

МЕЛІТОПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО

Кафедра теорії і методики музичної освіти та хореографії

# **АНАЛІЗ МУЗИЧНОЇ ФОРМИ ХОРОВОГО ТВОРУ**

Методичні рекомендації

Мелітополь 2019

УДК 78.087.68 (072)

М – 54

Рекомендовано науково-методичною радою Навчально-наукового інституту соціально-педагогічної та мистецької освіти Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького  
(протокол №1 від 20 листопада 2019 року)

Рецензенти:

**Гулько Н.О.** – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри вокалу та хорових дисциплін Херсонського державного університету;

**Терещенко С.В.** – кандидат педагогічних наук, учитель мистецтва спеціалізованої школи I-III ступенів №25 ММР 30.

Аналіз музичної форми хорового твору: метод. рекомендації для студ. спец. “Музичне мистецтво” / уклад. О.В. Переверзева. – Мелітополь, 2019. – 44 с.

Методичні рекомендації розроблені на основі програми навчальної дисципліни “Хорове диригування”, освітньо-кваліфікаційний рівень – бакалавр педагогічної освіти.

У методичних рекомендаціях визначено основні завдання для вчителя музичного мистецтва в процесі аналізу хорового твору чи твору шкільного репертуару, обґрунтовано сутність поняття “Аналіз” і “Анотація” хорового твору, розкрито особливості будови музичної форми хорових творів.

Методичні рекомендації підвищать основні знання, вміння та навички студентів – майбутніх вчителів музичного мистецтва в процесі аналізу хорового твору з метою моделювання навчально-виховного процесу, музично-естетичної діяльності, як важливого засобу самоосвіти і самовиховання освітян.

Мелітопольський  
державний педагогічний  
університет ім. Богдана  
Хмельницького;  
Переверзева О.В., 2019

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	5
АНАЛІЗ МУЗИЧНОГО ТВОРУ .....	6
1. Основні поняття. ....	14
1.1. Визначення музичної форми.....	14
1.2. Сміслові елементи музичної мови.....	15
1.3. Структурні елементи музичної мови. ....	15
1.4. Масштабно-тематичні структури. ....	16
1.5. Типи музичного матеріалу. ....	17
1.6. Функції частин музичної форми. Типи викладу. ....	18
1.7. Принципи формоутворення. ....	19
2. Період.....	20
2.1. Нормативний експозиційний період.....	20
2.2. Класифікація періодів.....	20
2.3. Ненормативні періоди.....	21
2.4. Особливі різновиди періоду.....	23
3. Одночастинна форма.....	23
3.1. Загальна характеристика. ....	23
3.2. Період в ролі одночастинної форми.....	23
3.3. Неперіодична одночастинна форма. ....	24
4. Проста двочастинна форма.....	24
4.1. Загальна характеристика. ....	24
4.2. Безрепризна двочастинна форма. ....	25
4.3. Репризна двочастинна форма.....	25
4.4. Повторення частин.....	26
4.5. Вступ і заключення. ....	26
4.6. Форма бар.....	26
5. Проста тричастинна форма.....	26
5.1. Загальна характеристика. ....	26
5.2. Однотемна проста тричастинна форма.....	27
5.3. Двотемна проста тричастинна форма. ....	27

5.4. Реприза. ....	28
5.5. Повторення частин. ....	28
5.6. Вступ і заключення. ....	29
6. Складна тричастинна форма. ....	29
6.1. Загальна характеристика. ....	29
6.2. Складна тричастинна форма з тріо. ....	29
6.3. Складна тричастинна форма з епізодом. ....	30
7. Складна двочастинна форма. ....	30
7.1. Загальна характеристика. ....	30
7.2. Різновиди. ....	30
8. Взаємодія літературного тексту і музики у вокальних формах. ....	31
8.1. Структурні елементи літературного тексту. ....	31
8.2. Відображення літературного тексту в музиці. ....	33
8.3. Цезури в літературній і музичній мові. ....	35
9. Куплетна форма. ....	37
9.1. Загальна характеристика. ....	37
9.2. Будова куплета. ....	37
9.3. Співвідношення музичного матеріалу заспіву і приспіву. ....	38
10. Варіаційна строфа. ....	38
10.1. Загальна характеристика. ....	38
10.2. Куплетно-варіаційна форма. ....	38
10.3. Куплетно-варіантна форма. ....	39
11. Наскрізна форма. ....	39
11.1. Загальна характеристика. ....	39
11.2. Наскрізна строфічна форма. ....	39
11.3. Наскрізна нестрофічна форма. ....	40
12. Додаток. ....	40
12.1. Аналіз мелодії. ....	40
12.2. Класифікація кадансів. ....	42

## ВСТУП

Методичні рекомендації розроблені на основі програми навчальної дисципліни “Хорове диригування”, освітньо-кваліфікаційний рівень – бакалавр педагогічної освіти.

В процесі самостійного вивчення музичного твору майбутній вчитель виконує письмовий аналіз, в якому він систематизує здобуті знання. Керівництво над цією роботою здійснюється викладачем класу диригування і рецензується кафедрою під час складання іспиту, заліку або контрольного заняття. В сучасній літературі питанню написання аналізу приділяється виключна увага.

Методичні рекомендації розроблялися на основі вивчення праць теоретиків і практиків диригентсько-хорового мистецтва: Ю. Серганюка, Л. Серганюк, В. Їжака, Л. Безбородової, В. Краснощокі, В. Соколова, П. Чеснокова, О. Апраксиної, Н. Гродзенської, Л. Мазеля, Ю. Тюліна, І. Способіна, М. Бонфельда, В. Холопової та інших.

Однак, на наш погляд, аналіз музичного твору для майбутніх вчителів повинен розглядатися з точки зору педагогізації даної роботи.

Необхідно пояснити, що ми розуміємо під терміном “Письмовий аналіз хорового твору” і “Анотація хорового твору”. Як в першому, так і в другому термінах закладений однаковий зміст, тільки різниця буде в об’ємі викладу.

Аналіз (від грецького analysis – розкладання, розчленування, розбирання) – метод дослідження, що полягає в осмисленому, в усному або письмовому поділі цілого на складові частини.

Анотація (від лат. annotation – примітка) – короткі відомості про хоровий твір, кантату, оперу, тощо. Анотація містить стислий виклад музичного твору, його тематичне спрямування, відомості про авторів тощо.

У методичних рекомендаціях визначено основні завдання для вчителя музичного мистецтва в процесі аналізу хорового твору чи твору шкільного

репертуару, обґрунтовано сутність поняття “Аналіз” і “Анотація” хорового твору, розкрито особливості будови музичної форми хорових творів.

**Метою методичних рекомендацій** є збагачення студентів – майбутніх вчителів музичного мистецтва основними знаннями, уміннями та навичками в процесі аналізу хорового твору з метою моделювання навчально-виховного процесу, музично-естетичної діяльності, як важливого засобу самоосвіти і самовиховання школярів.

### **АНАЛІЗ МУЗИЧНОГО ТВОРУ**

Аналіз музичного твору – широке, повне, всеохоплююче дослідження з великою кількістю деталей і суджень, і являє собою велику письмову роботу. Особливої конкретизації у висвітленні всіх деталей вимагається в дипломному рефераті на хоровий твір, який виноситься на державний іспит. Тому, за умови актуалізації знань, умінь і навичок з інших гуманітарних і музичних дисциплін письмовий аналіз хорового твору розширюється, конкретизується в усіх деталях і педагогізується в своїй суті. Як в письмовому “Аналізі хорового твору”, так і в “Анотації хорового твору” моделюється весь навчально-виховний процес, здійснюється підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва до диригентської діяльності.

З огляду на те, що аналіз і анотація різні поняття, то і вимоги до їх виконання будуть різними.

Розглянемо вимоги, які ставляться до виконання історико-стилістичного аналізу хорового твору.

Не дивлячись на те, що в процесі вивчення музичного твору з учнями на уроці чи з хором, не всі відомості про нього сповіщаються, учитель повинен знати про музичний твір виключно все для того, щоб заздалегідь змоделювати весь хід навчально-виховного процесу.

Найперше, що повинно зацікавити вчителя, це загальні відомості про хоровий твір. Сюди входять короткі дані про життя композитора, історичну епоху,

в якій він жив, стиль його творчості і творчі доробки. Стислі відомості про автора тексту, його творчість. Необхідно дослідити, при яких обставинах був написаний твір (музика і поетичний текст), навести короткі хронологічні відомості, обставини написання тощо.

Літературний текст музичного твору піддається детальному аналізу з боку вчителя, а саме:

- художня сутність хорового твору (викласти естетичний та художньо-образний зміст твору);
- порівняти літературний текст музичного твору з літературним першоджерелом (повнота використання першоджерела, порівняння образів);
- відповідність музики до тексту (які художні образи, настрої літературного тексту знайшли своє втілення в музиці, тощо).

В процесі дослідження хорового твору майбутній вчитель визначає тему твору, виходячи із історичної епохи, соціального розвитку суспільства, ідейно-політичних поглядів та художніх образів твору. В творах періоду українського національного відродження визначає його зв'язок з темою дня, його гуманістичну, соціальну та естетичну цінність.

