В оперній музиці може проявитися недомовленість, пов'язана зі сценічними обставинами (< ... >). У романтиків застосування двочастинних форм може бути продиктоване програмою. Так, ноктюрн *g-moll* (op. 15, № 3) Ф. Шопена спочатку мав назву «Після спектаклю “Гамлет”», пізніше композитор прибрав її та написав: «Нехай самі здогадаються».

Матеріал для аналізу. Розібрати і скласти схеми всіх перелічених у лекції творів.

## Лекція 8. Форма рондо

**Класифікація. Старовинне (куплетне) рондо. Типові риси. Рондо класиків (з контрастними епізодами). Відмінні ознаки. Застосування**

Рондо (з фр. «коло», «хоровод») веде свій початок від пісенно-танцювальної музики. Це колоподібне чергування одного музичного образу з іншими.

Чергування теми та епізодів можна уявити як послідовність тричастинних форм, зчеплених спільними рисами: **A+B+A+C+A** тощо.

Відзначимо різноманітну роль теми в різних стилях. Це може бути тема на фоні епізодів, або, навпаки, епізоди на фоні теми (<... >).

Існує три стилі рондо: 1) старовинне, або куплетне (Ф. Куперен і Ж. - Ф. Рамо); 2) класичне (Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен); 3) вільне, або сюїтного типу (К. Вебер, Р. Шуман).

У старовинному, або куплетному рондо тема-рефрен, що повторюється, складалася з одного періоду. Епізоди-куплети між повтореннями теми писалися в інших тональностях і представляли розвиваючі побудови. Кількість куплетів була необмежена, але, як правило, їх налічувалося не менше двох. Рефрени і куплети були близькими за характером, при цьому домінувала тема-рефрен. Сполучні побудови були відсутні.

*Схема 3. Ф. Куперен. «Женці»*

**R+1к+R+2к+R+3к+R**

Рефрен – восьмитактовий період. Розвиваючі куплети пропорціонально розширюються: **1 к** – 4 т., **2 к** – 8 т., **3 к** – 14 т., вони схожі на рефрен і побудовані на його мотивах.

На відміну від багаточастинного рондо клавесиністів у класичному рондо епізодів було два (звідси назва «п'ятичастинне рондо»), і вони контрастували з темою.

*Особливості класичного рондо:*

- 1) тема-рефрен складалась у простій дво- або тричастинній формі. При повторенні рефрен міг варіюватись;
- 2) завжди певна кількість епізодів (два);
- 3) перший епізод мав нестійкий характер і тяжів до тональності D;
- 4) другий епізод повинен був бути структурно самостійним (часто у простій формі), у новій тональності – зазвичай це тональність S, і мати нову фактуру. Таким чином, другий епізод стає своєрідним центром форми;
- 5) зростає значення сполучних побудов;
- 6) наявність коди із використанням матеріалу теми або епізодів.

Розглянемо III ч. Скерцо із Сонати № 10 Л. Бетховена.

*Схема 4. Л. Бетховен. Соната № 10, III ч., Скерцо*

**A+B+A→C→A→Кода**

Скерцо написано у формі рондо.

Тема **A** – репризна двочастинна форма. Перший епізод **B** нестійкий, будується у D паралельної тональності. Другий епізод **C** написаний у простій однотемній тричастинній формі, має нову фактуру. На відміну від скерцозної теми рефрену другий епізод більш наспівний (*dolce*).

Привертають увагу дві хибні репризи сполучних побудов – від епізоду **C** до **A** у тональності **S** та від **A** до **Коди** у тональності **SS**. У Коді використаний ритм другого епізоду.

Яскраво контрастна і цілісна форма приводить до того, що скерцо виходить за межі фортепіанної музики та набуває симфонічних рис.

Класичні рондо застосовуються загалом в інструментальній музиці як самостійний твір і як частини сонатного циклу – фінали та повільні частини, але трапляються в романсовій та оперній музиці (<... >).

Матеріал для аналізу. Ф. Куперен. «Пасакалія»; Л. Бетховен. Соната № 20, Менует; Л. Бетховен. «32 Варіації» *c-moll*. Порівняльний аналіз романсів на один текст <... >.

## **Лекція 9. Вільне рондо**

### **Вільне рондо (сюїтного типу). Особливі ознаки. Застосування**

Романтики, у першу чергу Р. Шуман, відродили принцип багаточастинного рондо. Тема-рефрен перетворюється на фон, а епізоди отримують більш суттєве значення, тоді як у класицистів домінувала тема, а в класиків помітна рівновага теми й епізодів.

*Особливості вільного рондо:*

- 1) посилення контрасту між темою та епізодами;
- 2) інколи серединні проведення теми даються не в головній тональності, що вносить барвисте розмаїття;
- 3) епізоди пишуться не тільки в близьких тональностях, але і в далеких;
- 4) в окремих випадках епізоди опиняються в безпосередньому сусідстві – тема ніби пропускається;
- 5) вільно трактуються сполучні побудови.

«Арабеска» Р. Шумана – приклад п'ятичастинного романтичного рондо, де кожна частина є закінченою п'єсою, а сполучна побудова набуває значення авторського висловлювання.

*Схема 5. Р. Шуман. «Арабеска»*

**A+B→A+C+A+Кода**

Рефрен написаний в однотемній тричастинній формі. Орнаментальна мелодична фігурація набуває значення теми.

Перший епізод (**В**) написаний у подвійній тричастинній формі, рондоподібні риси якої створюють «рондо в рондо».

Епізод **С** – тричастинний, будується на матеріалі теми. Найбільш вражаюча – це сполучна побудова від **В** до **А**. Вона каденційно завершує перший епізод. Ця пісенна мрійлива лірика створює світ хистких кольорів, несподіваних тональних зіставлень, основу яких складає енгармонізм звуків. Кода будується на цьому самому матеріалі, що ніби говорить «від імені поета».

<... >

Рондо романтиків трапляється в інструментальній мініатюрі (<... >), у вокальних творах (<... >), у великих формах (<... >).

Матеріал для аналізу. Розібрати і скласти схеми творів, згаданих у тексті лекції.

## ***Лекція 10. Тема з варіаціями***

**Поняття. Види варіацій. Строгі (орнаментальні) варіації.**

**Засоби варіювання. Подвійні варіації. Застосування**

*Зміна викладу є одним з головних засобів варіювання*

Найпростішим принципом формотворення є повторність. Видозмінена (з лат. «*variatio*» – «зміна»), вона набагато перевершує повторність точну. Разом з тим зберігаються конструктивні риси, притаманні строгій повторності.

Варіюванню може піддаватися також і невеликий мотив, і частина теми, і вся тема цілком. Звідси і самостійна форма – тема з варіаціями.

В основу твору покладена музична думка, яка повертається кожного разу по-новому. Ступінь зміни теми у варіаціях (новизна варіацій) неоднакова в різні епохи, у різних композиторів.

Варіації можна розділити на три види:

- 1) *строгі* (орнаментальні), які створювалися віденськими класиками та їхніми послідовниками (Ф. Мендельсоном, Й. Брамсом);
- 2) *вільні* (жанрові варіації), які створювалися романтиками, у першу чергу Р. Шуманом;
- 3) *особливі види* варіацій:
  - а) на витриманий бас (*basso ostinato*) – старовинні варіації доби бароко (І. С. Бах, Г. Ф. Гендель); композитори ХХ століття, які відродили цей жанр, – П. Хіндемит;
  - б) на витриману мелодію (*soprano ostinato*) – < ... >

Строгі, або орнаментальні варіації зберігали форму теми. Варіювання полягало в зміні ритму, динаміки, фактури, зрідка гармонії. Незмінними залишались: розмір, довжина теми і гармонічна структура.

Засоби варіювання:

- переважно мелодична фігурація (прохідні, допоміжні, затримання), мелодія зберігається в опорних точках;
- розвиток окремих інтонацій або фактурних засобів;
- метричні зміщення на інші долі такту;
- як правило, дробність ритмічного руху.

Темою для варіацій зазвичай слугує проста двочастинна форма танцювального або вокального характеру. Їй притаманні нескладні мелодія, гармонія, фактура; помірний темп. Типове порушення квадратності – розширення або доповнення, що надає темі вишуканості.

Способи варіювання:

- уведення контрасту всередині варіацій;
- контрастування сусідніх варіацій, а також об'єднання їх у групи, що приводить до утворення форм «другого плану»;
- уведення ладового контрасту – варіація в однойменному ладі;
- зміна темпу. Так, передостання варіація у В. Моцарта – обов'язково *Adagio*;

- фінальна варіація будується більш вільно, у новому швидкому темпі, у новому розмірі, а також може бути порушено довжину теми.

Усі способи варіювання можна прослідкувати на прикладі Варіацій з I ч. Сонати № 11 *A-dur* В. Моцарта:

**Тема** – *Andante grazioso*, 6/8, двочастинна, репризного виду, має пасторальний характер (ритм сициліани);

**I** варіація – контраст уводиться всередині варіації;

**II** – використовує загальні форми руху ;

**III** – в однойменному мінорі, представляє своєрідний центр, навколо якого групуються інші варіації;

**IV** – «перегукується» з другою;

**V** – *Adagio* – має багато спільного з першою варіацією;

**VI** – *Finale, Allegro*, 4/4, викладається достатньо спрощено.

Трапляються варіації на дві теми – подвійні.

