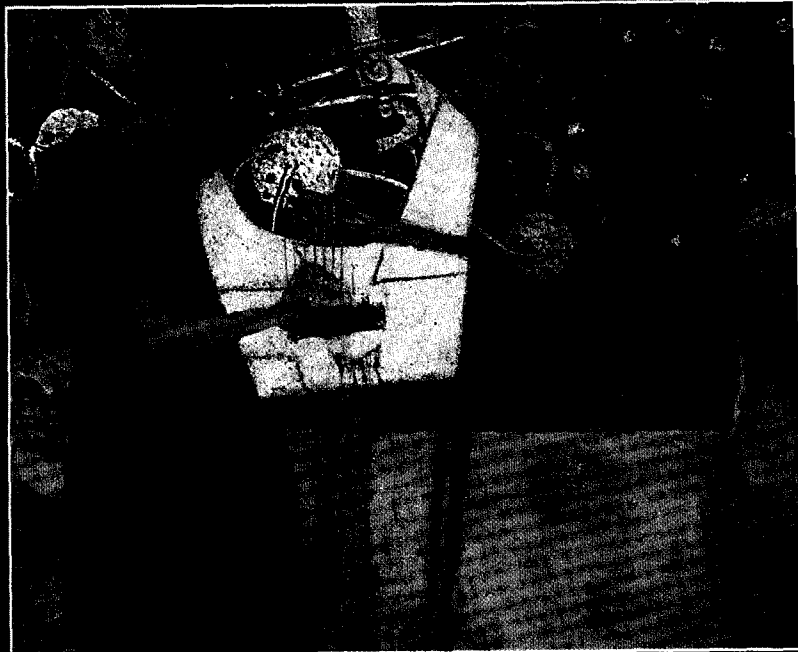




Сергій Шип



Музична форма Від звуку до стилю



МІЖНАРОДНИЙ ФОНД «ВІДРОДЖЕННЯ»

ПРОГРАМА «ТРАНСФОРМАЦІЯ ГУМАНІТАРНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ»

Сергій Шип

Музична форма Від звуку до стилю

Навчальний посібник

Допущено

Міністерством освіти України

Київ
"Заповіт"
1998

78(0757)
ББК 85.30я73
Ш 14

Редактор *Андрій Кравченко*

Шип С. В.

Ш14 Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник.
— К.: Заповіт, 1998. 368 с.
ISBN 966-7272-21-4

Навчальний посібник з теорії музики містить оригінально систематизовані відомості про будову музичних форм. Послідовно розглянуті закономірності структури твору на рівнях звукового матеріалу, інтонаційної мови, фактури та композиції. Значне місце відведено характеристиці жанрових та стильових ознак музичної форми.

Теоретичні розділи проілюстровані широким рядом прикладів із творів української та світової музичної класики, фольклору.

Для студентів вищих навчальних закладів.

Ш $\frac{4905000000-007}{\text{“Заповіт”}-98}$

Г-35785

ISBN 966-7272-21-4

ББК 85.30я73

БІБЛІОТЕКА

© Шип С.В. 1998

Цей навчальний посібник визнано одним з кращих серед поданих на конкурс, організований Міністерством освіти України та Міжнародним Фондом “Відродження” в рамках Програми “Трансформація гуманітарної освіти в Україні”.

Головне завдання Програми полягає в сприянні гуманізації освіти через створення умов для розробки та впровадження нової генерації підручників і навчальних посібників, зорієнтованих на цінності вітчизняної та світової культури, притаманні сучасним суспільствам демократичного типу.

Міністерство освіти України та Міжнародний Фонд “Відродження”, який репрезентує всесвітню мережу фондів, заснованих відомим американським підприємцем та громадським діячем Джорджем Соросом, будуть щиро вдячні за відгуки, пропозиції та зауваження щодо цього видання під час його експериментальної перевірки в навчальних аудиторіях.

Зміст

Передмова	9
Розділ I. МУЗИКА ЯК ВИД МИСТЕЦТВА	15
§ 1. Функції музики в культурі суспільства та життя людини	15
1.1. Найважливіші загальні функції музичного мистецтва	15
1.2. Ігрова, катарсична, ідейна та інші особливі функції музики	27
§ 2. Зміст і форма музичного твору	32
2.1. Художній образ, властивості художнього мислення	32
2.2. Єдність і антагонізм художнього змісту й форми його втілення	34
2.3. Багатозначність художньої форми	38
§ 3. Музична форма в широкому та вузькому значеннях поняття. Рівні будови музичної форми	39
3.1. Загальне визначення музичної форми	39
3.2. Ієрархія рівнів музичної форми	40
Розділ II. МУЗИЧНИЙ ЗВУК	43
§ 1. Звук як матеріальна основа музики	43
1.1. Звук як фізичне та психофізичне явище	43
1.2. Фізичні властивості звуку та їх слухове сприйняття	44
§ 2. Тембр і звуковимова	45
2.1. Тембр звуку. Його фізичні та психофізичні характеристики	45
2.2. Часова структура нестационарних коливань	47
§ 3. Звуковий відбір у музичній практиці	50
3.1. Обмеження в звуковому сприйнятті	50
3.2. Тони та шуми	51
3.3. Джерела музичного матеріалу	53
§ 4. Музичні інструменти й голос як інструмент	54
4.1. Розвиток музичних інструментів та їх творці	54
4.2. Голос людини як джерело музичного матеріалу	55