Розглянемо завдання музично-теоретичного, вокально-хорового, педагогічного та виконавського аналізу хорового твору.

Музично-теоретичний аналіз твору, яким диригує майбутній вчитель здійснюється поступово, з урахуванням рівня музичної підготовки студента. Безперечно, цей рівень буде різним на перших і останніх курсах. Актуалізація знань, умінь і навичок з інших музичних дисциплін, врахування музичної підготовленості студента, його художніх смаків, інтересів – основа диференціації процесу навчання диригування на індивідуальних заняттях, практикумі роботи з хором та педагогічній практиці. Слід відзначити ряд елементів музично-теоретичного аналізу, якими повинен оволодіти студент в процесі виконання “Аналізу хорового твору”.

1. Аналіз взаємозв'язку музичної форми з його образно-художнім змістом:

1) музична форма (куплетна, одно-, дво-, тричастинна, куплетно-варіаційна, куплетно-варіантна, наскрізна, тощо). Зв'язок музичної форми з фразою літературного тексту;

2) які особливості літературного тексту, його форми та поетично-образний зміст, а також художній задум примусили композитора зупинитися на обраній ним музичній формі;

3) як музична форма вплинула на виразність музичних образів.

2. Метроритм:

1) розміри твору, характер музичної пульсації та особливості ритмічної структури твору;

2) характер ритмічного руху (рівномірний, пунктирний, наявність синкопованих групувань, дрібних тривалостей, особливих видів ритмічного ділення тощо);

3) лічильна одиниця в творі, її видозміни.

3. Темп:

1) основний темп та його зміни;

2) агогіка та її характеристика відносно музичних образів;

3) характеристика темпових показників всього твору і взаємозв'язок з художнім задумом;

4. Ладотональний план музичного твору:

1) основна тональність, тональний план;

2) відхилення в іншу тональність;

3) модуляція та їх зв'язок з художнім образом твору.

5. Фактура твору: гармонічна, поліфонічна, мішана, гармонічна з елементами поліфонії, народно-підголосочна, тощо. Відповідність обраної композитором фактури художньому задуму твору.



6. Мелодика. Особливості мелодичного матеріалу у зв'язку із загальним поетичним, художнім змістом твору (характер, настрій основного мелодичного матеріалу, тощо).

7. Динаміка. Загальний динамічний розвиток. Кульмінація у зв'язку з особливостями форми, мелодичного розвитку, драматургії твору. Відповідність або розходження динамічних або агогічних показників.

8. Гармонічний аналіз. Інтерваліка. Голосоведення.

Музично-теоретичний аналіз твору, його структурні елементи, що перераховані вище в письмовій роботі, в усних відповідях висвітлюються в тому випадку, коли вони сформовані іншими музичними дисциплінами і актуалізовані на конкретному матеріалі, на музичному творі, який диригує студент.

Вокально-хоровий аналіз передбачає діагностику музичного твору на предмет вивчення його з хором та моделювання процесу розучування. На цьому етапі виконання “Аналізу хорового твору” майбутній учитель з'ясовує ряд деталей, які допомагають йому моделювати процес розучування музичного твору з хоровим колективом.

З цією метою студент досліджує:

1. Тип і вид хору. Вікову категорію шкільного хору (від цього буде залежати методика розучування з урахуванням вікової психології школярів, їх фізичних і співочих можливостей і т.п.);

2. Визначається вид хорового твору із супроводом чи а cappella (якщо з супроводом, то слід визначити характер супроводу – дублюючий або такий, що збагачує звучання хору самостійною розробкою музичного матеріалу);

3. Діапазон твору і кожної хорової партії зокрема. Роль хорових партій. Теситурні умови окремих партій. Теситурні і динамічні співвідношення між голосами. Регістри. Розподіл основного тематичного матеріалу між партіями хору, сольними голосами та інструментальним супроводом.

4. Інтенаційні труднощі. Діагностика хорових партій на предмет чистоти інтонування. Інтонування ступенів ладу. Інтонування інтервалів. Теситурні умови і труднощі інтонування.

5. Діагностика твору з погляду ансамблю: частковий чи загальний ансамбль. Вказати, де зустрічається штучний ансамбль, вказати причини, що його породили. Ансамбль ритмічний, динамічний.

6. Питання культури вокалу в хоровому співі: звукодобування, звуковедення (legato, non legato, staccato, markato, тощо). Атака звуку. Характер звуковедення і темброві фарби.

7. Стрій горизонтальний та вертикальний, його діагностика.

8. Види хорового дихання: загальне, по партіях, ланцюгове дихання. Розміщення цезур.

9. Діагностика тексту твору з погляду дикції (вокальність тексту, особливості дикції, вимова окремих приголосних, шиплячих, свистячих, наголоси в словах).

Виконання вокально-хорового аналізу передбачає проектування всіх компонентів хорової звучності та розкриття художніх образів твору. Одночасно вчитель моделює твір на колектив, який буде вивчати його.

В процесі аналізу музичного твору вчитель визначає методи його розучування з урахуванням вікових категорій школярів, їх знань, умінь і навичок у хоровій підготовці.

Виконавський аналіз учитель поділяє на два періоди, а саме:

- репетиційний період (процес розучування твору);
- концертне виконання (завершальний етап).

Аналізуючи репетиційний період, моделюючи його на хоровий колектив, майбутній учитель включає такі етапи:

- організаційний (необхідний підбір співаків, солістів, акомпанементу, інструментарію, нотного матеріалу, приміщення, унаочнення, тощо);

- розучування твору (розгляд методів вивчення музичного твору, поетапність роботи);

- застосування засобів диригентської виразності, прийомів;
- завершальний етап роботи над твором (підсумок, висновки).

Концертне виконання музичного твору передбачає аналіз таких компонентів:

- визначення виконавського плану на основі розкриття художнього змісту твору;

- характер та особливості диригентського жесту в процесі виконання твору (опис диригентських прийомів та їх зв'язок із засобами музичної виразності: динамікою, метро-ритмом, темпом, гармонією, музичною формою, тощо) та його зв'язок з музичним образом;

- труднощі і шляхи їх подолання в процесі управління виконавством.

Виконавський аналіз музичного твору передбачає діагностику методів управління хором колективом учителем в процесі творення ним художнього образу. Аналіз засобів музичної виразності в поєднанні з засобами диригентської виразності повинні створити уявну модель художнього образу. Перш ніж приступити до реалізації моделі майбутній вчитель викладає її в письмовому аналізі, що сприяє його розвитку як диригента.

Педагогічний аналіз музичного твору передбачає дослідження його на предмет навчання, виховання та розвитку учнівської молоді. На цьому етапі аналізу вчитель визначає такі компоненти:

- навчальна мета реалізації музичного твору в процесі вивчення;
- виховна мета, яку переслідує вчитель, вивчаючи хорівий твір;
- індивідуальні відмінності учнів, їх інтереси, естетичні почуття, суспільні переконання які вчитель розвине в процесі вивчення хорового твору.

Майбутній вчитель визначає місце музичного твору в мистецькому потоці, його застосування в процесі музичного виховання школярів, яким подіям,

історичним датам, суспільним явищам присвячений твір і де його можна використати. Значимість такого використання, конкретне його застосування в навчальному процесі визначає педагогічну спрямованість музичного твору.

Написання “Аналізу хорового твору” здійснюється студентами в кожному семестрі і є результатом їх підготовки до диригентської діяльності в умовах школи та поза нею. В кінцевому варіанті навчання майбутній вчитель пише дипломний реферат на хоровий твір, в якому піддає аналізу твори, які виносяться на державний іспит з диригування.

Розглянемо умови написання анотації на твір шкільного репертуару (визначені для вивчення на уроці).

Ми вже з’ясували, що анотація передбачає стислі, короткі відомості про музичний твір, про композитора, автора тексту і методи вивчення його зі шкільним колективом (хором, класом, вокальною групою, тощо). Проте, не дивлячись на лаконічність викладу матеріалів в анотації, до її виконання ставиться ряд вимог, які дещо різняться від структури написання аналізу твору. Найперша різниця – в об’ємі інформації. В анотацію включаються відомості про твір в обсязі, який можна подати за 15-20 хвилин. Цей матеріал повинен моделювати процес роботи, який забезпечує педагогічний успіх. А така постановка вимагає від майбутнього вчителя великої, копіткої праці по вивченню музичного твору. Таке вивчення повинно поділятися на два етапи:

- музикознавчий аналіз твору для вчителя;
- моделювання педагогічного процесу вивчення твору з учнями і його виконання.

Перший етап самостійної роботи вчителя музичного мистецтва по музикознавчому оволодінню твором – це невидима попередня підготовча робота, від якої залежатиме наслідок педагогічної діяльності. Тому в структурі анотації необхідно ввести два розділи, а саме:

- музикознавча анотація музичного твору шкільного репертуару;

- педагогічна анотація музичного твору.

До розділу музикознавчої анотації входять такі його напрями: історико-стилістичний, музично-теоретичний, вокально-хоровий, виконавський. В них містяться всі структурні елементи, які розкриваються в аналізі музичного твору, тільки в стислому викладі.