Спочатку викладається одна тема, потім друга; теми варіюються поперемінно. У таких варіаціях теми зіставляються на жанровій основі, часто в однойменних ладах. Класичний приклад подвійних варіацій – II частина Симфонії № 103 «Лондонської» *Es-dur* Й. Гайдна.

*Схема 7. Й. Гайдн. Симфонія № 103 «Лондонська» Es-dur, II ч.*

### **AB+A<sub>1</sub>B<sub>1</sub>+A<sub>1</sub>+Кода**

Проміжними між строгими та вільними варіаціями є «Шість варіацій» ор. 34 Л. Бетховена. Сам композитор про опуси 34 і 35 писав своєму видавцеві: «Я створив два варіаційних цикли, обидва розроблені зовсім у новій манері». Сутність цієї «нової манери», за словами Н. Фішера, полягала в сміливому плані побудови: «...кожна з варіацій подає одночасно зміни метру, темпу, тональності та набуває яскраво самобутній індивідуальний

вигляд». Додамо до цього те, що композитор у двох варіаціях вказав на жанрову основу – менует (IV варіація), марш (V варіація).

Схема 8. Л. Бетховен. «Шість варіацій» оп. 34

	Темп	Розмір	Тональність	Жанр
Тема	<i>Adagio cantabile</i>	2/4	F-dur	Arioso
I вар.	–	–	–	–
II вар.	<i>Allegro</i>	6/8	B-dur	Танцювальний (скерцо)
III вар.	<i>Allegretto</i>	4/4	G-dur	Моторний (етюд)
IV вар.	<i>Tempo di Menuetto</i>	3/4	Es-dur	Менует
V вар.	<i>Allegretto</i>	2/4	c-moll	Марш
VI вар.	<i>Allegretto</i>	6/8	F-dur	Танцювальний (пастораль)
Тема	<i>Adagio molto</i>	2/4	F-dur	Arioso

**Тема** – *Adagio cantabile* – у жанрі арії, тричастинна форма.

**I** варіація – типово орнаментальна. Подрібнення в ритмічному русі досягає тривалостей 64 і 128!

**II** – будується на контрастному зіставленні, за жанром наближується до скерцо;

**III** – за жанром наближується до етюду;

**IV** – *Tempo di Menuetto* – вказівка композитора;

**V** – Марш на 2/4, у паралельному мінорі;

**VI** – пасторальна, використовує ритм II варіації, вона більш наспівна за характером і переходить у код на новій пісенній темі.

Повернення теми *Adagio molto* завершує та обрамляє цей цикл із шести варіацій.

Застосування. Класичні варіації поширені тільки в інструментальній музиці (хоча теми часто мають вокальну природу) як форма самостійного твору або як повільна частина циклу.

Варіації Л. Бетховена – це перехід до вільних варіацій. Строгі варіації можна зустріти у творах Ф. Мендельсона («Серйозні варіації»), Й. Брамса (Варіації на тему Й. Гайдна, Г. Генделя), О. Скребіна (Фортепіанний концерт, II ч.).

*Матеріал для аналізу.* Л. Бетховен. Варіації із Сонати № 12, I ч., 32 Варіації *c-moll*; Й. Гайдн. «Andante з варіаціями» *f-moll*; < ... >

## ***Лекція 11. Вільні варіації***

### **Вільні (жанрові) варіації. Основні ознаки і властивості. Застосування**

Після Л. Бетховена варіації пережили великий занепад. Варіації були зведені до салонного блискучого характеру. Було вихолощено ідейний зміст, вкладений В. Моцартом і Л. Бетховеном у цю форму.

Деякі композитори продовжили писати варіації в класичному стилі («Серйозні варіації» Ф. Мендельсона), але романтики в переважній більшості реорганізували варіації у салонні сюїти. < ... >

Варіації за наступні півтора століття далеко просунулися в бік контрасту. У цьому русі велику роль відіграли музичні жанри романтизму.

Варіюючи тему, композитор орієнтувався на той чи інший жанр: одна варіація в жанрі мазурки, друга – елегія, третя – маршоподібна. У результаті варіації вступають у жанровий контраст одна з одною. Більший контраст розчленовує форму та надає кожній варіації самостійності. Якщо варіації великі за обсягом, то весь їх ланцюжок наближається до сюїти («Симфонічні етюди» Р. Шумана).

*Властивості вільних варіацій:*

- 1) варіації можуть відступати від теми, вносити нові тематичні елементи, відтінок розробковості;
- 2) може змінюватись гармонічна структура теми, можлива зміна тональності всередині циклу, темі надається інша форма;
- 3) окремі варіації можуть будуватися на імітаційно-поліфонічній основі;
- 4) кожна варіація має індивідуальний характер, інколи має програмний задум;
- 5) весь цикл варіацій нагадує сюїту.

Зупинимось на Баладі ор. 24 Е. Гріга, написаній у формі теми з варіаціями на народну норвезьку мелодію.

*Схема 9. Е. Гріг. Балада ор. 24*

	<i>Темп</i>	<i>Розмір</i>	<i>Тональність</i>	<i>Форма</i>	<i>Жанр</i>
Тема	<i>Andante espressivo</i>	3/4	<i>g-moll</i>	двочаст.	Елегія
I вар.	<i>Poco meno andante</i>	3/4	<i>g-moll</i>	двочаст.	Ноктюрн
II вар.	<i>Allegro agitato</i>	9/8	<i>g-moll</i>	двочаст.	Моторний (етюд)
III вар.	<i>Adagio</i>	3/4	<i>g-moll</i>	двочаст.	Дует
IV вар.	<i>Allegro capriccioso</i>	3/4	<i>g-moll</i>	двочаст.	Халінг
V вар.	<i>Piu lento</i>	3/4	<i>g-moll</i>	двочаст.	Діалог
VI вар.	<i>Allegro Scherzando</i>	3/4	<i>g-moll</i>	двочаст.	Скерцо
VII вар.	<i>Allegro Scherzando</i>	3/4	<i>g-moll</i>	двочаст.	Канон
VIII вар.	<i>Lento</i>	3/4	<i>g-moll</i>	двочаст.	Траурний марш
IX вар.	<i>Un poco andante</i>	3/4	<i>g-moll</i>	тричаст.	Імпровізація
X вар.	<i>Un poco allegro e alla burla</i>	12/8	<i>g-moll</i>	двочаст.	Бурлеска
XI вар.	<i>Piu animato</i>	C (12/8)	<i>Des-dur, E-dur, G-dur</i>	двочаст.	–
XII вар.	<i>Meno allegro e maestoso</i>	6/8	<i>G-dur</i>	двочаст.	Апофеоз
XIII вар.	<i>Allegro furioso</i>	3/4	<i>g-moll</i>	період (3 реч.)	Танок смерті
Кода (Тема)	–	–	–	–	–
Тема	<i>Andante espressivo</i>	3/4	<i>g-moll</i>	–	Елегія



Тема може варіюватись, можуть бути і декілька тем.

Порівняймо два приклади: «Плач Дідони» з опери Г. Перселла «Дідона та Еней», написаної в жанрі пасакалії, та Чакону І. С. Баха з Другої партити для скрипки соло.

Г. Перселл. «Плач Дідони» з опери «Дідона та Еней».

Тема представляє низхідний хроматичний тетрахорд, з мелодичним кадансом **S-D-T**. *Basso ostinato*'на тема налічує **11** проведень. При звучанні баса і мелодії цезури не завжди збігаються. Зовні стримана, але внутрішньо драматично напружена мелодія (9 тактів) охоплює два проведення баса і завершується приспівом (11 тактів).

В інструментальному доповненні басова тема проходить у верхньому голосі (**10** проведень).

Структура: || : A : || : B : || + доповнення

9 т. 11 т. 10 т.

І. С. Бах. Чакона з Другої партити для скрипки соло.

Відзначимо гармонічну основу теми. Остинатних тем – чотири. Основна тема – більш індивідуальна. Три інші – похідні і є різновидами тетрахордів: друга – низхідний хроматичний тетрахорд (т. 33), третя – низхідний діатонічний (т. 57), четверта – висхідний діатонічний (т. 97). Усього проведень теми – **32**, включно із першим. Завдяки однойменному мажору середини вимальовується форма другого плану чакони – велика тричастинна форма **A B A** (відповідно **16 т.: 10 т.: 6 т.**)

Новий розквіт *basso ostinato* відбувається у ХХ ст. (П. Хіндеміт). Основні відмінності – складність басової теми, гармонічні умови. Бас може бути дуже перетворений. Засоби оновлення – поліфонічний розвиток: імітація, канон.

<... >

Варіації на витриману мелодію мають вокальне походження. На відміну від *basso ostinato*, який, поступаючись місцем верхньому голосу,

поступово відходить на другий план, *soprano ostinato* завжди головує. Кількість проведень мелодії дорівнює кількості варіацій.

<... >

Матеріал для аналізу. Ф. Куперен. «Кохана»; І. С. Бах. Adagio з «Капричіо на від'їзд улюбленого брата»; <... >.

## **Лекція 13. Сонатна форма**

**Зміст. Поняття. Старовинна сонатна форма.**

**Характерні риси і передумови сонатності**

*Сонатність полягає в самому процесі тематичного розвитку*

Сонатна форма – найвища форма інструментальної музики. Слово «соната» (з іт. «sonare» – «звучати») позначала інструментальні твори на відміну від вокальних (з іт. «cantare» – «співати»).