4.3. Родини музичних інструментів	56
4.4. Ансамблі інструментів	62
4.5. Загальні вимоги до якості музичного матеріалу	63

Розділ III. МУЗИЧНЕ МОВЛЕННЯ

§1. Інтонаційно-мовна організація музичної форми	65
1.1. Музика як мистецтво інтонування	65
1.2. Музика як мова	74
§2. Ритм, метр і темп музичного інтонування	75
2.1. Поняття ритму й метру	75
2.2. Типи метроритмічної організації музичного інтонування	78
2.3. Особливі ритмічні відношення в музичному інтонуванні	85
2.4. Темп музичного інтонування	91
§3. Звуковисотна організація музичного інтонування	95
3.1. Звуковисотна модуляція та звуковисотна лінія	95
3.2. Стрій музичного інтонування. Звукоряд. Звуковисотний алфавіт. Звуковисотна система	100
3.3. Звуковисотні системи народної музики	103
3.4. Звуковисотна система європейської професійної музики	105
§4. Ладова організація музичного інтонування	108
4.1. Лад як інтегративний закон звуковисотної модуляції та ритму інтонування	108
4.2. Типи ладової організації музичного інтонування	111
§5. Організація музичної динаміки та артикуляції	120
5.1. Динаміка музичного інтонування	120
5.2. Артикуляція музичного мовлення	124
§6. Синтаксична будова музичного мовлення	127
6.1. Загальні положення	127
6.2. Цезури в музичному мовленні	131
6.3. Синтаксичні елементи й синтагми музичного мовлення	134
6.4. Синтаксичний ритм	140

Розділ IV. МУЗИЧНА ФАКТУРА

§1. Мелодія	142
1.1. Визначення поняття “мелодія”	142
1.2. Типи мелосу і функціональне призначення мелодії в музичному творі	146
§2. Гармонія	151
2.1. Співзвуччя та акорди в музичному мовленні	151

2.2. Взаємодія властивостей гармонічних елементів	159
2.3. Закономірності організації гармонічних засобів (історико-стильовий аспект)	160
§3. Типологія музичної фактури	166
3.1. Визначення поняття фактури	166
3.2. Фактура як засіб музичної виразності	167
3.3. Класифікація типів музичної фактури	170
3.4. Мелодичний склад	171
3.5. Гармонічний склад	182
3.6. Акордово-мелодичний склад	184
3.7. Виразальні можливості ритму в багатоголосній музиці	189
Розділ V. МУЗИЧНА КОМПОЗИЦІЯ	192
§1. Основні властивості й принципи музичної композиції	192
1.1. Логіка та драматургія музичної форми	192
1.2. Тема та інші складові елементи музичної композиції	197
1.3. Спосіб викладу музичного матеріалу	203
1.4. Принципи формотворення	213
1.5. Класифікація композиційних форм	224
§2. Одночастинні композиції	227
2.1. Однорядкова пісенна форма	227
2.2. Куплетна форма. Пісенний період	229
2.3. Пісенний період у європейській інструментальній музиці	236
2.4. Розвинута одночастинна форма	239
§3. Двочастинна форма	241
3.1. Проста періодична двочастинна форма	241
3.2. Проста розвинута двочастинна форма	245
3.3. Складна двочастинна форма	247
3.4. Використання двочастинної форми	248
§4. Тричастинна форма	249
4.1. Проста періодична тричастинна (репризна) форма	249
4.2. Проста розвинута тричастинна форма	251
4.3. Складна тричастинна форма	252
4.4. Використання простих і складних тричастинних композицій	256
§5. Композиції, засновані на принципі варіювання	257
5.1. Загальна характеристика	257
5.2. Варіантно-куплетна форма	259
5.3. Варіації на основі незмінної мелодичної лінії (остинатні варіації)	261



5.4. Варіації на основі незмінної функціонально-гармонічної послідовності (тип “чакони”)	268
5.5. Варіації змішаного типу	270
5.6. Вільні варіації	274
5.7. Використання варіаційних форм	276
§6. Рондо	276
6.1. Загальна характеристика	276
6.2. Старовинне інструментальне рондо	278
6.3. Класичне рондо	282
6.4. Рондо в романтичній музиці	287
6.5. Рондальні композиції особливого типу	288
6.6. Використання рондальних композицій	289
§7. Сонатна форма	290
7.1. Загальна характеристика	290
7.2. Старовинна сонатна форма	293
7.3. Класична сонатна форма	297
7.4. Деякі типові різновиди класичної сонатної форми	304
7.5. Використання сонатної форми	305
§8. Циклічні твори	306
8.1. Сюїтний цикл, старовина танцювальна сюїта	306
8.2. Сонатно-симфонічний цикл	309
8.3. Програмна сюїта	313
Розділ VI. МУЗИЧНИЙ СТИЛЬ	318
§1. Основні категорії музичного стилю	318
§2. Персональні стилі	324
§3. Етнічні стилі	329
§4. Історичні стилі	331
§5. Персональний, етнічний та історичний стилі у відношеннях один до одного	336
Розділ VII. МУЗИЧНИЙ ЖАНР	339
§1. Визначення поняття. Назви музичних жанрів	339
§2. Жанрова система музичної культури	348
ЛІТЕРАТУРА	357
ПРИКЛАДИ	364

Передмова

Посібник охоплює весь комплекс обов'язкових музично-теоретичних дисциплін вищої музично-педагогічної освіти. Проте найбільшою мірою він відповідає змістові та структурі навчального предмета “аналіз музичних творів”.