Педагогічний розділ анотації музичного твору містить в себе такі критерії:

- визначення вікової категорії учнів, для яких написаний твір;
- врахування вікової психології учнів, їх фізичні, співочі дані;
- вступна бесіда до музичного твору;
- показ-ілюстрація музичного твору;
- використання унаочнення до музичного твору;
- використання засобів технічного навчання;
- моделювання процесу розучування твору (робота з текстом пісні, опис методів розучування; вивчення музичного тексту; створення емоційного настрою розучування; необхідно вказати основні елементи навчання, виховання розвитку учнів та на методи використання диригентської техніки, тощо);
- закріплення вивченого матеріалу, його ілюстрація;
- висновки про виконану роботу учнів.

Даний розділ анотації моделює педагогічний процес, його діагностику шкільного репертуару, який вчитель вивчає в класі або в позакласній роботі. Педагогічна направленість музичного твору, яку визначає майбутній вчитель, дає змогу розширити анотацію в об'ємі, якщо вона виконується з хоровим колективом (20-30 хв.) і зменшити в обсязі для роботи в класі (15-20 хв.).

В процесі написання анотації на музичний твір майбутній вчитель повинен врахувати, що на етапі моделювання процесу розучування твору необхідно долучити всі елементи хорового виконавства, розглянути “хоровий спів як вид виконавського мистецтва, а не просто відтворення вивченого тексту (поетичного і

музичного)” [1, с. 179]. Тому майбутній вчитель піддає діагностиці всі елементи хорової звучності, моделює їх в анотації. При цьому слід пам’ятати, що “навчаючи співу, ми не тільки турбуємося про якість пісні, а і про якість виконання, сприйємо цим розвитку смаків дітей. Ми розвиваємо в дітях свідомі судження не тільки про якість твору, а і про якість виконання” [3, с. 129]. Анотація повинна моделювати педагогічний текст, яким буде проголошувати вчитель свої вимоги, запитання, поради, рекомендації, вказівки. Не варто писати в анотації судження про дії вчителя, а необхідно моделювати мову вчителя, що сприятиме розвитку культури мовлення, готуватиме його дії, його педагогічну поведінку. Моделюванню педагогічного процесу розучування музичного твору студент навчається на індивідуальних заняттях з хорового диригування, піддає його апробації усно, а потім пише анотацію.

Таким чином, виконання анотації на музичний твір шкільного репертуару сприяє моделюванню педагогічного процесу в класі, з хоровим колективом в позакласній роботі, що, в свою чергу, готує майбутнього вчителя музичного мистецтва до диригентської діяльності в школі.

## **1. Основні поняття.**

### **1.1. Визначення музичної форми.**

Предметом вивчення дисципліни “Аналіз музичної форми” є форми музичних творів.

Під музичною формою (в широкому сенсі слова) розуміється цілісна, організована система музичних засобів, яка застосована для втілення змісту твору.

Під музичною формою (у вузькому сенсі слова) розуміється будова (структура) музичного твору.

Форма кожного музичного твору індивідуальна. Однак наявність загальних ознак в будові творів дозволяє виділити типи форм або загальні композиційні схеми.

Музична форма, що плине в часі, є процесом. Цей процес, який представляє

внутрішню сторону музичної форми, називають формоутворенням.

## **1.2. Сміслові елементи музичної мови.**

**Темою** називається індивідуалізований музичний матеріал, що виражає основну музичну думку твору (або його частини). Основною властивістю теми є її впізнаваність навіть у відриві від контексту.

У процесі становлення форми тема розвивається, проходячи різні стадії. Залежно від типу форми твір може будуватися на одній, двох або кількох темах.

**Мотив** – це найменша частина теми, здатна нагадувати про неї, існуючи окремо від теми. Поряд з мотивами в темі можна виявити елементи, що не володіють властивістю нагадування теми, але структурно порівнювані з мотивом. Це так звані немотивні утворення.

Тема і мотив є смисловими елементами музичної мови.

## **1.3. Структурні елементи музичної мови.**

Музична форма складається з частин, які можуть бути відокремлені одна від одної або пов'язані між собою.

Момент розділу між частинами твору називається **цезурою**. До ознак цезур відносяться:

- 1) повторність мелодико-ритмічних фігур;
- 2) паузи;
- 3) ритмічні зупинки;
- 4) каданси;
- 5) фермата (не завжди);
- 6) знаки ' і V;
- 7) зміни тональності, тембру, регістру, динамічного відтінку і т.д.

Цезура зазвичай ясніше всього виражена в головному голосі. Супровід може не містити в собі перерв в момент цезури в головному голосі.

Частина твору, яка відокремлена цезурами, називається побудовою. Побудова може закінчитися в будь-якому голосі тільки акордовим звуком.

Вважати її закінченою на затриманні, звуці що проходить, допоміжному звуці або предіомі – не можна.

*Мотив*, будучи дрібним смисловим елементом музичної мови, виявляється і найменшою структурною одиницею. Кордонами мотиву будуть ті, в рамках яких він збереже характерну його здатність нагадувати про тему поза контекстом. Типовий мотив містить один метричний акцент. Мотив може складатися з більш дрібних структурних одиниць, так званих субмотивів.

*Фраза* є більш розгорнутою побудовою, ніж мотив. Вона зазвичай містить дві метричні сильні долі. Однак і у фразі переважне значення має один головний акцент. Фраза може бути неподільною або являти собою об'єднання двох, трьох або чотирьох мотивів, коли кінець одного мотиву виявляється одночасно початком іншого, і між ними немає цезури. У вокальній музиці фраза часто виступає найменшою структурною одиницею замість мотиву.

До основних структурних елементів музичної мови відносяться також *речення і період*.

#### **1.4. Масштабно-тематичні структури.**

**Масштабно-тематичні структури** – це масштабні співвідношення тематичних частин побудови, виражені в тактах. Існує чотири основних види масштабних-тематичних структур:

1) *періодичність* – точна або видозмінена повторність мотиву, фрази, побудови:  $a + a + a + a (1 + 1 + 1 + 1)$ ,  $ab + ab (2 + 2)$ .

“Дивна милість Божа” ПХ2, № 29.

Окремий випадок періодичності – пара періодичностей, яка заснована на парному повторі побудов:  $a + a + b + b (1 + 1 + 1 + 1)$ .

“Друг, в день спокою” ПХ2, № 241.

2) *підсумовування* утворюється, коли за двома подібними мотивами або фразами йде побудова, приблизно рівна за тривалістю їх сумі, але не ділиться на два подібних оборота і відрізняється більшою злитістю:  $a + a + ab$ ,  $a + a + ba$ ,  $a + a$



+ bc (1 + 1 + 2).

“Бог для нас захист” ПХ2, № 34.

3) *дроблення* виникає, якщо за цільною і зливою фразою йдуть короткі мотиви, взяті з неї або нові:  $ab + a + a$ ,  $ab + b + b$ ,  $ab + c + c$  (2 + 1 + 1).

“Йде до тебе Мандрівник” ПХ2, № 141.

4) *дроблення з замиканням* утворюється з послідовності описаних вище структур - періодичності, дроблення і підсумовування:  $ab + ab + a + a + ab$ ,  $ab + ab + b + b + ab$ ,  $ab + ab + c + c + cb$  (2 + 2 + 1 + 1 + 2).

“Хваліть Творця!” ПХ2, № 10 (1-8 такти); “О Господь, мій Спаситель” ПХ2, № 49.

### 1.5. Типи музичного матеріалу.

За ступенем яскравості музичний матеріал поділяють на два типи: рельєф і фон.

**Рельєфом** називається матеріал з ясно вираженими індивідуальними рисами, який звертає на себе увагу і порівняно легко запам'ятовується. Рельєфний матеріал часто характеризується виразною мелодією.

**Фоном** є матеріал, позбавлений рис індивідуальності, що не зупиняє на собі увагу. Часто в якості фону використовують так звані *загальні форми руху*: гамообразні і арпеджировані пасажі, однотипні фігурації, які позбавлені ритмічної і мелодійної індивідуальності, мірні повторення тих самих акордів і т.д.

Фон і рельєф можуть співвідноситися: *вертикально* – в одночасності (наприклад, мелодія-рельєф – у верхньому голосі, акомпанемент-фон – в нижніх голосах), і *горизонтально* – в чергуванні.

У конкретному музичному творі визначення типу матеріалу іноді виявляється дуже відносним, оскільки в горизонтальному співвідношенні той самий матеріал може сприйматися рельєфним (по відношенню до попереднього) і одночасно фоновим (по відношенню до подальшого).

Для аналізу: Визначити фон і рельєф по горизонталі і по вертикалі – ПХ2,

№ 20, 38, 89, 113.

### **1.6. Функції частин музичної форми. Типи викладу.**

Кожна частина виконує певну функцію в формі.