Слід відрізнити сонату як циклічний твір (він складається з декількох частин) від сонатної форми, у якій пишеться одна з частин сонати (численні увертюри написані в сонатній формі).

У сонатній формі зазвичай викладається перша частина циклічного твору – сонати, симфонії, квартету; це так зване *сонатне allegro*. В інших частинах поруч із сонатною формою застосовуються інші форми – рондо, варіації, складна тричастинна та ін.

Старовинна сонатна форма бере свій початок від старовинної двочастинної форми, яка була тематично однорідна та безрепризна. На відміну від останньої, у старовинній сонатній формі намічається нова тема (друга) або група тем, які називаються побічно-заключною групою тем (далі за текстом – ПЗ гр.)

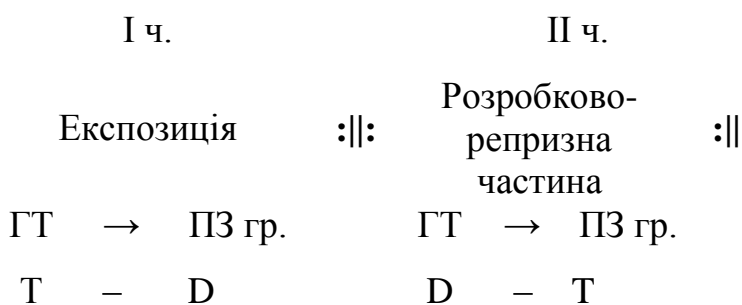
Головна тема (ГТ) найбільш індивідуальна. Зазвичай це період, що складається з подібних речень. Сполучна тема (СТ) підводить до тоніки або

домінанти нової тональності, у якій проводиться побічна тема (ПТ). Тут на перше місце виходить не тематичний контраст, а тональний (у мажорі – домінантова тональність, у мінорі – паралельна). Заключна тема (ЗТ) впізнається за повторенням. Старосонатна форма – гомофонна, у ній переважає автентичність. Викладення в основному двоголосне.

*Найпростіші характерні риси старосонатної форми:*

- 1) рівність двох частин;
- 2) тональна симетрія **T – D : D – T**;

*Схема 11. Старосонатна форма  
(Д. Скарлатті. Соната № 2).*



3) ГТ і ПЗ гр. протиставляються лише тонально, в окремих випадках ПЗ гр. може будуватися на тому самому матеріалі (Д. Скарлатті. Соната № 51);

4) ГТ в репризі в основній тональності не проводиться.

Д. Скарлатті, Ф. Е. Бах і ранній Й. Гайдн багато зробили для формування класичного сонатного allegro.

Відзначимо роль Д Скарлатті (1685–1757) – він перший в Італії застосував 21 тональність з 24-х. Д. Скарлатті – автор більше ніж 500 сонат, які він іменував «екзерсисами» (вправами).

Про сонати цього композитора читаємо: «Це “ігрове роздолля” для спостережливого розуму і чуйного слуху: кожна думка – гра, кожний вислів – чіткий образ» (<... >).

Два моменти характеризують стиль Д. Скарлатті: 1) чітка і завершена конструкція; 2) виняткова різноманітність.

У процесі розвитку проста схема старосонатної форми невпинно урізноманітнюється.

*Риси справжньої сонатності:*

- 1) ГТ стає більш самостійною, збільшується її масштаб, вона відділяється від СТ (Д. Скарлатті. Соната № 24);
- 2) у Д. Скарлатті ПТ часто звучить в однойменному мінорі (наприклад, Соната № 6);
- 3) друга частина здебільшого є розробкою ГТ. Проводиться ГТ або ПЗ гр. на початку другої частини з відхиленнями в субдомінантові тональності, що є передумовою класичної сонатної розробки (Д. Скарлатті. Соната № 60);
- 4) у репризі можливі відступи від норми – теми можуть мінятися місцями, наприклад, СТ після ПТ (Д. Скарлатті. Сонати № 14, № 17);
- 5) тільки коли в репризі ГТ звучить в основній тональності, з'являються ознаки тричастинної сонатної форми – повна старовинна сонатна форма (Д. Скарлатті. Соната № 32; В. Моцарт. Соната № 4, *Es-dur*).

Матеріал для аналізу. Розбір сонат, указаних у лекції.

## ***Лекція 14. Експозиція класичної сонатної форми***

**Класична сонатна форма. Функції розділів. Експозиція.**

**Характеристика основних партій, їх призначення**

*Схема сонатного allegro одна,  
а форм її проявів стільки ж,  
скільки є сонат*

Основою для створення сонатної форми є:

- а) принцип тональних зв'язків;
- б) наявність двох рівноправних тем;
- в) неперервний наскрізний тематичний розвиток.



№ 27). У романтиків подібну будову знаходимо досить часто (Ф. Шуберт. Соната *A-dur*, op. 120).

ГП буває двох типів:

1) замкнена, якщо період завершується повної досконалою каденцією.

Такий тип характерний для віденських класиків (Л. Бетховен. Соната № 5);

2) розімкнена (відкрита), коли друге речення періоду переходить у сполучну партію, або коли період є модульованим (Й. Гайдн. Сонати *e-moll, cis-moll*; Л. Бетховен. Соната № 19).

Відкритий тип ніби знімає водорозділ між ГП і СП – залишається межа між ГП і ПП. Відкритий тип зумовлений більш схвильованим характером музики (Л. Бетховен. Соната № 23).

#### **Побічна партія:**

а) образно-несійка функція;

б) відбиток впливу головної партії.

Побічна партія представляє важливий момент у розвитку експозиції. Незважаючи на те, що ПП традиційно протиставляється або контрастує з ГП, вона все ж таки логічно впливає з ГП і пов'язана з нею як одне ціле. Інколи ПП будується на матеріалі ГП (Й. Гайдн. Сонати *e-moll, cis-moll*; Л. Бетховен. Сонати № 17, № 20; Р. Шуман. Концерт для ф-но з оркестром).

У класичному стилі склався характер ПП – м'який, жіночий. Інколи ПП є досить контрастною (В. Моцарт. Увертюра до опери «Дон Жуан»).

У надрах ПП відбувається стикання образів ГП і ПП. Це супроводжується деякими особливостями в розвитку музичної форми: розширенням, гармонічними зсувами, перерваними каденціями, кульмінаційними підйомами. Відбувається конфлікт двох образів, тому ПП часто не вкладається у квадратні межі (Л. Бетховен. Соната № 5). Визначити завершення ПП іноді доволі складно. Точний критерій: ПП повинна завершуватися повною досконалою каденцією в домінантовій тональності (стосовно до основної).

Побічна партія може бути представлена двома темами: а) переростання сполучної партії (Л. Бетховен. Соната № 10); б) друга тема (Л. Бетховен. Соната № 3). Прорив елементів ГП часто знаменує перехід до заключної партії (Л. Бетховен. Соната № 5).

**Сполучна партія** бере на себе функцію тонального і тематичного переходу від ГП до ПП.

Сполучна партія може представляти: а) перехід (1-2 модульовані мотиви, акордова послідовність (В. Моцарт. Соната № 5); б) два розділи – доповнення до попереднього матеріалу і модульований хід (В. Моцарт. Соната № 9); в) три розділи – доповнення, перехід і предикт до ПП (В. Моцарт. Соната № 7; Л. Бетховен. Соната № 2).

Масштаб сполучної партії може бути різним: від одного звуку, акорду, мотиву – до декількох фраз, речень, модульованих побудов (В. Моцарт. Соната *c-moll*, фінал; Л. Бетховен. Соната № 16).

Тематичний матеріал може бути взятий з попередньої або наступної теми; рідше будується на новому матеріалі (В. Моцарт. Соната № 19, *D-dur*, Соната № 12, *F-dur*; Л. Бетховен. Соната № 5, *c-moll*). Сюди ж віднесемо проміжну тему, яка відрізнятиметься від побічної тим, що не доводитиметься до кінця (В. Моцарт. Соната *c-moll*, Соната *B-dur*; Л. Бетховен. Соната № 7). Сполучна партія створює підготовку побічної партії.

**Заключна партія** є синтезом етапу зіставлення образів. Її функція – тематичне узагальнення. Це виявляється:

- а) у ладо-гармонічному відношенні (кадансові звороти);
- б) у метричному відношенні (активні ямбічні звороти);
- в) у ритмічному відношенні (прості, чіткі ритмічні рисунки, укрупнення тривалостей).

Структурно ЗП може бути періодом з двох речень з однаковими каденціями і різними доповненнями, що закріплюють тональність ПП.

У ЗП часто використовується матеріал СП (Л. Бетховен. Соната № 5). Інколи ЗП об'єднує інтонації ГП і ПП (Л. Бетховен. Соната № 1), СП і ПП

(В. Моцарт. Соната № 5). Інколи ЗП зовсім відсутня; тоді ПП безпосередньо переходить у розробку (<... >).

#### *Схема 12. Експозиція сонатної форми*



Тут слід додати, що ГП може мати вступну побудову, яка є її частиною (Л. Бетховен. Сонати № 2, № 6).<sup>8</sup>

Побічна партія також може мати ввідну побудову, яка відтягує і передбачає її появу (В. Моцарт. Сонати № 17, № 19; Л. Бетховен. Сонати № 11, № 15).