Що обумовлює необхідність такого видання? Перш за все — потреба забезпечити музично-педагогічні освітні заклади необхідною навчальною літературою. Адже за всю історію музично-педагогічної освіти в Україні ще не було здійснено жодного україномовного видання підручника або посібника з такої провідної дисципліни теоретичної підготовки вчителя музики, як аналіз музичних творів. Із часів заснування педагогічних навчальних закладів майбутні музиканти-педагоги користуються навчальною літературою, призначеною безпосередньо для консерваторій та музичних училищ. Це не відповідає сучасним вимогам до підготовки педагогічних кадрів, бо професійна діяльність та навчання вчителя музики мають свою досить виразну специфіку й потребують відповідного забезпечення навчальною літературою.

По-друге, сьогодні вже мало хто з викладачів має сумнів у тому, що музично-теоретичні дисципліни, які викладаються в педагогічних вузах, значною мірою застаріли за своїм змістом та формами. Вони невиправдано роздрібнені й деталізовані, перевантажені непридатними до вживання “ремісницькими” знаннями (наприклад, навчальними правилами гармонізації мелодії або поліфонічного письма). У змісті елементарної теорії музики, гармонії, поліфонії, аналізу музичних творів трапляється недоцільне дублювання матеріалу. Водночас певні теоретичні знання, що необхідні вчителю музики (наприклад, з акустики, естетики, психології музики, стилістики, систематики музичних творів тощо), здебільшого залишаються поза межами цих курсів.

Пошуки принципового вирішення окреслених проблем привели автора до нового дисциплінарного підходу в справі підготовки студентів музично-педагогічної спеціальності. Цей



підхід пройшов певну практичну апробацію. Суть його полягає в тому, що вся музично-теоретична підготовка студентів здійснюється в ході викладання лише двох навчальних дисциплін: теорії музики та музичного практикуму.

Перша з них є синтезом найважливіших положень декількох традиційних предметів, а саме: елементарної теорії музики, гармонії, поліфонії, аналізу музичних творів, а також музичної акустики та естетики. Зміст другої дисципліни — музичного практикуму — визначається передусім тими формами навчального музикування, що склалися в річищі вищезначених дисциплін, а також елементів сольфеджіо, хорового аранжування, композиції.

Таким чином, фундаментом інтегративного курсу теорії музики виступають положення предмета “аналіз музичних творів”. Це виправдано тим, що в центрі перетину всіх аспектів теоретичного вивчення музичних явищ перебуває мистецький твір. Саме він є тим закономірним і водночас неповторним синтезом, поєднанням різноманітних звукових ефектів, співзвуч, ритмів, мелодій, які викликають у слухачів художньо-естетичний відгук.

Вивчення музичного твору, проникнення в його образний зміст та будову форми не обмежуються якимось одним чи навіть кількома формальними аспектами аналізу (скажімо, гармонічним, поліфонічним, музично-виконавським тощо). Об’єктивне розуміння музичних явищ в цілому або окремого художнього твору потребує також залучення філософських, естетичних, психологічних, мовознавчих, музично-історичних знань. Всебічне й цілісне уявлення про зміст і форму музичних творів дуже важливе для вчителя музики, воно дає необхідну основу для ефективного здійснення складної, багатогранної діяльності — навчання та художнього виховання дітей.

Конкретним практичним використанням результатів аналізу може стати, наприклад, вироблення вчителем необхідних настанов, орієнтирів для сприймання учнями музики. Як відомо, художнє сприймання музики школярами, ще малодосвідченими в музичному мистецтві, не завжди забезпечує самостійне усвідомлення образно-змістової суті розгорнутих, багатогранних, оригінальних творів. Часто трапляється, що музичний твір сприймається однобічно, поверхово, навіть хибно. Часом справжні шедеври мистецтва викликають неро-

зуміння, байдужість, негативне ставлення. У таких випадках чималу допомогу слухачеві може надати коректно виконаний учителем аналіз твору, який скеровує увагу на культурно-історичний, ідейний, життєвий контекст опусу, вказує на принципово важливі або специфічні засоби виразності тощо.

Отже, пропонований навчальний курс теорії музики має за мету: а) надання студентам цілісного наукового знання про музику, зокрема, про устрій форми та засоби вираження художнього змісту в музичному творі; б) формування навичок самостійного теоретичного аналізу музичних явищ будь-якого походження, складу, змісту; в) підготовку фахівців до використання наукових знань про музику відповідно до потреб практики виховання та навчання дітей.