Основних функцій – шість:

- 1) вступна (вступ до основної форми або будь-якої її частини);
- 2) експозиційна (виклад, тобто початкове проведення теми);
- 3) єднальна (зв'язка між будь-якими основними частинами форми);
- 4) серединна (побудова, яка розташована між двома іншими, частіше подібними за змістом частинами, розвиваюча попередній матеріал; важливим окремим випадком середини є розробка);
- 5) репризна (повторне проведення теми після нового розділу);
- 6) заключна (заключна побудова до основної форми або її частини, наступна після закінчення основної форми або її частини; в першому випадку, якщо побудова досить значна, вона називається *кодою*, в другому – тільки *доповненням*).

Перерахованим функціям частин відповідають певні типи викладу музичного матеріалу. Основних типів викладу – три:

- 1) експозиційний;
- 2) серединний;
- 3) заключний.

**Експозиційний** тип викладу характеризують стійкість структури та гармонії. У структурі переважають замкнуті кадансами квадратні (чотири – або восьмитактові) побудови, або, принаймні, двотактові побудови. Рідше зустрічається чергування неквадратних структур (3 + 3, 5 + 5 і т.д.). Для гармонії характерні домінуюче положення основної тональності і тоніки, гармонійна стійкість. Цей тип викладу відповідає первісному проведенню теми, а також її репризному повторенню.

**Серединний** тип викладу визначається нестійкістю структури і гармонії. У структурі переважають дробні, різномасштабні побудови, не завершені стійкими каденціями. Для гармонії характерно уникнення тоніки, введення нестійких гармонійних функцій, відхилень, нових тональностей. Цей тип викладу відповідає серединним (розвиваючим) або сполучним ділянкам форми.

**Заключний** тип викладу характеризується підкресленою стійкістю і зупинкою розвитку. У структурі переважають повторення мотивів, ряд доповнень після чіткого закінчення основної частини. Для гармонії характерна зупинка руху, виражена більш рідкісними гармонічними змінами, введенням органного пункту на тоніці, плагальних відхилень, повторення стійких гармонічних оборотів. Цей тип викладу відповідає кодї або доповненню.

Що стосується вступів, то в них застосовуються найрізноманітніші типи викладу.

Іноді в кінці серединних, сполучних, а також вступних частин дається особлива побудова, яка безпосередньо готує вступ нової (або повернення колишньої) теми. В такій побудові, яка називається *предиктом*, панує доміантова гармонія (часто і доміантовий органний пункт) тієї тональності, в якій починається нова або колишня тема.

Для аналізу: визначити функції і типи музичного матеріалу – ПХ2, № 105, 112, 124.

### **1.7. Принципи формоутворення.**

Велике значення в формоутворенні мають наступні принципи:

- 1) *повторність* – буквальне повторення з тим же каденционним закінченням;
- 2) *варіювання* – змінене повторення;
- 3) *розробка* – проведення частин теми, яка раніше була викладена повністю, або суттєва зміна гармонічної основи;
- 4) *зіставлення* різних (в тому числі ті, які контрастують) музичних думок;

5) *вільне розгортання* – розвиток, який позбавлений чітко вираженої ритмічної повторності в будь-яких масштабах, контрастних зіставлень, прийомів розробки, але зберігає спорідненість суміжних моментів і загальну єдність;

6) *репризність* – точне або видозмінене повторення початкової побудови після нової.

## **2. Період.**

### **2.1. Нормативний експозиційний період.**

**Періодом** називається найменша форма викладу стосовно закінченої музичної думки в гомофонній музиці. У найбільш типовому випадку період складається з двох побудов (4-, 8-, 16-тактних), перша з яких закінчується неповним (або повним недосконалим) кадансом, а друга – повним досконалим кадансом (в початковій чи іншій тональності). Між цими кадансами утворюється функціональне тяжіння на відстані: гармонія серединного неповного кадансу вирішується в гармонію заключного повного кадансу (“Біблія багато світла нам відкрила”, ПХ1, № 347, 1-8 тт.; “Ангельський спів”, ПХ2, № 85, 1 -8 тт.; “У печері похмурої”, ПХ2, № 120, 3-18 тт.).

Найбільші частини періоду, які закінчуються каденціями, називаються реченнями. Перше речення зазвичай називають *початковим*, друге – *відповідним*. Кожне речення, в свою чергу, може складатися з двох фраз, а фраза – з двох мотивів.

Тип періоду, що описаний вище, називають **нормативним експозиційним**.

Виклад теми не завжди містить період, і лише на початку твору гомофонно-гармонічного складу (після можливого вступу) неодмінно є період. Зрідка період зустрічається і в поліфонічних формах.

### **2.2. Класифікація періодів.**

Типова будова періоду, що описана вище, допускає численні варіанти, які теж називаються періодами, якщо тільки вони виконують ту ж функцію викладу (експозиції) закінченої або відносно закінченої музичної думки.

Періоди класифікують на основі декількох критеріїв:

1. За кількістю речень або відсутності поділу на речення (“період-речення” по Ю.Н. Тюліну).

2. За тематичним розвитком – періоди *повторної* і *неповторної* будови.

Період **повторної** будови характеризується тим, що друге речення по тематичному матеріалу схоже з першим. Подібність ця буває різного ступеня. Зазвичай воно зосереджується на початку речень при деякому розходженні в їх кінці (“Слабких підкрепитель”, ПХ2, № 22, 1-8 тт.).

Якщо матеріал на початку речень не збігається, то утворюється період **неповторної** будови. Зазвичай при цьому зберігається деяка інтонаційна, метроритмічна, фактурна спорідненість, що сприяє об’єднанню обох речень (“Віщає небо”, ПХ2, № 30; “Ти Мій! Не бійся нічого”, ПХ1, № 653).

3. За метричною ознакою – періоди *квадратної* і *неквадратної* будови.

**Квадратним** називається період з двох речень, кожне з яких містить 4, 8 або 16 тактів.

4. За тонально-гармонічною ознакою – *однотональні* і *модулюючі* періоди.

**Однотональним** називається період, який починається і закінчується в одній тональності.

**Модуліруючим** називається період, початок і кінець якого звучать в різних тональностях. Модуляція відбувається найчастіше у другому реченні і навіть ближче до його кінця (“Ось довгоочікуваний день настав”, ПХ2, № 124, 1-8 тт.).

Незалежно від приналежності до будь-якого з двох попередніх типів, період називається **модуляційним**, якщо він містить відхилення в тональності, що не збігаються з кінцевою тональністю (“Підніми мене, Спаситель”, ПХ2, № 60, 5-12 тт.).

### **2.3. Ненормативні періоди.**

Досить часто зустрічаються *ненормативні* періоди з більшими чи меншими відступами від описаної норми.

## I. Ненормативність за кадансуванням.

### 1) серединна каденція:

- a) повна досконала в головній тональності (“Свята ніч!”, ПХ2, № 81, 1-10 тт.);
- b) в іншій тональності (“О Боже наш”, ПХ2, № 35, 1-8 тт.);

### 2) заключна каденція:

- a) повна недосконала в головній або в іншій тональності (“Скажи мені звістку благу”, ПХ1, № 5, 1-8 тт.);
- b) неповна (“Коли закінчиться труд мій земний”, ПХ2, № 205, 1-16 тт.);
- c) відсутність каденції при переході до наступного розділу.

## II. Ненормативність за складом.

1) періоди з трьома або чотирма реченнями (“Коли в душі туга німа”, ПХ1, № 105; “Не сумуй! Господь завжди з тобою”, ПХ2 № 189);

2) періоди єдиної будови, що не розчленовуються на речення (“Господня земля”, ПХ2, № 38, 1-6 тт.).

## III. Ненормативність за величиною і метричним об’єднанням тактів.

1) *розширення* періоду, зазвичай виникає через внутрішнє розростання другого речення<sup>1</sup> (“Як нудно на серці часом”, ПХ1, № 263; “О віра, стійка в боротьбі”, ПХ2, № 190);

2) *доповнення* до періоду – підтвердження вже досягнутого заключного кадансу періоду (“Небо розповідає про Господню славу”, ПХ2, № 37, 1-20 тт.);

3) *скорочення* періоду (зазвичай у другому реченні);

4) *органічна неквадратність*, тобто неквадратні побудови, які не сприймаються як ухилення від квадратності (“Я до Тебе, Господь, кличу”, ПХ2, № 66, 1-11 тт.; “Радійте, народи”, ПХ2, № 88, 1-6 тт.).

---

<sup>1</sup>Розширення зазвичай досягається повторенням якогось мотиву або фрази; розширенням каденційних гармоній; появою перерваної або недосконалої каденції, після якої остання фраза або речення повторюється вже з повною досконалою каденцією, або дається нова фраза з повною досконалою каденцією. Воно дуже часто пов’язане з досягненням кульмінації у другому реченні, з бажанням виділити деякі слова тексту або з самою структурою тексту.

У вокальній музиці період може складатися з двох абсолютно однакових (включаючи каданси) речень, що для інструментальної музики є винятком (“Друг, в день спокою”, ПХ2, №241, 1-8 тт.; “Бог для нас захист”, ПХ2, № 34, 1-8 тт. з репризою)

#### **2.4. Особливі різновиди періоду.**

**Складним** називається період, що складається з двох мелодично подібних речень (з різними кадансами), кожне з яких за своєю внутрішньою будовою саме є типовим періодом (“Прекрасні на горах”, ПХ2, № 183, 3-4 цц.; “Спаситель, говори нам”, ПХ1 №13, “О Дух Святий”, ПХ2, №138).