Матеріал для аналізу. Розбір сонат, указаних у лекції.

### ***Лекція 15. Розробка класичної сонатної форми***

#### **Три етапи розвитку. Роль тонального плану. Тематичний розвиток**

Розробка – це найнестійкіша частина форми з відходом у субдомінантові тональності. Вона є посиленням нестійкості, яка досягається в експозиції. Нестійкість ще більше загострюється шляхом відхилень у субдомінантові тональності.

Часто розробка починається з далекого відхилення або зі зміни мажорного тризвуку в експозиції на однойменний мінор у розробці. Трапляється раптова модуляція в далеку тональність (Л. Бетховен. Соната № 8).

Розробка складається з трьох етапів:

- 1) вступної побудови;
- 2) суто розробки;

---

<sup>8</sup> Не плутати із Вступом, який має самостійну функцію і виражений у темповому контрасті з ГП (Л. Бетховен. Сонати № 8, № 26).

3) предикту перед репризою.

Для розробки існує чіткий тональний план. У творах класиків тональний план не виникає довільно і пов'язаний з тією чи іншою темою, зі зміною тем, з появою нової теми.

Сутність тональної системи складається з двох моментів:

- 1) побічні тональності пов'язані між собою за принципом функціональної залежності (подібно до окремих акордів усередині тональності);
- 2) унаслідок цього всі тональності підпорядковані єдиному тональному центру – об'єднувальної тональності.

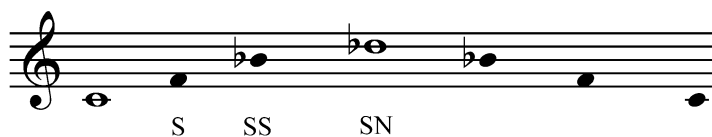
У мінорі об'єднувальною тональністю стає найчастіше головна, у мажорі – інколи головна, частіше однойменна мінорна. У великих епізодах може бути **D** або **S** головної тональності. Розробки нефункційного плану утворюють послідовність тональностей за певними інтервалами (в. 3, м. 3, в. 2, м. 2, їхнє чергування), але останні тональності утворюють субдомінанту або домінанту до головної.

Рух по квінтовому колу або по терціях складає враження гармонічної згладженості. Найвищим зразком може слугувати тональний план *g-moll'*ної симфонії В. Моцарта:

**fis – h – e – a – d – g (F – B – g)**

У Л. Бетховена розповсюджений тональний план цілісної і концентрованої побудови. Одна тональність центральна – це найбільш віддалена, а потім повернення до головної:

*Схема 13. Л. Бетховен. Соната № 5, I ч., тональний план*



Розробка часто починається зі вступної побудови, що готує розвиток теми (Л. Бетховен. Соната № 17).

Для побудови розробки застосовується прийом дроблення. Якщо взяти до уваги тональну нестійкість розробки, то стає зрозумілим, чому у класичних розробках майже не використовуються періоди. Будується розробка, як правило, на основній темі (ГП); характеризується розімкненістю побудов, вичленуванням окремих мотивів.

Поряд із дробленням у розробці застосовується прийом злиття двох мотивів, фраз в один мотив або нову фразу. Частими є контрапунктичні поєднання різних тем або мотивів з експозиції (Л. Бетховен. Симфонія № 3 «Героїчна», I ч.)

У розробці може бути використаний епізодичний матеріал, тобто новий, той, який не використовувався раніше в експозиції (Л. Бетховен. Тема *e-moll* з I ч. Симфонії № 3 «Героїчної»).

Цікаво порівняти кількість тактів у перших частинах двох значних симфоній віденських класиків:

Таблиця 2. Кількість тактів у розділах сонатної форми

	В. Моцарт Симфонія № 41 «Юпітер», I ч.	Л. Бетховен Симфонія № 3 «Героїчна», I ч.
Експозиція	120	151
Розробка	68	246
Реприза	120	149
Кода	5	145

Розвиток тематичного матеріалу (розробка) і затвердження на новій основі (кода) є композиційно найнезвичайнішими. У самій розробці введення нової теми (епізоду) в *e-moll* – перший випадок в історії музики (!)

(C) c – d (D) – g (G)–c–As–f – g – a – e – (C) c – es – Ges – es – Des – es – B – Es  
\_\_\_\_\_ **S** \_\_\_\_\_ **SN<sub>6</sub>** \_\_\_\_\_ **D** **T**

Сутність модуляційного плану полягає в тому, що композитор не відразу представляє тоніку ладу, а приходиться до неї в результаті тривалого розвитку. Ця «боротьба за тоніку» відповідає динамічному характеру музичної мови Л. Бетховена.

Остання стадія розробки – підхід до репризи. Найчастіше це гармонічний предикт на **D**-гармонії, інколи на **D** паралельної тональності, щоб досягнути свіжого звучання основної тональності. Інколи в момент підходу до репризи використовуються мотиви головної партії (Л. Бетховен. Сонати №№ 1, 3).

Трапляється «хибна» реприза, не в основній тональності – це свого роду затримування справжньої репризи (Л. Бетховен. Соната № 10).

Матеріал для аналізу. Розбір сонат, указаних у темі.

## ***Лекція 16. Реприза класичної сонатної форми***

### **Установки і зміни. Особливі типи реприз. Кода**

Реприза – це не просте повторення експозиції; у ній відображено попередній розвиток, тому повторення виступає в новому світлі під впливом подій, що відбулись у розробці.

Реприза повинна об'єднати риси експозиції і розробки: у репризі з'являється матеріал, запозичений з розробки.

Дві провідні установки в репризі: відлуння тем із розробки і субдомінантове відхилення. Таким чином, реприза сонатного *allegro* завжди буде динамізованою.

*Головна партія* в репризі із замкненої може перетворитись у відкриту. Сполучна партія може бути відсутня в деяких випадках. Часто вона стає в репризі другим реченням головної партії. Роль сполучної партії зростає у зв'язку з тим, що вона повинна зробити природною появу побічної партії в основній тональності.

*Побічна партія* зазнає в репризі менших змін. Важливою є одна зміна, яка виникає у проведенні побічної партії в репризі. Якщо соната мінорна, то потрібно пристосувати перехід ПП з мажору (як це було в експозиції) в мінор так, щоб він був природним. У цьому виявляється особливість бетховенських сонат.

Л. Бетховен прагне згладити перехід з мажору в мінор, зробити «безболіснішим» переродження ПП у репризі. Тому композитор зазвичай починає ПП у репризі спочатку в мажорі, а потім робить зміну мажору на мінор (Л. Бетховен. Соната № 5).

У віденських класиків можна простежити таку послідовність у мінорних сонатах:

- Й. Гайдн подає ПП у репризі в мажорі і закінчує сонату в однойменному мажорі;
- В. Моцарт відразу представляє ПП у репризі в мінорі;
- У Л. Бетховена ПП в репризі проводиться в мажорі, а потім переходить у мінор.

*Заклучна партія* зазнає менших змін. Завершення експозиції в доміантовій тональності і репризи в основній тональності утворюють своєрідну «сонатну риму» (Й. Гайдн. Сонати *g-moll*, *cis-moll*, *D-dur*; В. Моцарт. Сонати № 5, № 8, № 19; Л. Бетховен. Сонати № 2, № 5, № 6).

Інколи репризи будуються особливим чином:

- 1) уся головна партія звучить у тональності субдомінанти – субдомінантова реприза (В. Моцарт. Соната № 16; Л. Бетховен. Увертюра «Коріюлан»);

- 2) спочатку звучить побічна партія, потім головна – дзеркальна реприза (В. Моцарт. Соната № 9; Ф. Шопен. Балада № 1).

*Кода* – узагальнюючий розділ форми. Якщо розробка відводить від головної тональності, то кода затверджує головну тональність. Інколи кода будується на новому матеріалі (Л. Бетховен. Увертюра «Егмонт»).

У Л. Бетховена кода набуває значення другої розробки. Таким чином, форму можна розглянути не як три-, а як чотиричастинну композицію. Вже у Сонаті № 3 масштаб розробки – 48 тактів, коди – 46.

Таблиця 3. Будова I ч. Сонати № 23 («Appassionata»), ор. 57 Л. Бетховена

Експозиція 65 тт.	Розробка 70 тт.	Реприза 69 тт.	Кода 58 тт.
ГП f	ГП E-e-G-c-Es-As	ГП f	ГП (елементи)
СП	СП	СП	ПП Des (каденція 17 тт.)
ПП As	ПП Des (каденція 7 тт.)	ПП F	ПП Des
ЗП as		ЗП f	ГП f

У цій сонаті побічна партія виявляє ритмічну та інтонаційну близькість до головної партії. Експозиція безпосередньо переходить у розробку. Розробка подає майже повний тематичний матеріал.

Реприза – це не просто повторення: все викладення головної партії подано на ритмічному фоні тріолей, тобто на нав'язливій ідеї мотиву «долі».

Якщо зазвичай розробка вдвічі менша за експозицію, то в Л. Бетховена масштаб розробки дещо більший від експозиції, а кода за масштабом наближається до неї.

Чотири розділи сонати – експозиція, розробка, реприза, кода – представляють чотири етапи становлення основної драматургічної лінії сонати.