* * *

Хоч автор і прагнув до оновлення теоретичного змісту курсу теорії музики, від пропонованого посібника не слід чекати розгорнутого викладу сучасних наукових знань про побудову музичної форми. Тут прийняті до уваги далеко не всі відомості з цієї проблеми та дослідницькі точки зору на неї. Але деякі концепції та методологічні підходи суттєво вплинули на зміст посібника. Наприклад, наукові погляди Б. Яворського на організацію музичної мови, концепція інтонаційної природи музики Б. Асаф'єва, ідеї представників структурно-лінгвістичного мистецтвознавства, зокрема українського вченого В. Гошовського, думки Є. Незайкінського та В. Медушевського про логіку та функціональність музичної форми, здобутки українських музикознавців — Н. Горюхіної, Н. Герасимової-Персидської, О. Костюка, І. Котляревського, І. Ляшенка, В. Москаленка, А. Мухи, І. Пясковського, А. Сокола, М. Тица, С. Тишка та ін. — у галузі теорії музичного твору, естетики та психології музичної творчості.

Оскільки жанр навчального посібника вимагає компромісних рішень у дискусійних питаннях музичної теорії, лише деякі теоретичні поняття, такі, скажімо, як стрій, мелодія, мотив, фраза, тема, — даються в нетрадиційному, дещо оновленому визначенні.

Авторові часто доводилося стримувати “інерцію” теоретичного обґрунтування певних тез, обмежувати обсяг інформації з міркувань методичної доцільності, ясності викладу, легкості сприймання. З тих самих причин перед читачем не



розгортається так званий “науковий апарат” (цитати, поси-
лання на авторитетні твердження, докладна аргументація тез).
Лише в деяких принципово важливих випадках пояснюються
теоретичні джерела окремих положень, наводяться інші по-
гляди на спірні питання, дається додаткова інформація про
предмет обговорення.

Навчальна спрямованість видання обумовлює також харак-
тер музичних прикладів та зразків, рекомендованих для само-
стійного вивчення. Порівняно з існуючими підручниками та
посібниками з аналізу музичних творів та інших теоретичних
дисциплін, у даній праці збільшена відносна кількість зразків
вокальної сольної та хорової літератури, народної музики та
професійних творів української художньої спадщини.

* * *

Композиція посібника визначається уявленням автора про
устрій та функціональне значення музичних форм. Згідно з
цим уявленням, будь-який музичний твір може розглядатися
як структура, що має такі рівні побудови: звуковий, інто-
наційно-мовний, фактурний та композиційний. Названі рівні
характеризуються послідовно: від нижчого (звукового) до ви-
щого (композиційного). Крім того, кожен музичний твір від-
значається певною позаперсональною природою походження
та культурним призначенням (тобто жанром), а також єдністю
та цілісністю своїх формальних та змістових властивостей (сти-
лем). Аналізом цих властивостей завершується виклад теоре-
тичних відомостей про музичний твір. Власне, така логіка
викладу матеріалу відбита в назві праці: “Музична форма від
звуку до стилю”.

Навчальний посібник складається з 7 розділів.

Перший розділ має в цілому естетичну спрямованість. Він
присвячений загальним теоретичним положенням про музи-
ку як вид мистецтва. Найбільша увага приділена питанням
функції музики в житті людини та суспільства. Дається визна-
чення категорій художнього образу, художньої форми, роз-
глядається питання про можливість та доцільність аналізу
музичної форми з метою розкриття образного змісту музики.
Деяка вимушена схематичність викладу може бути компенсо-
вана допитливим читачем, якщо він звернеться до рекомен-
дованої літератури з питань естетики, соціології, психології
музичного мистецтва.

Другий розділ — “Музичний звук” — містить корисні для фахівця знання про акустичну царину музики. Він призначений викликати інтерес читачів до звуку як матеріалу художнього вираження. Серед різних особливостей звучання найбільше значення мають тембр та процесуальна структура звуку (від них у першу чергу залежить фонічна виразність музичної форми). Розділ містить інформацію про музичні інструменти. Дані про устрій та еволюцію найпоширеніших типів музичного інструментарію дають змогу окреслити критерії пошуку та відбору звукового матеріалу в різних етнічних та історичних культурних обставинах. До огляду типів інструментів входять дані про електронні музичні інструменти, які набули останнім часом великого практичного поширення.

Третій розділ — “Музична мова” — є, мабуть, найменш традиційним розділом праці. Він запроваджує в навчальну практику відносно новий (хоча вже апробований у музикознавстві) підхід до тлумачення музичної форми. Цей підхід спирається на розрізнення понять “мови” (тобто принципів, закономірностей, моделей) та “мовлення” (живого, конкретного, неповторного процесу комунікації). Він розкриває можливість використання в аналізі музичної форми категорій граматики, лексики, синтаксису. Такий підхід узгоджується з поглядами Б. Асаф'єва та Б. Яворського на інтонаційно-мовну природу музики (на жаль, ці ідеї поки що не запроваджені належним чином у практику музично-теоретичної підготовки фахівців). Лінгвістичні категорії та положення відкривають можливість включити принципи інтонаційно-мовного аналізу музики в єдиний логічний план викладу відомостей про музичну форму.