**Тричастинний** період – це форма, що складається з трьох речень з подібним початком першого і третього речення. Перше речення виконує експозиційну функцію, друге – з розвиваючими властивостями середини, третє – з функцією репризи. Тричастинний період іноді називають “тричастинною формою в мініатюрі”, оскільки він поєднує в собі риси періоду і тричастинної форми. Приналежність цієї форми до періоду визначається її масштабами (“Благодатна скеля”, ПХ1, №257; “В Гефсиманський сад піди”, ПХ1, №551).

### **3. Одночастинна форма.**

#### **3.1. Загальна характеристика.**

**Одночастинною** називається форма, що не членується на самостійні закінчені розділи.

#### **3.2. Період в ролі одночастинної форми.**

У формі періоду часто викладаються теми творів. При цьому період входить як відокремлена частина в більш великий твір.

Однак, період може виступати і як самостійна форма короткого твору. У цьому випадку функції періоду ускладнюються: він не тільки викладає тему, але також розвиває її і призводить всю форму до завершення (“Світ весь покриває”, ПХ2, № 179).

### **3.3. Неперіодична одночастинна форма.**

*Неперіодична одночастинна форма* є вільною побудовою, що складається з ланцюга фраз (або фраз-речень), що не утворюють періоду.

Темам великих творів така одночастинна форма не властива, так як для них характерна структурність. Вона використовується або у вступних до великих форм, або в самостійному вигляді. У вокальній мініатюрі неперіодична одночастинна форма виникає в тому випадку, коли композитор детально слідує за кожною фразою тексту (“Замовкла вечірня хвала”, ПХ2, № 50).

## **4. Проста двочастинна форма.**

### **4.1. Загальна характеристика.**

**Простою двочастинною** називається форма, перша частина якої являє собою період, а друга – період або ряд побудов, які в цілому утворюють структуру не складніше періоду.

У першій частині *викладається* основна музична думка (тема). У другій частині відбувається подальший *розвиток і завершення* музичної думки.

Функції другої частини:

- 1) контраст, що відтіняє (заспів – приспів, соліст – колектив);
- 2) розвиток, продовження думки першого періоду – проявляється в тих випадках, коли на початку другої частини переважає ладогармонічна нестійкість (домінантова гармонія, секвенція, відхилення в іншу тональність);
- 3) підбиття підсумку.

Для будови перших періодів характерна наявність всього двох речень однакової довжини.

Відмінність складного періоду від простої двочастинної форми: схожість в ньому початку обох речень, тоді як в двочастинній формі початок обох речень різниться і швидше спостерігається схожість їх закінчень.

Залежно від характеру зв'язків між частинами розрізняють безрепризну і репризну двочастинні форми.



#### **4.2. Безрепризна двочастинна форма.**

Дwochастинна форма, у другій частині якої не міститься чітке повторення елементів з першої, називається **безрепризною**.

Безрепризна двочастинна форма особливо типова для вокальної музики. Головна підстава для цього – об'єднуюча дія тексту, завдяки чому тематичні повторення менш необхідні для цілісності форми.

Різновиди:

1) у такій формі нерідко утворюється структура “пара періодичностей”: кожна з двох частин має форму квадратного періоду повторної будови (“Друг, в день спокою”, ПХ2, № 241, до 2 ц.).

2) друга частина безрепризної двочастинної форми може бути продовженням, розвитком матеріалу першої (“Біля хреста Христового”, ПХ2, № 97).

Іноді в кінці безрепризної двочастинної форми присутні елементи репризи, тобто повторення не цілого речення першого періоду, а будь-яких мотивів, фраз (“Слабких підкрепітель”, ПХ2, № 22).

#### **4.3. Репризна двочастинна форма.**

Дwochастинна форма, в кінці другої частини якої міститься реприза (точна або видозмінена) одного речення початкового періоду, називається **репризною**.

Друга частина в цьому типі форми не утворює періоду, а розпадається на два речення. Перше з них – *середина* двочастинної форми – вносить певний контраст до першого періоду. Призначення другого речення другої частини – репризи – тематичне об'єднання всієї форми після контрасту, внесеного серединою. Повторюється в репризі найчастіше друге речення першого періоду, іноді перше (“Не знаємо, коли”, ПХ2, № 132). Слід мати на увазі, що розглянута форма є не тричастинною (початковий період, середина, реприза), а саме двочастинною, тому що середина і реприза об'єднуються в одне ціле, в один восьмитакт, що відповідає першому восьмитакту.

#### **4.4. Повторення частин.**

Будь-яка з частин простої двочастинної форми може бути повторена, причому можливо як точне повторення, так видозмінене. Такі повторення зустрічаються і в репризній і в безрепризній формі і не впливають на визначення основного типу форми (“Господи, милість Твоя”, ПХ2, № 8, до 4 ц.).

#### **4.5. Вступ і заключення.**

Двочастинна форма, що представляє собою самостійний твір, може мати вступ і заключення.

В окремих творах активний розвиток матеріалу у другій частині вимагає в закінченні форми резюмуючої коди репризного типу (аналог репризного доповнення в розвинених періодах). Кода при цьому може досягати значних розмірів (А+В+Кода). Повний досконалий каданс в головній тональності в кінці другої частини і заключний тип викладу в коді не дозволяють розглядати ці форми як прості тричастинні (“Господи, милість Твоя”, ПХ2, № 8).

#### **4.6. Форма бар.**

До простої двочастинної форми примикає так звана форма *бар*. Форма бар складається з трьох строф-куплетів (А+А+В). Музика перших двох повторюється з різним текстом. Кожна з двох строф мелодично і ритмічно не цілком завершена, за кількістю тактів вона дорівнює реченню. Третя строфа В зазвичай більш розгорнута (іноді вона вдвічі більше, ніж строфа А).

Форма бар зустрічається в протестантському хоралі (“На древо вознесений”, ХТ4; “Возвеличимо ми Творця”, ПХ1, № 179; “Хто вірним Богу перебуває”, ХТ1, № 231).

Іноді зустрічається форма бар з репризою (А + А + В + А1) (“Хай буде Богу в небесах”, ПХ1, № 165; “Твердиня наша – вічний Бог”, ПХ1, № 229).

### **5. Проста тричастинна форма.**

#### **5.1. Загальна характеристика.**

**Простою тричастинною** називається форма, перша частина якої являє

собою період, друга частина (*середина*) – також період або ряд побудов розвиваючого характеру, а третя частина є *репризою* першої частини.

### **5.2. Однотемна проста тричастинна форма.**

Проста тричастинна форма, середина якої не вносить тематичного контрасту, називається **однотемна**. У цьому випадку говорять про середину розвиваючого типу.

Різновиди:

1) Форми, середня частина яких представляє собою повне проведення музики першого періоду, транспонованою з головною тональністю в підпорядковану (A + A1 + A) (“Буря стогне”, ПХ4).

2) Форми, середня частина яких представляє собою розвиток (розробку) експозиційної теми (A + R + A) (“Май надію на Бога”, ПХ2, № 188).

Для більшості середніх частин характерно закінчення на головній домінанті або тоніки домінантної тональності (“Віщає небо”, ПХ2, № 30; “Слава, хвала Богу на висоті”, ПХ2, № 86). Закінчення середини повним кадансом в головній тональності зустрічається як виняток.

Середина може являти собою перехід без ясно виявленого тематизму (A + пер. + A).

### **5.3. Двотемна проста тричастинна форма.**

Проста тричастинна форма, середина якої заснована на новій власній темі, називається **двотемною** (A + B + A). В цьому випадку середина може являти собою період або навіть повторений період (“Підніми мене, Спаситель”, ПХ2, № 60; “Душа моя”, ПХ2, № 200).

Введення нової теми створює більший контраст середній частини з крайніми. Тематичне контрастування часто підкреслюється гармонічними прийомами: характерний відхід в далеку тональність по відношенню до головної тональності першого періоду.

У деяких випадках середня частина побудована цілком на новому матеріалі,

але цей матеріал викладається нестійко, подібно середині розвиваючого типу (тональна нестійкість, секвентність, імітаційність і інші прийоми розвитку).

#### **5.4. Реприза.**

Реприза є точним або дещо зміненим повторенням музики першого періоду.

Реприза тричастинної форми завершується в головній тональності. У разі модулювання репризного періоду до кінця (подібно першої частини) неминуче утворення нової частини (продовження репризи або коди), в якій головна тоніка буде закріплена. У тричастинній формі з розширеною репризою загальна кульмінація форми часто розташована саме в третій частині (“динамічна реприза”).

Можливі випадки, коли в репризі повторено лише одне речення початкового періоду, але об’єм форми (зокрема, об’єм розвиваючої частини і розширеного репризного речення) настільки великі, що форма сприймається як тричастинна, а не як двочастинна (“Радійте, народи”, ПХ2, № 88).

Зустрічаються тричастинні форми без *тематичної* репризи при явній наявності репризи *тональної*. Такі зразки більш характерні для вокальної музики, в якій тематична репризність знаходиться декілька на другому плані (А + В + С) (“У дикій пустелі” ПХ 2, № 156).