Матеріал для аналізу. Розбір сонат, указаних за темою.

## *Лекція 17. Різновиди сонатної форми*

### **Різновиди сонатної форми. Рондо-соната. Основні ознаки.**

#### **Сонатна форма у романтиків. Характер тем і тональні співвідношення**

До різновидів сонатної форми належать:

**1) сонатна форма з подвійною експозицією** – інструментальний концерт. В інструментальному концерті, починаючи з творчості В. Моцарта, застосовується подвійна експозиція. Перша експозиція – оркестрова – містить основні теми у звичайному порядку, але закінчується в головній тональності. Вона ніби намічає контури основного матеріалу. Друга експозиція проходить у соліста в супроводі оркестру. У ній побічна і заключна партії завершуються вже в тональності домінанти. Друга експозиція багатша на теми і з блиском розкриває зміст тематичного матеріалу. Перед розробкою зазвичай є великий оркестровий уривок. Він грає роль вступної побудови всередині розробки. Перед кодою або перед репризою звучить каденція соліста. Починаючи з Ф. Мендельсона, подвійна експозиція застосовується зрідка, але оркестровий уривок на початку розробки або наприкінці експозиції залишається (В. Моцарт. Концерт № 20 для ф-но з оркестром, *d-moll*);

**2) сонатна форма без розробки** (неповна). У ній пропускається середній розділ. Це не означає відсутності розробковості як такої. Вона зберігається в партіях експозиції і репризи. Застосування – повільні частини сонатного циклу (В. Моцарт. Соната № 12, Л. Бетховен. Сонати № 5, № 17), увертюри (до опери «Весілля Фігаро» В. Моцарта, до опери «Севільський цирюльник» Дж. Россіні), частини сюїт. <... >;

**3) сонатна форма з епізодом замість розробки.** Тобто в центрі форми виникає нова тема (В. Моцарт. Соната № 5, Л. Бетховен. Соната № 1, *Finale*). <... >

Рондо-соната поєднує в собі риси рондо і сонатної форми. Від рондо вона успадкувала повторення головної партії в основній тональності

наприкінці експозиції. Від сонатної форми – повторення першого епізоду (побічна партія) в репризі в основній тональності.

*Схема 15. Будова рондо-сонати*

А	В	А	С	А	В <sub>1</sub>	А (Кода)
ГП	ПП	ГП	Епізод або Розробка	ГП	ПП	ГП
Т	Д	Т	(S)	Т	Т	Т

Тематизм – пісенно-танцювальний, звідси і форма основної теми – проста дво- або тричастинна. Другий епізод (С) контрастний і посідає місце розробки; за характером музики і тональним співвідношенням нагадує тріо складної тричастинної форми (Л. Бетховен. Сонати № 2, № 9). Рідше трапляється розробка (В. Моцарт. Соната № 9; Л. Бетховен. Соната № 16). Рондо-соната є у фіналах сонат, концертів (Л. Бетховен. Концерт № 3 для ф-но з оркестром). Також є окремі твори, написані в цій формі – К. Сен-Санс. «Рондо-капричіозо» для скрипки с оркестром; К. Дебюссі. Менует з «Бергамаської сюїти»).

*Риси сонатної форми у романтиків:*

- 1) змінюється характер тем у сонатному *allegro*. У Ф. Шуберта основні теми можуть бути пісенними, мати оповідальний характер. Відзначимо відособленість розділів – це стосується головної і побічної партій (Ф. Шуберт. Сонати *A-dur, B-dur*);
- 2) тональний план оснований на колористичному зіставленні тональностей. Це вже мало місце в Л. Бетховена: у сонаті № 16, *G-dur* – ПП в експозиції звучить у *H-dur*'i, у репризі – *E-dur*'i; у сонаті № 21, *C-dur* – ПП в експозиції звучить в *E-dur*'i, у репризі – *A-dur*'i.

Терцієві співвідношення тональностей характерні для середнього розділу, де відсутня мотивна розробка;

3) основний принцип розвитку – варіювання з образною видозміною теми або її частини (Ф. Шуберт. Соната *B-dur*);

4) часто відбувається порушення темпу між головною партією і побічною. У Ф. Шопена в сонатах *b-moll*, *h-moll* драматичному мінору головної партії протистоїть світлий мажор побічної партії. Кожна з тем яскраво самостійна – це позначено композитором: наприклад, у сонаті *h-moll* головна партія – *maestoso*, побічна партія представлена трьома темами: 1 – *sostenuto*, 2 – *con dolore*, 3 – *leggiero, melodico*.

Мистецтво романтизму породжує нові жанри. У симфонічній музиці – це поема, в інструментальній – одночастинна соната, балада, фантазія. Це веде до зближення сонатної форми із вільною (змішаною) формою, що зумовлено програмністю. Згадаємо вираз Ф. Шопена: «Немає справжньої музики без прихованого задуму».

У цьому відношенні показові балади Ф. Шопена – всі чотири мають риси сонатності, але нарізно:

– Перша балада – сонатна форма із дзеркальною репризою і кодою.

Співвідношення тональностей: ГП – *g-moll*, ПП – *Es-dur*;

– Друга балада – неповна сонатна форма (без розробки) з різко контрастуючими ГП (*Andantino*) і ПП (*Presto con fuoco*). Співвідношення тональностей: ГП – *F-dur*, ПП – *a-moll*;

– Третя балада – сонатна форма, наближена до концентричної; динамізована реприза має в собі справжню розробку тем. Співвідношення тональностей в експозиції: ГП – *As-dur*, ПП – *C-dur*;

– у Четвертій баладі головна партія весь час варіюється, побічна партія поступово набирає сили і тільки в репризі набуває дієвого характеру. На цьому етапі вона стає кульмінаційним центром форми. Завершується балада драматичною кодою. Співвідношення тональностей в експозиції: ГП – *f-moll*, ПП – *B-dur*; у репризі: ГП – *F-dur*, ПП – *Des-dur (f-moll)*.

Матеріал для аналізу. Розбір сонат, указаних у темі.

## ***Лекція 18. Циклічні форми. Сюїта***

### **Поняття. Старовинна сюїта, Характеристика танців. Нова (програмна) сюїта. Тональні і структурні зв'язки, тематична спорідненість**

Цикл (з грец. «κύκλος» – «коло») об'єднує ряд п'єс, підпорядковуючи їх єдиному композиційному і художньому задуму. Циклічність – це сукупність п'єс, що утворюють завершене коло розвитку. Циклом є сполучання п'єс за принципом контрасту. Для циклічних форм характерна тональна єдність або спорідненість і тематична спільність.

Цикли бувають сюжетні (Р. Шуман. «Карнавал») і несюжетні (сонатний цикл); задумані автором («ДТК», Прелюдії Ф. Шопена) і незадумані («Пісні без слів» Ф. Мендельсона (8 зошитів), «Ліричні п'єси» Е. Гріга (10 зошитів)).

Окремі опуси цих своєрідних циклів створювались у різний час, але, об'єднані разом, вони утворюють єдине ціле і можуть претендувати на більш вільне трактування циклічності.

«Ліричні п'єси» Е. Гріга створювалися протягом більш ніж 30-ти років. Цікаво, що композитор відкриває перший зошит (ор. 12) Арієтою, а 34 роки по тому закінчує 10-й зошит (ор. 71) Вальсом «Відлуння», запозичуючи тему Арієти: ті самі тональність, гармонічна основа; змінюється лише розмір – він стає тридольним замість дводольного.

В інструментальній музиці визначились два види циклічних форм: *сюїта* і *сонатний цикл*.

Сюїта (з фр. «suite» – «ряд», «послідовність») об'єднує декілька контрастних п'єс. Сонатний цикл розділяє єдиний твір на ряд підпорядкованих. Розрізняють старовинну і нову сюїти.

Традиційна схема старовинної сюїти була встановлена в XVII ст. німецьким композитором І. Фробергером. Вона містила чотири обов'язкових танці. Зупинимося на характері цих танців.

**Алеманда** (з фр. «allemande» – «німецька»). Сама назва свідчить про німецьке походження. Чотиридольний танок виконувала в хороводі велика група людей; він сповнений величі й урочистості.

**Куранта** (з фр. «courante» – «та, що біжить»). Швидкий тридольний танок. Куранту танцювали солісти, зазвичай одна пара. Чоловік тримав даму за кінчики пальців і рухався з нею в танці по колу.

**Сарабанда** (з ісп. «zarabanda», «sacra banda» – «хресний хід»). У подальшому – сольний танок у повільному тридольному русі. Настрій переважно скорботний, урочисто-похмурий.

**Жига** (з фр. «gigue», англ. «jig», нім. «Gigue»). Народний танок, розповсюджений в Англії, Ірландії, Шотландії. Англійська жига – матроський танець; супроводжувався стрибками. Для жиги характерні: швидкий рух, тріолі, розмір 6/8, 9/8, 12/8. У XVIII ст. жига в інструментальній музиці набула фугованого характеру, друга половина жиги являє собою тему в оберненні.

Додатковими танцями у сюїті є: Менует, Чакона, Гавот.

*Менует* (з фр. «menuet» – «маленький, мілкий»). Виконувався дрібними «па».

У XVII ст. – церемонний, урочистий, тридольний танок. Поступово змінився характер, виник легкий, польотний менует.