Четвертий розділ присвячено музичній фактурі — наступному, більш високому рівню побудови музичної форми. Фактура розглядається як система, що має своїми основними компонентами мелодичні лінії або гармонічні елементи (тони, співзвуччя, сонори), або ті й другі в їх поєднанні. Така вихідна теза має своїм логічним наслідком дещо нетрадиційну класифікацію фактури. У підрозділах, присвячених мелодичному та акордовому складам, подані лише найзагальніші необхідні положення. Вони потребують деталізації, конкретнішого вивчення на заняттях із музичного практикуму.

П'ятий розділ — “Музична композиція” — більше, ніж інші розділи, відповідає традиційному змісту навчальних по-



сібників з аналізу музичних творів. Але й він має свої особливості. Головна увага тут приділяється універсальним властивостям і сторонам композиції. Пояснюються її логіка, складові елементи, принципи формоутворення. Щоб не розпорошувати уваги читача на відомості про різні види, підвиди, класи композиції, мова йде лише про сім провідних її типів, в основі яких лежать відповідні принципи формоутворення. Варіанти реалізації кожного з цих типів розглядаються, як правило, в історико-стильовому та жанровому аспектах.

У шостому й сьомому розділах запропоновані визначення категорій музичного стилю та жанру, відомості про їх походження, взаємодію, систематику. Окреслюються орієнтири стильового та жанрового аналізу музичних творів.

Завершується посібник службовими розділами, безпосередньо пов'язаними з його навчальним призначенням.

Розділ I

МУЗИКА ЯК ВИД МИСТЕЦТВА



§ 1. Функції музики в культурі суспільства та житті людини

1. 1. Найважливіші загальні функції музичного мистецтва

Що таке музика й навіщо вона людям? Кожен відповідає на це запитання по-своєму. Одні кажуть, що музика для них — це джерело доброго настрою, вона допомагає в тяжкі, сумні хвилини життя. Другі впевнені, що музика — це вид розваги, нею приємно заповнювати вільний час. Треті наполягають на тому, що музика дає їм змогу виражати свої почуття, пізнавати своє “я”. Можливі й інші думки з цього приводу. І кожна з них буде суб’єктивно правдивою.

Чи можливо дати об’єктивне, незалежне від примхливості індивідуальних поглядів пояснення ролі музики в житті людини та суспільства? Чи є наукові підстави для такого пояснення?

Відповідь на обидва запитання може бути лише позитивною. З давніх-давен до сьогодні музика разом з іншими видами мистецтва виконує надзвичайно важливу роль у житті людей. Одна історична епоха змінюється іншою, народжуються, квітнуть і “розчиняються” у стихії етнокультурних процесів великі цивілізації, на зміну одній суспільно-економічній формації приходить інша, техніка дедалі рішучіше впливає на повсякденне життя. Згідно з цими тенденціями історичного розвитку змінюється обличчя мистецтва. На тлі цих змін особливо чітко вирізняється комплекс постійних, стабільних функцій мистецтва в культурі суспільства. Це, так би мовити, вічні, найістотніші функції, які визначають закономірно-необхідний характер мистецтва. Очевидно, саме така постійність функцій робить художні твори навіть далеких часів і країн “сучасними”, близькими для людей нашої доби. Отже, дійсно є сенс у словах Гіппократа: “Арс лонга, віта бревіс” — “життя коротке, мистецтво — вічне”.



Які ж функції мистецтва є найбільш стабільними, врешті, головними? До них належать: *експресивна, сигнально-комунікативна, пізнавальна, магічна, сугестивна, суспільно-організаційна, ціннісно-орієнтаційна, виховна, гедоністична.*

Перш ніж перейти до з'ясування суті кожної з них, відзначимо, що ряд, у якому вони розташовані, починається з тих функцій мистецтва, які випливають із глибин біологічних та психологічних потреб людської істоти, і завершується тими, що свідчать більше про потреби культурно-соціальної природи. Утім, було б неправомірно розуміти названі функції як принципово різні. У своїй психічній активності й природних потребах людина завжди виявляє себе як істота соціальна, що живе за законами суспільної практики, колективного мислення. Отже, всі названі функції мають соціальний характер. Із другого боку, все, що входить до потреб людського соціуму, конкретно реалізується в індивідуальних потребах, інтересах, мотивах поведінки кожного з його членів. Тому всі функції мистецтва можна з повним правом віднести й до індивідуального життя людини, назвати індивідуальними або особистісними.

Розглянемо головні функції мистецтва докладніше.

Експресивна функція обумовлюється природною потребою людини в зовнішньому (наприклад, жестикуляційному, мімічному, звуковому) вираженні сильних емоцій та почуттів. Перш за все — афектів болю, страху, гніву, радості. Не будемо давати фізіологічного обґрунтування природності зовнішньо-рухової реакції на такі психічні стани. Гадаємо, кожен читач потрапляв у такі ситуації, коли внаслідок певних сильних переживань йому доводилося скрикнути, засміятися, спохмурніти й т. ін. Такі безпосередні реакції складають коло природних передумов художньої творчості. Коли подібна експресія набуває організованих форм, узвичаєних у певному соціально-культурному середовищі, вона стає поетичною мовою, музикою, хореографічним мистецтвом тощо.