#### **5.5. Повторення частин.**

Як і в двочастинній формі, в тричастинній формі можливе повторення частин, буквально або варіаційне (“Ближче, Господь, до Тебе”, ПХ2, № 61).

Найбільш типові випадки:

||: А: || В | А

А ||: В | А: || – три-пятичастинна форма

||: А: ||: В | А: ||

Проста *подвійна* тричастинна форма (А + В + А + В1 + А) утворюється в тому випадку, коли при повторенні оновлюється серединний розділ.

## **5.6. Вступ і заключення.**

Проста тричастинна форма, як і двочастинна, може мати вступ, а також доповнення або коду (в вокальних творах це часто фортепіанний вступ і заключення). Іноді вступ містить самостійну тему, що бере участь в подальшому розвитку.

## **6. Складна тричастинна форма.**

### **6.1. Загальна характеристика.**

**Складною тричастинною** називається форма, крайні частини якої, тематично однакові, викладені в простій дво- або тричастинній формі і контрастують із середньою частиною.

Розрізняють два основних види складної тричастинної форми: з тріо і з епізодом в якості середньої частини.

### **6.2. Складна тричастинна форма з тріо.**

*Перша частина* складної тричастинної форми з **тріо** тематично однорідна. Вона пишеться в простій дво- або тричастинній формі. Закінчується перша частина зазвичай повною досконалою каденцією в головній тональності. (“Ось довгоочікуваний день настав”, ПХ2, №124).

*Середня частина* найчастіше вносить контраст, зіставлення різних образів. Для неї властивий контраст фактури, реєстрів, тембрів, тональностей, темпу, тематичного матеріалу, характеру. Характерними тональностями для неї є субдомінантова (“Слухай ангельський спів”, ПХ2, № 90), однойменна, рідше основна (“Ось довгоочікуваний день настав”, ПХ2, №124) або паралельна (“Я був у багатьох країнах”, ПХ2, № 103). Розробленість для неї не характерна. Середня частина викладається експозиційно, з певною завершеною структурою. Тріо переважно вносить в цілу форму певне спрощення, як з точки зору матеріалу, так і з точки зору фактури. Характерною рисою складної тричастинної форми з тріо є структурний розвиток. Вводиться середня частина найчастіше без підготовки – після цезури, “стрибком”, завдяки чому контраст зіставлення проявляється дуже

яскраво.

Поява ж *репризи*, навпаки, як правило, плавно готується введенням між середньою частиною форми і репризою з'єднувального (сполучного) розділу, який модулює в головну тональність і в ряді випадків готує тематичний матеріал репризи. Третя частина форми – реприза – стверджує початкову, основну думку.

### **6.3. Складна тричастинна форма з епізодом.**

Другий вид складної тричастинної форми з **епізодом** відрізняється від попереднього будовою своєї середньої частини.

Її основні властивості і ознаки це: відсутність сталої структури при викладі нового, як правило, тематичного матеріалу, що контрастує; неперіодичність побудов; гармонійна нестійкість; більш емоційно виражений, ніж в тріо, характер руху; безперервність розвитку (“Ось чути гул”, ПХ2, №95 ).

Можливі прийоми розвитку: варіаційність, розробленість. Нерідко зустрічається виклад теми в формі речення.

## **7. Складна двочастинна форма.**

### **7.1. Загальна характеристика.**

У **складній двочастинній** формі, як і в складній тричастинній, одна з частин (або обидві частини) утворює просте дво- або тричастинну побудову.

### **7.2. Різновиди.**

Різновиди складної двочастинної форми визначаються змістом її другої частини.

Якщо в ній проводиться подальший розвиток тематичного матеріалу першої частини, то її можна визначити як форму з подальшим розвитком – А + А1 (*безрепризну* і *репризну*).

У разі, коли друга частина проводить новий тематичний матеріал, утворюється контрастна форма (А + В).

**Безрепризна** двочастинна форма характеризується тим, що друга частина починається з нового, іноді розробленого розвитку матеріалу, але з подібним

попередньому розвитку в кінці частини (“Стоїш на порозі ти у вічність”, ПХ2, № 157).

**Репризна** двочастинна форма характеризується тим, що друга частина починається з повторення першої частини (часто на кульмінації) і далі розвивається дещо іншим шляхом. При цьому модуляційний розвиток стає вільніше (використовуються далекі тональності).

**Контрастна** складна двочастинна форма (типу А + В) належить до дуже рідкісних в інструментальній музиці. Причина полягає в тому, що ця форма, ґрунтуючись на корінному контрасті обох частин, не дає тематичного завершення цілого.

Зате у вокальній музиці, де елементом, що зв’язує ціле, є поетичний текст, такі форми є частим явищем. Наскрізний розвиток в такому випадку є формотворчим фактором, а незавершеність твору (відсутність репризи) – моментом виразності (“Слава в вишніх Богу”, ПХ2, № 84).

Тут можна відзначити різноманітність конкретних рішень, співвідношення частин за принципом зіставлення: відмінності їх функцій, розмірів і ступеня розвитку.

Що стосується тонального розвитку, то в другій частині найчастіше зустрічаються паралельна, однойменна або головна тональності.

## **8. Взаємодія літературного тексту і музики у вокальних формах.**

У вокальних творах великого значення, що часто визначає закономірності формоутворення, набуває характер співвідношення літературного тексту і музики.

### **8.1. Структурні елементи літературного тексту.**

Літературний текст вокального твору може бути представлений як у віршованій формі, так і в прозовій. Основна відмінність вірша від прози проявляється, перш за все, в особливій ритмічній організації. У вірші, як і в музиці, є метр, є регулярність наголосів.

В поезії в другій половині XVIII століття встановилося силабо-тонічне

віршування. Найменша одиниця членування віршованого мовлення в силабо-тонічному віршуванні називається **стопою**. Вона являє собою поєднання наголошених і ненаголошених складів. Кількість стоп в рядку визначає розмір вірша. Графічно стопа зображується за допомогою схеми, де “ - “ наголошений склад, а “ ∪ “ – ненаголошений.

Більші одиниці, на які поділяється віршована мова – **вірші** (вірш дорівнює рядку). Група віршів, об'єднаних певним типом рими, утворює **строфу**.

Основних розмірів силабо-тонічної системи віршування – п'ять.

*Хорей* – двоскладова стопа з наголосом на першому складі.

Схема: - ∪

Слава, слава Богу в вишніх

- ∪ - ∪ - ∪ - ∪

*Ямб* – двоскладова стопа з наголосом на другому складі.

Схема: ∪ -

О малий місто Віфлеєм

∪ - ∪ - ∪ - ∪ -

*Дактиль* – трискладова стопа з наголосом на першому складі.

Схема: - ∪ ∪

Нині всі вірнії в світі радіють

- ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪

*Амфібрахій* – трискладова стопа з наголосом на другому складі.

Схема: ∪ - ∪

О дітки, рушайте, рушайте скоріш

∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ -

*Анапест* – трискладова стопа з наголосом на останньому складі.

Схема: ∪ ∪ -



## Во гріхах нескінченних

○○ - ○○ - ○

При багатоскладових словах метрично наголошений склад стопи може виявитися фактично ненаголошеним. При цьому стопа хорєя або ямба перетворюється в *пиррихій* (двоскладова стопа з двох ненаголошених складів):

Радість, радість безнастанно

- ○ - ○○○ - ○

Іноді в стопі може бути два наголоси поспіль, в результаті появи наголошеного складу на слабкому місці віршованого метра. Стопа хорєя або ямба перетворюється в цьому випадку в *спондей*:

О смерть, де, скажи, твоє жало?

○ - - ○ - ○○ - ○

**Римою** називають однакові або схожі співзвуччя в кінці рядків. У поезії найбільш поширені суміжна (парна) [aa], перехресна [abab] і опоясувальна (охватна, кільцева) [abba] рими. Розрізняють також такі рими: чоловічі – з наголошеним складом на кінці, жіночі – з одним ненаголошеним складом на кінці, дактилічні – з двома ненаголошеними складами, гіпердактилічні – з трьома ненаголошеними складами. Іноді вірші можуть бути позбавлені рими (“білий вірш”).

Поряд із віршами в вокально-хорових творах широко використовується і проза. У будь-якому прозовому тексті існує поділ на речення і фрази, а також синтагми<sup>2</sup>. Крім того, окремі слова можуть мати ритмозвукові подібності – римоїди.

### 8.2. Відображення літературного тексту в музиці.

Передача слів в музиці може бути *речитативною* або *кантиленою*.

Для **речитативу** характерна відсутність розспіву складів тексту. Музичні

---

<sup>2</sup> Синтагма - мінімальний внутрішньо закінчений і самостійний відрізок мовлення, що виражає одне, хоча б і складне поняття.

інтонації речитативу наближаються до мовних, збігаючись з останніми за ритмом і загальною звуковисотною спрямованістю.

Інтонаційно-виразному речитативу, заснованому на інтонаціях живої мови, історично передували речитативи, побудовані на умовних інтонаціях – або декламаційно-ораторських, або які вимовляли текст переважно на одному і тому ж звуці.