*Гавот* (з фр. «gavotte» – «танець гавотів»<sup>9</sup>). Старовинний французький народний танець. Для нього характерний розмір Alla breve (2/2); чіткий, задерикуватий характер і помірний рух.

Трапляються також частини нетанцювального характеру: Прелюдія, Арія, Фуга.

*Прелюдія* (з лат. «praeludo» – «граю попередньо, роблю вступ»). Увійшла до сюїтного циклу як вступна частина перед танцювальними номерами.

---

<sup>9</sup> Гавоти – мешканці області Овернь у Франції.

*Арія* (з іт. «aria» – «повітря»). У клавірній літературі XVIII ст. існувало два типи п'єс. Перший – наслідування наспівного характеру вокальної арії. Другий – рухлива, енергійна п'єса, де відбивалося наслідування духових інструментів.

*Фуга* (з лат., іт. «fuga» – «біг, бігство, швидка течія»). Доволі часто розповсюджена в сюїтах.

І. Бах і Г. Гендель внесли значні зміни в чотиричастинну сюїту, уводячи додаткові номери. Так, «Англійська сюїта» І. Баха *F-dur* складається із шести частин – Прелюдії, Алеманди, Куранти, Сарабанди, Менуета і Жиги.

Г. Гендель часто змінював і урізноманітнював будову циклу в цілому. У клавірній сюїті *d-moll* шість частин: Прелюдія, Фуга, Алеманда, Куранта, Арія, Presto.

Неперевершеними зразками залишаються збірки старовинних сюїт І. Баха: «Французькі», «Англійські», «Партити» для клавіра; Сюїти для скрипки, віолончелі соло.

Програмний характер сюїт І. Баха і Г. Генделя незаперечний. Для прикладу візьмемо Сюїту І. Баха *c-moll* (BWV 997) для лютні або клавіра.

Цю сюїту можна віднести до пасхального циклу. Вона складається з п'яти частин і сполучає два стилі – поліфонічний і гомофонний. Основна ідея – спасіння через страждання.

Перша частина – *Прелюдія* – виконує функцію оповідача, який випереджає майбутні події. Друга частина – *Фуга* – малює драматичні події, пов'язані зі смертю Христа. Третя частина – *Сарабанда* – оплакування Ісуса. Четверта – *Жига* – звістка про Воскресіння. П'ята частина – *Дубль* (орнаментальна варіація) – радість і спільне тріумфування.

Прелюдія посідає місце Алеманди. У темі можна побачити наявність одночасного контрасту. З одного боку – це низхідний тетрахорд у баса, що нагадує басо-остинатні теми. Він пов'язаний із думками про майбутні страждання Спасителя. З другого боку – висхідний тричі повторений мотив у

високому регістрі ніби проголошує: «І воскрес у третій день за Писанням» (1 Кор. 15:4)

Приклад 3. І. С. Бах. Сюїта для лютні (клавіра)

*c-moll* (BWV 997). Прелюдія



Прелюдія складається з трьох розділів, кожен з яких оснований на проведенні тематичного ядра і його подальшому розвитку в основній тональності, домінантовій і тональності субдомінанти.

Якщо в більшості сюїт І. Баха ліричним центром є Сарабанда, то в цій сюїті драматичним центром є Фуга. Особливості її будови – повторення *da capo* крайніх розділів, які обрамляють центральну частину і де тема перетворюється зовнішньо (стретні проведення) і внутрішньо (тема в оберненні).

Тема складається з трьох неоднорідних мотивів.

Приклад 4. І. С. Бах. Сюїта для лютні (клавіра)

*c-moll* (BWV 997). Фуга



На основі аналізу риторичних фігур можна говорити про перший мотив як про «осягнення волі Господньої» (висхідний діатонічний рух за тетракордом). Другий мотив – «скорботне томлення і страждання» (хід на велику септиму вниз і сходження по хроматичній гамі). Третій мотив проголошує: «Нехай буде воля Твоя!» (кадансове завершення містить квартовий хід з V на I ступінь і оспівування ввідного тону).

Особливістю теми фуги є її викладення одночасно з утриманим протискладом. Він є оберненням до першого мотиву. Тема Фуги набуває розмаху, внутрішнього зв'язку; між окремими звуками відчувається «кінетична енергія» (термін Е. Курта), що відображає стилістику музики І. С. Баха.

Сарабанда створює психологічний перелом у циклі. Декламаційна мелодія представляє страждання і смерть Спасителя. Початок Сарабанди схожий із заключним хором із «Страждань за Матфеєм». Ті самі: тональність, розмір, мелодична лінія, гармонічна структура на органному пункті тоніки.

Жига «Звістка про Воскресіння» потребувала особливих засобів виразності. Такими стали прикмети галантного стилю. Поліфонія поступається місцем гомофонії. Мелодія розвивається на фоні прозорого гармонічного супроводу, прикрашена мелізматикою.

Новий клавірний стиль проявився в посиленні динаміки за рахунок подрібнення ритмічного руху. Це стосується останнього номера циклу – Дублю, і передає спільну урочистість з приводу Воскресіння Христа.

Відзначимо, що в Прелюдії закладено мотивно-інтонаційний імпульс, який розвивається у всіх номерах сюїти. Тема проходить крізь усі частини, скріплюючи їх між собою.

У XIX – на початку XX століття виникає нова сюїта, в основі якої лежить певна програма – картини природи, казкові епізоди (Е. Гріг «Пер Гюнт»), дитячі замальовки в сюїтах Р. Шумана («Дитячі сцени»), К. Дебюссі («Дитячий куточок») <... >.

Засновником нової сюїти є Р. Шуман. Саме в нього ми спостерігаємо послідовність різнохарактерних мініатюр («Лісові сцени», «Фантастичні п'єси»).

У романтиків тональні зв'язки стають дуже різноманітними. Вони включають зіставлення однойменних і паралельних тональностей, своєрідні перехрещення тональностей, їхні більш складні співвідношення. Тематична спорідненість включає інтонаційну спільність і спільність ритмічних форм.  
<... >

Матеріал для аналізу. І. Бах. Партита *d-moll* для скрипки соло;  
Р. Шуман. «Лісові сцени».

## ***Лекція 19. Соната як цілісний цикл***

**Становлення класичного сонатного циклу.**

**Питання музичної драматургії. Соната як цілісний цикл**

Класичний сонатний цикл виник не відразу. Він створювався завдяки відбору частин.

Типовою для сонатного циклу була тричастинність, де крайні частини швидкі, середня – повільна (на відміну від симфонії з її нормативним чотиричастинним циклом). Провідне місце посідала перша частина – сонатне *allegro*. Однак були і винятки:

- соната *cis-moll* Й. Гайдна складається з трьох частин: перша частина – драматичне Moderato, друга – Скерцо (Allegro con brio), третя частина – Менует;
- соната № 11 *A-dur* В. Моцарта: перша частина – Тема з варіаціями, друга – складна тричастинна форма, третя – рондо *Alla turca*. Таким чином, у наведеному сонатному циклі була відсутня сонатна форма як така;

— у Л. Бетховена, навпаки, усі три частини Сонати № 5 *c-moll* написані в сонатній формі (друга частина – сонатне *adagio* без розробки). А в Сонаті № 12 *As-dur* вільна послідовність частин: перша – Тема з варіаціями, друга – Скерцо, третя частина – Траурний марш «На смерть героя», Final – рондо-соната.

Поряд із три- і чотиричастинним циклом можна бачимо й двочастинні. У Л. Бетховена їх шість. Це Сонати №№ 19, 20, 22, 24, 27, 32.

Функції окремих частин утворюють музичну драматургію циклу, тобто майстерність побудови твору – сукупність усіх процесів і форм, включаючи співвідношення і розвиток музичних образів.

Кожна частина здійснює особливу драматургію форми:

**I частина** – Сонатне *allegro*. Це образний центр сонати. У більшості випадків має піднесений, енергійний, часто драматичний характер.

**II частина** – ліричний центр. Вона більш статична, споглядальна. Жанрова основа – пісня, арія, хорал. Визначеної, установленної форми не має. Це може бути тричастинна форма з епізодом, сонатна форма без розробки. В якій би формі не була написана друга частина, вона пронизана варіаційністю. Тональність у співвідношенні із головною найчастіше субдомінантова, інколи однойменна або паралельна.

**III частина** – танцювальна, менует. Починаючи із сонати № 2, Л. Бетховен замінює менует на скерцо. Форма – найчастіше складна тричастинна з тріо. Пишеться в головній тональності, оскільки служить переходом до фіналу.

**IV часть** – Final. Повертає характер музики першої частини в більш узагальненому вигляді. Форма – рондо або рондо-соната. За визначенням В. Бобровського, така композиція може бути названа «спірально-замкненою». Новий тип композиції склався у Л. Бетховена і може бути названий «лінійно-спрямованим». Він характеризується наростанням динаміки до кінця циклу (Фортепіанні сонати Л. Бетховена №№ 14, 23; Симфонія № 5).





Л. Бетховен. Соната № 1. I ч., заключні акорди



Л. Бетховен. Соната № 1, IV ч., ГП (початок)



Заслуга Л. Бетховена в тому, що він розглядав композиційну і драматургічну будову сонати й симфонії як цілісний цикл із наростанням драматизму ближче до завершення.

В останніх сонатах Л. Бетховена визначена спрямованість до злитості циклу: ввідні зв'язки між частинами, *attacca*, включення фугованих розділів.