Музика часто виникає і сприймається як безпосереднє вираження емоційних переживань, а композитори нерідко признаються, що не можуть жити без творчої роботи, бо їх переповнюють почуття, які настійно потребують музичного вираження.

Цікаво, що музика в деяких випадках немовби втрачає свою "культурність" і наближається до натуральної експресії.

Прикладами можуть бути екзальтований спів Саломеї в одноіменній опері Р. Штрауса або геніально знайдені художні засоби немовби безпосереднього, “фотографічного” вираження маячних візій, нестримної люті, тваринного страху головного героя опери “Воццек” А. Берга. У стилістику рок-музики (передусім напрямку “хард-рок”) входять такі засоби вокального інтонування (скажімо, висотно неупорядкований різкий спів, скоріше — крик у високому регістрі), які моделюють або насправді становлять стихійно-афектаційну експресію істеричного стану людини.

У ряду природних фізіологічних потреб, що обумовлюють розвиток художніх засобів вираження, деякі дослідники особливо вирізняють сексуальні потяги людини. Чарльз Дарвін, наприклад, вважав, що види мистецтва виникли внаслідок еволюції особливої сигнальної поведінки наших предків, яка мала за мету привернути увагу представників протилежної статі. Якщо таке твердження має підстави, то його варто доповнити ідеями відомого психолога Зігмунда Фрейда, який доводив, що сексуальний потяг (енергія “лібідо”), а також агресивні та інші інстинкти людини знаходять припустиму в суспільстві форму свого “виходу назовні”. Такою формою, зокрема, може бути художня творчість. Спосіб переведення внутрішнього тиску інстинктів у форми діяльності вищого рівня Фрейд назвав с у б л і м а ц і є ю (від лат. sublimare — підіймаю, підношу).

Отже, є підстави доповнити визначення самої функції і говорити про експресивно-сублімаційне походження та призначення мистецтва. Творча практика дає чимало прикладів, які підтверджують це судження. Величезна кількість чудових музичних творів присвячена вираженню почуттів любовного захоплення (наприклад, “Ромео і Джульєтта” П. Чайковського), або виснажливого страждання (“Трістан і Ізольда” Р. Вагнера), або нездоланної сили сексуального потягу (“Чудовий мандарин” Б. Бартока), або космічної могутності еросу (“Весна священна” І. Стравинського) та ще безліч інших відтінків цієї глибинної сфери людської психіки та суспільного життя.

Зрозуміло, культурне призначення музики (а також об'єктивний зміст названих і взагалі будь-яких художніх творів) ні в якому разі не вичерпується сублімативною експресією сексуальних або інших інстинктів.

Здатність музичного мистецтва бути засобом людського



спілкування зумовлює його сигнально-комунікати в н у функцію в культурі суспільства. Постійний і з кожним новим сторіччям інтенсивніший обмін інформацією між людьми бере початок у сигнальній активності наших далеких прашчурів.

Розглянуті вище природні експресії афектів у вигляді жестів, звуків людини сприймаються іншими як сигнали-подразники й викликають відповідні психічні та рухові реакції. Імовірно, що еволюція цього простого “механізму” призвела до появи різних мов спілкування людей, у тому числі й художніх мов різних видів мистецтва. Звичайно, тривала культурна еволюція від афективно-сигнальної активності людей до словесних та несловесних мов була б неможливою без існування фундаментальної соціальної потреби в колективних діях, у людській співпраці.

Зауважимо, що в ході історичного розвитку систем мовного спілкування поступово залучалися до використання не тільки природні форми біологічної сигналізації (тобто звуки голосу, жести), а й рукотворні форми-артефакти, як-от: малюнки, споруди, звуки спеціально підібраних предметів, урешті — музичних інструментів.

Таким чином, комунікативна функція музики базується на знаковому використанні звукових форм. Це дає всі підстави вважати музику особливою мовою. Точніше, треба говорити не про одну мову, а про велику кількість музичних мов і діалектів, що виникли й виникають у різних історичних та етнічних обставинах. Звідси, конкретна музична мова може виступати стосовно до конкретного слухача як рідна або чужа, як знайома або незнайома, як зрозуміла або незрозуміла.

Отже, поширена думка про те, що музика — це мова, кожному зрозуміла, що не знає національних та часових обмежень, — не зовсім слушна. Щоправда, музика є значно універсальнішою мовою порівняно з багатьма іншими знаковими системами. Мабуть, це пов'язано з тим, що музика як комунікативний феномен особливо здатна передавати людські почуття, емоційно забарвлені образи, уявлення. На партитурі розділу “Кугіе” з “Урочистої меси” Бетховен написав: “Це повинно йти від серця до серця”. Слова великого композитора метафорично відбивають специфіку музично-художньої комунікації, її емоційну безпосередність. Але сердечність музичної мови здатен відчути лише той, хто цю мову добре ро-

зуміє. Хоч як це прикро, але ескімоса, або маорійця, або мешканця Кордильєр, які не обізнані з європейською музичною культурою, палке прагнення Бетховена до сердечного спілкування, скоріш за все, залишить байдужим.