У речитативах структурні закономірності музики тісно пов'язані зі структурою мови, і форма їх цілком залежить від структури тексту.

**Кантилена** являє собою передачу тексту в узагальнено-пісенній мелодії, в якій мовні інтонації грають значно меншу роль, ніж в речитативі. Склади тексту в кантилені зазвичай розспівуються, тобто деяким з них відповідає кілька звуків мелодії.

У даній кантилені музичні закономірності виступають на перший план і визначають форму побудови.

У вокальній мелодії можливо також змішання речитативності і кантиленості.

У творах на віршовані тексти музичний метр і ритм так чи інакше відображає метричну організацію слова. Найпростіші правила втілення вірша в музику передбачають збіг акцентованих (наголошених) складів з метричними музичними акцентами (*правило просодії*), а також точну відповідність музичного метра поетичному: вибір дводольних метрів для хорея і ямба, тридольних для дактиля, амфібрахія і анапеста. Тривалість складу прирівнюється до певної музичної тривалості. Такий прийом на великій відстані часу справляє враження одноманітності і монотонності, якщо не продиктований певними музичними завданнями.

Різноманітність зазвичай вноситься засобами музичного ритму. Найчастіше в музиці з'являється "*зустрічний ритм*" (самостійний ритмічний малюнок в музиці в порівнянні зі словесним ритмом).

Як в поетичній, так і в прозовій мові, крім наголосів у словах, виникають ще й фразові наголоси, які виділяють найбільш важливі за змістом слова. При вокалізації тексту фразові (логічні) наголоси підкреслюються засобами метроритму і звуковисотності. У випадках відступів від цього принципу, які не рідкісні, на частку виконавського фразування лягає “виправлення помилки”.

Не менш важливим є питання про співвідношення музики зі змістом тексту. Музика вокального твору може як би “слідувати” за текстом, відображаючи кожную деталь, кожную зміну настрою тексту.

Можливе й інше співвідношення музики і тексту, при якому в музиці узагальнено відбивається характер змісту всього тексту в цілому, без фіксування уваги на деталях.

Нарешті, зустрічаються випадки, коли музичний образ вступає в протиріччя зі змістом тексту.

### **8.3. Цезури в літературній і музичній мові.**

Характер цезур в вокальній мові, збіг або розбіжність їх з тим чи іншим видом цезур в літературному тексті має велике виразне значення. Відповідно до будови тексту музичні цезури можна поділити на три види:

1) *римічні* (віршові) – відповідні закінченню віршованого рядка (прочитання поетичного тексту за принципом вірша);

2) *синтаксичні* – відповідні смисловим, тобто синтаксичним відрізкам, що виділяються розділовими знаками (прочитання поетичного тексту за принципом прози);

3) *асинтаксичні* – не пов’язані ні з закінченням вірша, ні з синтаксичними відрізками (хоча і можуть збігатися з ними), що виникають головним чином у зв’язку з музично-виразними завданнями.

При вокалізації поетичного тексту переважає тенденція до дотримання римічних цезур. Інтонаційна каденція в кінці вірша підкреслюється ритмічним гальмуванням, зупинкою руху, паузою. Синтаксичні цезури в вірші, що не

збігаються з закінченням рядка, а також синтаксичне злиття двох рядків в цьому випадку залишаються без уваги.

Боже, життя візьми



Увага композитора до синтаксичного боку тексту тягне за собою появу синтаксичних цезур, розкріпачує мелодію від одноманітності римічних цезур, наближаючи її до живої мови.

Е. Шеве. Запитає Господь тебе



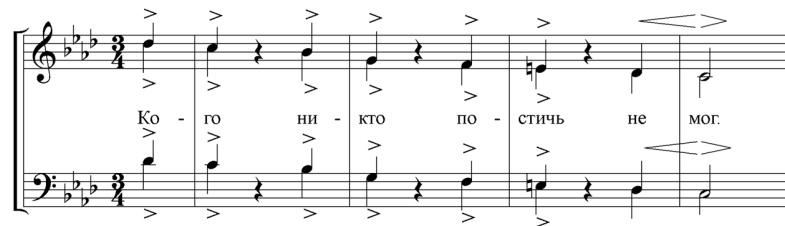
У наступному реченні вищенаведеного твору цезури могли б лише перешкодити напруженості висловлювання і порушити цілісність епізоду.

Е. Шеве. Запитає Господь тебе



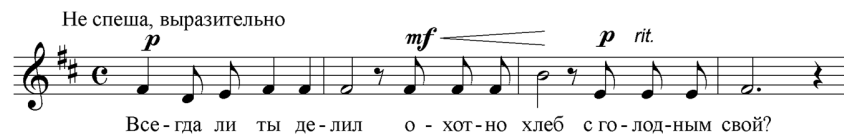
Асинтаксичні цезури можуть виникнути, коли композитор хоче підкреслити якесь слово. У наступному прикладі акцентовані октавні унісони, що перериваються цезурами (паузами), що виділяють кожне слово, підкреслюють міць, велич образу.

## В. Крейман. О Ти, простором нескінченний



Асинтаксичні цезури можуть виникати і без безпосереднього зв'язку з виразністю даного місця. Цезура, що виникає на початку в зв'язку з текстом, може зберегтися в аналогічних місцях при повторенні музичної теми з іншим текстом – незалежно від синтаксису.

## Е. Шеве. Запитає Господь тебе



## 9. Куплетна форма.

### 9.1. Загальна характеристика.

**Куплетною** називається така вокальна форма, в якій один і той же музичний матеріал повторюється з різними строфами тексту.

Таким чином, в куплетній формі музика строфи висловлює *загальний характер змісту* всього твору. У той же час музика, з'єднуючись з кожною новою строфою тексту, звучить по-новому.

Музика, що супроводжує строфу, носить назву **куплета**. Куплетна форма може мати приспів, тобто відокремлений від основної частини (заспіву) розділ. Характерною, але не обов'язковою, ознакою приспіву є повторність в ньому тексту, яке не змінюється від строфи до строфи, як це відбувається в тексті заспіву.

### 9.2. Будова куплета.

Будова куплета буває різною. Часто він є період або проста двочастинна форма. Куплет може також складатися з ряду фраз, що не утворюють періоду.

Куплетна форма з приспівом зазвичай складається з двох періодів. Нерідко заспів має форму періоду, а приспів або є повторення закінчення заспіву (“Прихились до мене”, ПХ2, № 47), або складається з декількох фраз і виступає в ролі доповнення (“Спаситель про мене негідного печеться”, ПХ1, № 432а ). Нарешті, якщо заспів або приспів написані в простих формах, то куплет є складною формою (“О, Слово дороге!”, ПХ1, № 659).

### **9.3. Співвідношення музичного матеріалу заспіву і приспіву.**

Між музичним матеріалом заспіву і приспіву в куплетній формі може спостерігатися як тематична єдність (“Він живий!”, ПХ1, № 718), так і контраст. Контраст досягається різними засобами:

- 1) контраст *темпу* – повільний заспів, швидкий приспів або навпаки;
- 2) контраст *лада* – мінорний заспів, мажорний приспів або навпаки;
- 3) контраст *ритму і метра* – зміна їх в приспіві.

Часто всі ці засоби об’єднуються (“Страчували Христа”, ЮІ, № 56).

Контраст може бути досягнутий за допомогою одного лише *протиставлення соліста і хору*.

## **10. Варіаційна строфа.**

### **10.1. Загальна характеристика.**

**Варіаційною строфою** називається така форма, в якій, при збереженні поділу на строфи, кожна з них або будь-які окремі можуть бути не точним повторенням першої, а її варіантним перетворенням.

Розрізняються два різновиди форми варіаційної строфи – *куплетно-варіаційна і куплетно-варіантна*.

### **10.2. Куплетно-варіаційна форма.**

У цій формі вокальна мелодія залишається в кожній строфі без змін, а супровід змінюється і представляє собою варіації, в яких зміни узгоджені з розвитком тексту (“Стою під хрестом Твоїм”, ХТЗ).

В хорових творах мелодія може передаватися від однієї групи голосів до

іншої, змінюючи темброве забарвлення, а іноді і тональність. Поряд з фактурними і тонально-гармонійними змінами велике значення набуває поліфонічне варіювання в партії хору.

### **10.3. Куплетно-варіантна форма.**

На відміну від куплетно-варіаційної, куплетно-варіантна форма, навпаки, передбачає суттєві перетворення не тільки фактури і характеру супроводу, а й самої мелодії (“Говори, Господь”, ХТЗ). Варіювання може охоплювати як весь куплет в цілому, так і окремі його частини, найчастіше середню або останню (“Стукая, біля дверей твоїх Я стою”, ПХ2, №160).

Одним з поширених способів варіювання куплета є зміна його ладового і тонального забарвлення. Тональне варіювання куплета включає в себе і просту транспозицію куплета в іншу тональність (“Йому ім’я – Дивний”, ЗПіГ 4), і більш складне перетворення його тонального плану, логіки модуляційного розвитку.

В аналізі куплетно-варіантної форми дуже важливо простежити, як музика в різних строфах відображає розвиток тексту.