У романтиків розвивається і трансформується сонатний цикл. У Ф. Шуберта переважає ліричний початок; у Ф. Шопена зростає роль контрастних образів усередині циклу. Програмність приводить до одночастинних сонат Ф. Ліста (соната-фантазія «Після прочитання Данте», Соната *h-moll*).

У ХХ ст. відбувається зміщення «центру тяжіння» у тричастинному циклі – крайнім повільним частинам протистоїть швидка середня. <... >

Матеріал для аналізу. Л. Бетховен. Соната № 5 як цикл; Ф. Шуберт. Соната *A-dur* оп. 120 як цикл.

## ***Лекція 20. Особливості формотворення у вокальній музиці***

**Синтез тексту і музики. Вплив тексту на формотворення.**

**Застосування типових інструментальних форм.**

**Форми вокальної камерної музики**

Ц. Кюї писав про форму вокальних творів так: «У вокальній музиці музичні форми поза текстом не існують; вони до нього пристосовуються, вони породжуються формами тексту, а оскільки останні безкінечно різноманітні, то звідси походить і різноманіття музично-вокальних форм, що представляє особливу красу вокальної музики».

Вплив тексту на формотворення у вокальній музиці можна звести до двох протилежних тенденцій: з одного боку – багаторазове точне повторення (куплетна форма), з другого – принцип безперервного оновлення (наскрізна форма).

Синтез тексту і музики приводить до меншої завершеності окремих частин форми, ніж в інструментальній музиці.

Наприклад, експозиційні періоди можуть завершуватись половинним кадансом (< ... >). Серединою притаманний продовжувальний тип розвитку. На відміну від інструментальних форм, вокальні мають різну кількість частин. Провідна роль у вокальній музиці належить солісту. Інструментальний супровід здійснює функцію гармонічної підтримки. Інколи провідний голос звучить у фортепіано, а вокаліст супроводжує його (Р.Шуман. «Наспівом скрипка чарує» з циклу «Любов поета»).

Важливу роль відіграє зображальний момент не тільки в інструментальному супроводі, але і в хорових творах *a cappella*. < ... > Тобто слово дає певний імпульс для музичної виразності.

У вокальних творах має місце така закономірність: чим складніший ступінь узагальнення, тим чіткіша музична форма, тим чіткіше витриманий жанр (< ... >).

І навпаки, чим детальніше відображені в музиці сюжет вірша, його ритм та інтонаційна структура, тим далі від типових музичних форм і жанрів опиняється художній результат (Ф. Шуберт. Балада «Лісовий цар»).

У вокальній музиці застосовуються всі види інструментальних форм:

— *період* – < ... >;

— *проста двочастинна безрепризна* форма має багато різновидів. Серед них виділяються: *заспівно-приспівна* < ... >; *двочастинна розвиваючого типу* – < ... >

— *складна двочастинна* – Е. Гріг. «Пісня Сольвейг» – сумний заспів – проста двочастинна форма на 4/4, *a-moll*; *пожвавлений приспів* – період з трьох речень на 3/4, *A-dur*;

— *проста тричастинна* – < ... >;

— *тричастинна форма з повторенням частин і подвійна* – < ... >;

— *складна тричастинна* форма – Ф. Шуберт. «Мірошник і струмок», < ... >;

— *концентрична* форма – < ... >;

— *рондо* – одна з поширених форм – < ... >;

— *сонатна* форма – Ф. Ліст. «Лорелея»; < ... >.

Форми вокальної камерної музики можна звести до трьох основних:

перша – **куплетна**;

друга – **варійована строфа**;

третья – **наскрізна**.

Зупинимося докладніше на кожній. **Куплетна**, або строфічна. У простому вигляді строфічна структура вірша слугує основою куплетної форми (її називають строфічною). Куплетна форма характеризується точним повторенням музичної структури з новим текстом (Ф. Шуберт. «У путь» з циклу «Чудова мірошничка»; < ... >).

**Варійована строфа** включає в себе: а) *куплетно-варіаційну* форму – варіації на витриману мелодію (*soprano ostinato*) – < ... >;

б) *куплетно-варіантну*, яка передбачає збереження цілісності теми із розширенням чи скороченням її структури. Наприклад, романс Р. Шумана «Уві сні я гірко плавав» з циклу «Любов поета». У ньому три куплети – три видіння, три сни; перший куплет – 11 тактів, другий – 13 тактів, третій – 9 тактів плюс 5 тактів фортепіанного завершення. Третій куплет – емоційна вершина пісні. Речитативні фрази перших двох куплетів, що звучать майже без супроводу, змінюються різко дисонуючою гармонією. Короткі репліки фортепіано («стукіт долі») завершують картину. У романсі Ф. Шуберта «Двійник» перший куплет – 10 т. плюс 10 т., другий куплет – 9 т. плюс 9 т., третій куплет – 14 т.

**Наскрізна** форма основана на вільному безперервному розгортанні. Вона виникла з потреби слідування музики за розвитком сюжету. Наскрізний розвиток створює певну динаміку форми, злитність і єдність фактури.

<... >

Наскрізний розвиток збагачує куплетну форму. Вплив наскрізного розвитку інколи є настільки інтенсивним, що може привести до подолання куплетності (перехід від куплетності до наскрізної форми). Це приводить до утворення змішаних форм. При переході від одного типу форми до іншого відбувається композиційна модуляція. <... >

*Матеріал для аналізу.* Аналіз прикладів, вказаних у тексті (за вибором викладача і студентів).

## ***Лекція 21. Вокальні цикли***

**Два типи циклу. Тональний план. Тематичні зв'язки.**

### **Питання драматургії**

Одним із характерних явищ у пісенній романтичній культурі XIX ст. була циклічність. В історії Lied зародження пісенного циклу пов'язане із появою в 1816 р. пісень Л. Бетховена «До далекої коханої». Потім

починається період розквіту цього жанру у творчості Ф. Шуберта і Р. Шумана: «Чудова мірошничка», «Зимовий шлях» і «Любов поета», «Любов і життя жінки».

<... >

Цикли виявляють різні ступені внутрішнього зв'язку. Можна говорити про два їхні типи. Це цикли сюжетні і цикли, об'єднані спільністю теми або авторством тексту. Відмітимо загальні установки цієї форми:

- строго продуманий тональний план;
- тематичні переклички;
- зв'язок пісень, що чергуються.

Шість пісень Л. Бетховена «До далекої коханої» ор. 98 узято зі збірки віршів А. Ейтелеса. Сама назва говорить про зміст – це пісні любові. Цикл написаний у 1816 році у зрілому періоді творчості композитора. Його можна зіставити із Сонатою № 26 *Es-dur*, написаною кількома роками раніше. Це програмна соната – досить рідкісний приклад у Л. Бетховена. Вона передає почуття людини, що виявляється в заголовках частин сонати: «Прощання», «Розлука», «Повернення».

Лірико-драматична сфера образності цих творів з її душевністю стала основою для розквіту психологічного драматизму в музиці романтиків.

Обов'язковою умовою для створення вокального циклу повинна бути прихована ідея. Такою ідеєю пісень «До далекої коханої» можуть слугувати рядки однієї з них: «А перед піснею все зникає – і простір, і години...».

Прості (нехитрі) вірші А. Ейтелеса, де змальовуються почуття закоханого чоловіка, розлученого зі своєю милою, потребували простоти і сердечності вираження, гнучкості мелодичного розвитку. Куплетно-варіаційна форма є в чотирьох із шести пісень. Відзначимо звукозображальні моменти: «луну» у другій пісні, «спів птахів» у четвертій (початок), «нічні шурхотіння» у шостій (середина).

У тональному плані особливої ролі набувають мажорні тональності, посилюється колористичне начало: вільне використання паралельного і

однойменного мажоро-мінору *Es-dur* і *G-dur* (№№ 1 – 2), *As-dur* і *C-dur* (4 – 5), *As-dur* і *as-moll* (№ 3), *C-dur* і *Es-dur* (№№ 5 – 6). Навколо кульмінації (п'ята пісня) тональності групуються в терцієвому співвідношенні (*As – C – Es*).

У драматургії циклу проглядається контрастність інтонацій та агогіки. Важливим архітектонічним прийомом стало повторення теми першої пісні наприкінці циклу (на цьому будується і кода). Ця тематична реприза обрамлює цикл, де всі номери виконуються поспіль без перерви.

Схема 17. Л. Бетховен. «До далекої коханої», оп. 98

сл. А. Ейтелеса  
пер. В. Пономаренка

- I. «За далекими горами»
- II. «Там, де гір голубих...»
- III. «Легкі хмарки в піднебесі...»
- IV. «В небі білі хмарки линуть...»
- V. «Пора наступає – квітуча й ясна»
- VI. «Ці пісні, моя кохана...»

I – піднесено-просвітлений образ коханої. Характер пісні спокійний, ніжний;

II – любов допомагає відчувати красу світу. Більшість творів пізньої творчості Л. Бетховена відобразили той стан духу, про який Бетховен писав: «Тут, в оточенні творінь природи, сиджу годинами і мої думки занурюються у споглядання»;

III. – схвильованість, поривчастість музики пов'язана із душевним рухом. Колористичні «варіанти»<sup>10</sup> *As-dur* і *as-moll* замінюють собою розробку;

<sup>10</sup>Однойменні тональності протилежного ладу (термін Г. Рімана).