Далі, у III розділі, ми ще будемо докладно обговорювати ряд питань, пов'язаних із сигнально-комунікативною природою музики.

П і з н а в а л ь н а функція мистецтва пов'язана із природним потягом людини до нової інформації, нового досвіду. У процесі розвитку свідомості окремої особи як соціальної істоти зростають стійкі мотиви пізнавальної діяльності.

Треба добре усвідомити, що мистецтво — це особливий спосіб пізнання. Його специфіку найкраще увиразнює порівняння з науковим пізнанням. Останнє характеризується аналітичним відношенням до об'єктів, прагненням до абстрагованого від конкретних фактів знання, позбавленого будь-яких суб'єктивних елементів сприйняття, а тим більше людських емоційних оцінок. Наука оперує, головним чином, узагальненими уявленнями, поняттями, логічними стереотипами судження, які виступають у знакових формах слів-термінів, символів, формул, графіків тощо.

Митець, як і вчений, спирається у своїй діяльності на емпіричні знання, тобто на власний досвід. Але його погляд зосереджується передусім на неповторних рисах, на унікальних елементах цього досвіду. Особисті враження, емоції, уявлення, переживання, ідеї стають тим змістом, який творець намагається донести до свідомості інших людей. Тому мистецтво стверджує цілісно-синкретичне відношення до об'єктів, спирається на конкретно-чуттєвий досвід сприйняття фактів, на суб'єктивні їх оцінки. Знаковими формами цілісних образів мистецтва служать слова природних мов, звукові, графічні, пластичні та інші форми, які, на відміну від знакових засобів науки, мають мінливі й принципово необмежені значення.

Таким чином, мистецтво здатне за допомогою своїх засобів досягати більш або менш об'єктивного віддзеркалення явищ навколишньої дійсності, але воно не прагне цього. Специфіка мистецтва полягає саме в можливості виразити відношення особистості до цих явищ і тим самим відкрити перед людиною її власний духовний світ. Іншими словами, мистецтво дає змогу пізнавати навколишній природний світ та життя суспільства крізь призму внутрішнього світу людини.



Хоч як це парадоксально, але саме неповторний духовний досвід людини, втілений у творах мистецтва, викликає інтерес у інших людей, набуває важливого для них змісту, стає культурною цінністю. Справді, навряд чи існувало б мистецтво живописного портрета в добу сучасної фотографічної техніки, якби образотворчі зображення не несли в собі унікальної особистісної (персональної) інформації.

Підкреслимо, що музика, порівняно з іншими видами мистецтва, здається іноді найменш надійним засобом пізнання світу. Адже вона не здатна відбивати предметні форми з такою наочністю, як це роблять живопис, скульптура чи кінематографія. Проте музика компенсує цей “недолік” глибиною проникнення в духовний світ людини. Крім того, у неї також є чимало можливостей і специфічна точність у відображенні об’єктивної дійсності (про це буде сказано докладніше в наступних розділах).

Магічна функція, з якою багато вчених пов’язують первісну причину виникнення мистецтва, ґрунтується на його здатності спричиняти (інколи навіть незалежно від волі та свідомого бажання людини) певні психічні стани: в’ялості, зосередженості, активності, збудження, тривоги тощо. Такий вплив на підсвідомість людини психологи визначають як сугестію (від лат. *suggestio* — навіювання). Тому магічну функцію мистецтва, особливо сучасного, можна назвати також сугестивною.

У комплексі засобів первісної магії найважливішими компонентами були слово, жест і музика. Постійно відчуваючи могутню силу їхнього сугестивного впливу, люди були переконані в тому, що ці засоби так само впливають і на сили природи, адже ці останні здавалися їм живими істотами. Тому заклинання природних стихій (наприклад, дощу, сонячного тепла), замовляння вогню, тварин, страв, мерців тощо належать до найдавніших видів магічно-художньої практики.

Сугестивна дія музики була незрозумілою для наших далеких предків (відверто кажучи, сучасна наука просунулася недалеко вперед у з’ясуванні цього феномена). Тому й сама музика сприймалася ними як таємнича природна сила. Цим пояснюється містичне ставлення до музичних інструментів, священні заборони (табу) на ті чи інші мелодії.

Магічно-сугестивна функція музики в періоди античності й середньовіччя була пов’язана переважно з релігійними відпра-

вами людини. Приблизно з доби Відродження ця функція дещо відійшла на другий план порівняно з іншими призначеннями музики. Проте вона збереглася в народному мистецтві. Наприклад, у східнослов'янському фольклорі відлуння магічних замовлянь звучать у колядках, щедрівках, веснянках, купальських піснях, поховальних плачах, дитячих співомовках.