Обидва принципи (варіаційний і варіантний) можуть об’єднуватися в композиції одного твору.

## **11. Наскрізна форма.**

### **11.1. Загальна характеристика.**

**Наскрізною** називається форма вокальної музики, заснована на безперервному оновленні музичного матеріалу або його наскрізному розвитку відповідно до розвитку тексту.

Наскрізна форма типова для творів, літературний текст яких містить багато різнохарактерних епізодів або часту зміну настроїв.

Розрізняють *наскрізну строфічну* і *наскрізну нестрофічну* форми.

### **11.2. Наскрізна строфічна форма.**

У строфічній формі членування поетичного тексту співпадає з розділами музичної форми. Кожна строфа (або напівстрофа) тексту супроводжується новим

музичним матеріалом (“Честь Тобі, Спаситель”, ПХ2, № 21).

Наскрізна строфічна форма відрізняється слабо деталізованим підходом до тексту, оскільки в межах розділу музика зберігає єдиний образ, узагальнюючий характер строфи в цілому.

Основою наскрізної строфічної форми є *контрастне зіставлення* великих структурно оформлених епізодів.

### **11.3. Наскрізна нестрофічна форма.**

Цей тип форми являє собою чергування коротких, розімкнутих музичних побудов, що не утворюють закінчених форм. Дана форма має два різновиди: *контрастну і неконтрастну*.

Контрастна форма багатоелементна за своїм тематизмом, оскільки музика в цьому різновиді наскрізної форми найбільш детально слідує за текстом (“О Боже мій, дякую”, ПХ3, № 22).

Неконтрастна форма, що заснована на принципі безперервного розгортання, володіє найбільшим ступенем злитості, єдності фактури і мелодійного розвитку. Вона часто зустрічається в невеликих за масштабами творах на вірші, які не мають сюжетного розвитку і, які не потребують докорінної зміни музичних образів. Форма може членуватися на розділи, пов’язані фактурною, темповою, мелодико-тематичною однорідністю (“Отче наш”, ПХ2, № 39).

## **12. Додаток.**

### **12.1. Аналіз мелодії.**

Найбільш специфічною стороною мелодії є музично-висотні співвідношення, зміни висоти звуків. Вони утворюють *мелодичну лінію*, яка дозволяє говорити про типи та види мелодичного руху.

Типів мелодичного руху два: *пощабельне*, сприймається як плавне, і *стрибокподібне*, переривчасте. Стрибок і плавний рух природно доповнюють один одного. Після плавного руху в одну сторону типовий стрибок в



протилежному напрямку і, навпаки, стрибок “заповнюється” плавним рухом в зворотню сторону. Іноді стрибок може бути урівноважений прилеглим до нього стрибком в іншу сторону.

Видів мелодичного руху нескінченно багато. Найбільш поширений – *хвилеподібний* рух мелодії, що складається з чергування висхідних і низхідних рухів, що врівноважують один одного. Хвилеподібний рух, що здійснюється в невеликому діапазоні без помітних відхилень від єдиного рівня напруги, можна називати *одноплановим*.

Рух, який порівняно довго триває в одному напрямку, називається *прямолінійним*. У зв'язку зі значною обмеженістю діапазону людського голосу зустрічається переважно в інструментальній музиці. Навпаки, багаторазове *повторення одного звуку* більш прийнятне у вокальній музиці, де мелодичну “нерухомість” частково компенсує “рух” словесного тексту. Можна також говорити про такі різновиди мелодійного руху, як *ступеневий* (прямолінійний з короткими затримками на окремих звуках), “*уступчастий*” (прямолінійний з деякими “відступами” від досягнутої висоти) і т.д.

Точка найвищої напруги мелодії називається **кульмінацією**. Рух до кульмінації пов'язаний з підйомом мелодичної лінії, але кульмінація все ж не завжди буває представлена найвищим звуком мелодії: багато що залежить від метроритмічної значущості звуку, його ладового значення та інших умов.

Деякі твори починаються найвищим звуком – це так звана *вершина-джерело*. Іноді мелодії завершуються найвищим звуком – в цьому випадку він є *вершина-результат*. Обидва випадки не являють собою кульмінації в повному розумінні слова, хоча вершина-результат наближається до неї (як би кульмінація без подальшого спаду). Нарешті, є такі мелодії, де найвищий звук досягається неодноразово і тому не сприймається як верховий.

Якщо розвинена мелодія має одну ясно виражену кульмінацію, то ця кульмінація зазвичай знаходиться близько від початку останньої третини або

чверті всієї мелодії (підйом вимагає більшого часу, ніж спад). Поряд із загальною головною кульмінацією мелодія може містити і ряд приватних, місцевих кульмінацій. У деяких формах головна музична кульмінація відсутня, а є лише приватні кульмінації у відокремлених розділах форми.

Суттєвим є співвідношення підйомів і спадів мелодичної лінії в плані їх тривалості в композиційній супідрядності частин форми. При цьому доцільне розташування кульмінацій є важливим фактором формоутворення.

## **12.2. Класифікація кадансів.**

Класифікація кадансів в дисципліні “Аналіз музичного твору” дещо відрізняється від прийнятої в гармонії. Тут особлива роль належить останньому акорду кадансу, в залежності від якого утворюються три групи кадансів: *повні, неповні і перервані*.

**Повними** називаються каданси, що завершуються акордами тонічної функції. Вони можуть бути *досконалими і недосконалими*.

Каданс вважають повністю завершеним, якщо його останній тонічний акорд розташований:

- 1) в музичному положенні основного тону;
- 2) на сильній (або відносно сильній) долі такту;
- 3) в основному вигляді;
- 4) після акорду D або S на основному функціональному басу.

Невиконання будь-якого з цих умов робить повний каданс недосконалим.

**Неповними** називаються каданси, останніми акордами яких виявляються акорди нетонічної функції, тобто домінантної (неповний автентичний каданс) або субдомінантний (неповний плагальний каданс).

**Перерваними** називаються каданси, в яких в якості останнього акорду *замість очікуваної тоніки* з'являється будь-який інший акорд – частіше їм виявляється тризвук VI ступені.

Каданси поділяються за розташуванням у музичній формі на:

*заклучні* – в кінці побудови;

*серединні* – в середині побудови (зокрема, в кінці першого речення періоду);

*додаткові* – наступні після заключного кадансу;

*вторгненні* – коли кінець одного і початок іншої побудови збігаються в часі.

Таким чином, актуалізація знань, умінь і навичок, отриманих в процесі вивчення гуманітарних, психолого-педагогічних, музичних дисциплін, відбувається внаслідок вивчення хорового твору, написання аналізу, розучування хорового твору та виступу з хором перед аудиторією з метою музично-естетичної діяльності, як важливого засобу самоосвіти і самовиховання школярів.

Представлені автором рекомендації щодо аналізу хорового твору дозволять студентам більш ефективно підготуватися до диригентської діяльності в умовах школи та поза її межами.

### **СПИСОК СКОРОЧЕНЬ**

ПХ1 – Пісні християн, 1 том. Християнин, 2002.

ПХ2 – Пісні християн, 2 том. Християнин, 1995.

ПХ3 – Пісні християн, 3 том. Християнин, 1978.

ХТ1 – Хорові твори, 1 випуск. Християнин, 1995.

ХТ2 – Хорові твори, 2 випуск. Християнин, 1995.

ХТ3 – Хорові твори, 3 випуск. Християнин, 1995.

ХТ4 – Хорові твори, 4 випуск. Християнин, 1997.

ЮІ – Юність Ісуса. Християнин, 2001.

ЗПіГ4 – Збудися, псалтир і гуслі, 4 випуск. Християнин, 2007.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Апраксина О. Методика музыкального воспитания в школе / О. Апраксина. – М.: Просвещение, 1983.
2. Бонфельд М. Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки / М.Бонфельд. – М.: ВЛАДОС, 2003.
3. Гродзенская Н. Воспитательная работа на уроках пения / Н. Гродзенская. – М.: Госиздат, 1953.
4. Гусакова В. Музыкальный метр и синтаксис в связи с временной организацией текста / В.Гусакова. – 1992.
5. Заднепровская Г. Анализ музыкальных произведений / Г. Заднепровская. – М.: ВЛАДОС, 2003.
6. Мазель Л. Строение музыкальных произведений / Л. Мазель. – М.: Музыка, 1986.
7. Мельник А. Анализ музыкальных произведений / А. Мельник. – <https://bit.ly/2s3iiII>.
8. Ручьевская Е. и др. Анализ вокальных произведений / Е. Ручьевская. – Л.: Музыка, 1988.
9. Серганюк Ю., Серганюк Л., Їжак В. Методика аналізу хорових творів / Ю. Серганюк, Л. Серганюк, В. Їжак. – Івано-Франківськ: Прикарпатський університет, 1992.
10. Способин И. Музыкальная форма / И. Способин. – М.: Музыка, 1984.
11. Тюлин Ю. и др. Музыкальная форма / Ю. Тюлин. – М.: Музыка, 1974.
12. Холопова В. Формы музыкальных произведений / В. Холопова. – СПб.: Лань, 2001.