IV. – пісня просякнута світлим, радісним настроєм. Легкий, повітряний мелодичний рух, дзвінка звучність трелей говорить про наближення весни;

V. – стан пантеїстичного захоплення природою. Кварто-квінтові інтонації звучать як «поклик природи»;

VI. – зразок романтичної кантилени. Бетховен говорив: «Людський голос виражає людське серце і його замкнене індивідуальне почуття».

Завершення «Немає перепон для пісні вільної» і кода «Все кохана дізнається» звучать на темі першої пісні.

Так закінчується це оповідання, що ллється вільно. Вокальні цикли на вірші В. Мюллера «Чудова мірошничка» (1823) і «Зимовий шлях» (1827) проклали місток від Л. Бетховена до Ф. Шуберта.

«Чудова мірошничка» представляє завершене художнє ціле. Сюжетний розвиток тут наявний. У «Зимовому шляху» розвиток виявляється швидше на рівні внутрішнього змісту. Зіставляючи два цикли, можна відмітити переважання світлого характеру в першому (з 20-ти номерів – 14 мажорні) і драматизму у другому (з 24-х номерів – 16 мінорні).

Незвична композиційна драматургія циклу «Зимовий шлях», у якому прослідковується три плани: драматичний, психологічний і наскрізний.

*Перший* план уособлює порив, енергію, пронизану драматизмом. Це пісня «Флюгер» (2). Її характеризує монодична фактура, швидкий темп, динаміка висхідної теми. Драматичний план знаходить своє втілення в піснях «Бурхливий ранок» (18) і «Бадьорість» (22).

*Другий* план психологічно більш суб'єктивний. Це – «Застиглі сльози» (3). Помірний темп і ритмічне дроблення, різні види модуляцій виявляють трагічне, скорботне начало. Цей план знайде своє відображення в піснях «Блукаючий вогник» (9), «Відпочинок» (10), «Самотність» (12), «Сивина» (14), «Хибні сонця» (23).

Наскрізним стрижнем циклу є *третій* план. Це – «тема дороги», блукання. Звідси особливості ритмічного рисунка: рівномірна пульсація вісімками, що спостерігається як у фортепіанній, так і у вокальній партіях.

Пісня «Спокійно спи» (1) виконує функцію «прологу» в циклі. Рівні тривалості на тонічному органному пункті створюють відчуття рівномірного, спокійного кроку. Тема блукання знаходить втілення в піснях «Згадка» (8), «Ворон» (15), «Шляховий стовп» (20). В «епілозі» циклу – пісні «Шарманщик» – ритмоформула дороги представлена у двох варіантах: у вокальній і фортепіанній партіях.

У циклі виокремлюються «ліричні відступи». Це пісні «Липа» (5) і «Шляховий стовп» (20). У «Липі» втілено образ квітучого дерева. Тональність *E-dur* – образ природи витісняється своїм варіантом (*e-moll*), що виражає «втрачені надії». Зіставляючи пісні «Липа» і «Шляховий стовп», можна виявити своєрідну символіку: у першому випадку – квітуче дерево, у другому – самотній стовп. У «Липі» – зіставлення *E-dur* і *e-moll*; у пісні «Шляховий стовп» *g-moll* змінюється *G-dur*’ом.

Кульмінацією циклу є пісня «Остання надія» (16), де всі почуття героя – відчай, розчарування, приреченість – досягають свого напруження. Барвисте зіставлення *Es-dur* і *es-moll* створює атмосферу трагічної безвиході і примирення із долею, але одночасно затверджує моральну силу страждання – і в цьому «ключ» до осягнення циклу.

< ... >

У циклі проявляються типові риси стилю композитора: гармонічна визначеність, мелодична насиченість, сполучення пісенної широти дихання і мовної виразності музики. Романси переростають у жанр вокальної поеми, де безпосередність ліричних висловлювань поєднуються із пристрасною думкою про життя, де все підпорядковано внутрішньому психологічному задуму.

Матеріал для аналізу. Р. Шуман. Вокальний цикл «Кохання і життя жінки».

## Л. Бетховен. Симфонія № 3 «Героїчна», IV частина Final

У Фіналі Симфонії № 3 Л. Бетховена представлена форма, у якій сполучаються подвійні варіації із поліфонічним розвитком.

Схема 1. Л. Бетховен. Симфонія № 3 «Героїчна», IV частина Final. Тональний план

Вступ ( <i>allegro molto</i> )	<i>g-moll</i>
Тема 1	<i>Es-dur</i>
1-ша варіація	<i>Es-dur</i>
2-га варіація	<i>Es-dur</i>
3-тя варіація, Тема 2	<i>Es-dur</i>
Fugato, Тема 1	<i>c-moll</i>
Тема 2	<i>h-moll – D-dur</i>
Марш	<i>g-moll</i>
Тема 2	<i>C-dur</i>
Fugato, Тема 1 в оберненні	<i>Es-dur</i>
Тема 2 ( <i>poco andante</i> )	<i>Es-dur</i>
Тема 2 ( <i>basso</i> )	<i>Es-dur</i>
Кода	<i>As-dur, es-moll, g-moll</i>
Завершення ( <i>presto</i> )	<i>Es-dur</i>

Вступ – стрімкий пасаж у *g-moll*'і підводить до домінанти основної тональності. Перша тема звучить у баса в унісонному викладенні; форма – двочастинна репризна. У перших двох варіаціях мелодія поступово обростає голосами. У третій варіації з'являється друга тема (на фоні першої в баса). Вона має явно танцювальний характер. Тема використовувалась

композитором і раніше в інших творах: у балеті «Творіння Прометея», у збірнику «Дванадцять контрдансів»<sup>11</sup> і у Варіаціях для фортепіано ор. 35.

Приклад 1. Л. Бетховен. Симфонія № 3. I ч., 1 тема



Приклад 2. Л. Бетховен. Симфонія № 3. I ч., 2 тема



Тема і три варіації проводяться з поступовим ускладненням фактури. Перший мінорний епізод (*c-moll*) викладений фугато і будується на першій темі. Поява другої теми в *h-moll*'і створює колористичний перехід до центрального епізоду циклу – маршу в *g-moll*'і.

Далі знову звучить друга тема вже у *C-dur*'і. Розвиваючись, вона вливається у друге фугато в основній тональності. Тема тут проходить в оберненні.

Перша повільна варіація будується на матеріалі другої теми. Хоральний склад, плагальні гармонії надають темі експресивності і значущості. В останній варіації друга тема проходить в баса і підводить до коди.

Таким чином, крізь увесь цикл проходять дві лінії наскрізного розвитку: образ, пов'язаний із боротьбою (Вступ, перше фугато), та образ наростання «радості життя»<sup>12</sup> (друге фугато).

<sup>11</sup> Контрданс – старовинний німецький танець.

<sup>12</sup> Визначення С. Павчинського.

Драматургічно форма вибудовується симетрично навколо центральної шостої варіації (Марш).

У фіналі «Героїчної» вільні варіації сполучаються з *basso ostinato* і подвійними варіаціями. Композитор застосовує метод вільного варіювання, що передбачає:

- 1) виокремлення – за матеріалом;
- 2) розробковість – за розвитком;
- 3) сюїтність – за результатом.

*Додаток 2 <... >*

*Додаток 3 <... >*

*Додаток 4 <... >*

## СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аналіз музичних творів: програма курсу / Харк. держ. акад. культури; уклад. О. О. Верба. Харків: ХДАК, 2003. 27 с.
2. Верба О. О. Варіантність та її композиційні закономірності (на прикладі інструментальної музики українських і російських композиторів 70-90 рр. ХХ ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.01.03. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2002. 20 с.
3. Верба О. Історичне становлення секвенції як деталі музичного процесу // Проблеми сучасного мистецтва і культури. Професійна освіта та мистецтвознавство: зб. наук. пр. Київ, 1998. С. 29–42.
4. Питання аналізу музики. Вибрані курсові роботи / укл. і ред. І. Л. Глаубермана; ХМУ ім. Б. Н. Лятошинського. Харків: Стиль-Іздат. 2005, 98 с.
5. Горюхіна Н.О. Нариси з питань музичного стилю і форми. Київ: Муз. Україна, 1985. 111 с.
6. Горюхіна Н. О. Еволюція періоду. Київ: Муз. Україна, 1975. 95 с.
7. Горюхіна Н. О. Еволюція сонатної форми. Київ: Муз. Україна, 1973. 309 с.
8. Смаглій Г. А., Маловік Л. В. Основи теорії музики: підруч. для муз. училищ. Харків: Факт, 1998. 384 с.
9. Тіц М. Про тематичну і композиційну структуру музичних творів. Київ: Муз. Україна, 1962. 261 с.
10. Тіц М. Д. Про сучасні проблеми теорії музики: зб. статей. Київ: Муз. Україна, 1976. 160 с.
11. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
12. Якуб'як Я. В. Аналіз музичних творів (Музичні твори): підручник. Ч. 1. Тернопіль: СМП "Астон", 1999. 208 с.

**Навчальне видання**  
**Глауберман Ілля Львович**

## **ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ**

**Навчальний посібник**  
**Видання 2-ге, перекладене**

Редактор: О.О. Александрова  
Переклад і набір нотного тексту: П. В. Рудь