Навіть зовсім далека від обрядів чи культових ритуалів концертна музика має загадкову властивість впливати на настрій слухачів, сповнювати їх енергією. Тому процес творчості, художнє натхнення, яке йде, за свідченнями самих митців, не інакше як “згори”, а також постать митця й досі оточені більш або менш щільною атмосферою незвичайності, таємничості. Згадаймо, наприклад, про ореол інфернальної містики, що склався довкола імені Нікколо Паганіні. Виникнення його зумовила, як нам здається, надзвичайна сугестивна сила мистецтва славетного скрипаля й підвищена чутливість (чутливість) слухачів романтичної доби до таємничого, надзвичайного, надреального.

Цікаво, що сьогодні, наприкінці “науково-технічного” ХХ століття, спостерігається своєрідний ренесанс архаїчної віри в духів, магію, астрологічні пророкування тощо. Популярні екстрасенси-цілителі супроводжують свої, часом вельми багатолюдні, сеанси-ритуали спеціально відібраною нейтрально-приємною музикою. Крім того, з'явилося ще чимало “сугестив”, які “лікують” самою музикою (зазвичай власного примітивно-аматорського виготовлення). У більшості випадків таке використання засобів музичного мистецтва є ошуканством, але цілком нехтувати цим явищем не варто. Слід визнати, що для сучасної людини музика, разом з іншими видами мистецтва, залишається, можливо, й не надто помітним, але необхідним джерелом містичних образів та переживань, засобом їх навіювання.

З найбільшою очевидністю сугестивна сила музичного мистецтва виявляється в тих випадках, коли воно охоплює великі маси людей. Це трапляється тоді, коли маса музикує (вигуки молитов і благань у стародавніх культурах, ревний спів гімнів і псалмів у християнській обрядовості, натхненне виконання улюблених пісень на співочих святах у країнах Прибалтики), а також тоді, коли маса сприймає музику. Особливо сильною сугестією, що підкоряє волю і приглушує здатність до самоконтролю, володіють масові концерти рок- і поп-музикантів.



Суспільно-організаційна функція мистецтва зумовлена фундаментальною суспільною потребою об'єднання людей у цілісні соціальні структури та впорядкування останніх на основі диференціації соціальних ролей кожної особи.

Різні види мистецтва сприяють об'єднанню людей уже тому, що вони є знаковими осередками спілкування. Але не менш важливе й те, що всі мистецтва від самого їх виникнення є колективною справою і залишаються такою в багатьох своїх сучасних проявах. Особливо це стосується музики. Її соціально-організаційну функцію закладено в самій природі колективного первісного музикування.

Існує досить обґрунтоване припущення музикознавця С. Скрєбкова, що музична мова веде свій початок від колективного унісонного співу. Злагожене звучання людських голосів, що виконували одну інтонаційну фразу, послужило "вихідним пунктом" усього подальшого розвитку музичного мистецтва. Цей початковий колективний унісон був неначе переведеним у звуки почуттям єдності роду, громади. Сольний спів та інструментальна музика виникли вже пізніше на ґрунті усталених у колективному інтонуванні закономірностей музичної мови.

Найвиразніше ця функція музики виявлена в одному особливому різновиді народної творчості, а саме — в трудових піснях. Походження багатьох пісень матросів, які веслюють, робітників, які крутять жорна, дроворубів, бурлаків несе відбиток їхніх колективних дій і прагнення об'єднати зусилля, організувати їх. Наслідком стало не тільки рівномірно-ритмічне виголошення слів і фраз (напр., "Гей, ухнем" та ін. у російських бурлацьких піснях), а й формування певної сфери художнього смислу: образів спільно діючого соціуму.

Об'єднавча сила колективного музикування збереглася в музиці донині. Вона визначає своєрідність і самий дух народних пісень і танців. Численні історичні приклади свідчать про те, що спів релігійних гімнів, революційних пісень тощо об'єднував людей спільним почуттям, настроєм, думкою, утверджував віру в правдивість їхніх ідеалів та діянь. Отже, в найбільш визначеному вигляді соціально-організуюча роль музики виявляється в масових піснях, національних, державних, релігійних, партійних гімнах. Організаційні функції музики яскраво виявляються також у похідних та урочистих маршах, обрядових піснях. Мабуть, усім відоме почуття духовної

спільності, що вникає під час хорového співу чи ансамблевої гри. Ця об'єднуюча здатність колективного музикування має велике значення для привернення дітей та юнацтва до художньої культури, до музичного мистецтва.

Ц і н н і с н о - о р і є н т а ц і й н а функція музики полягає в тому, що вона, як і всі інші види мистецтва, відображає та несе до людей духовні цінності, вироблені культурою. Це, перш за все, естетичні ідеали. Сприймаючи музичний твір, слухачі долучаються до естетичного переживання і водночас дістають уявлення про ідеали краси, що близькі авторові, його соціальному оточенню, культурі певного суспільства в цілому.

Естетичне почуття — це універсальне відношення людини до світу. Людина помічає красу майже всюди: у всесвіті, в навколишньому земному житті, в живій та неживій природі, у своїх ближніх і т. ін. Ця немовби розлита довкола краса накладає відбиток на діяльність людей, на їхні соціальні вчинки, слова, створювані ними предмети. Але, мабуть, найбільш повно й концентровано це відношення втілюється у формах мистецтва.

У мистецтві краса панує майже неподільно. Вона є головним джерелом насолоди від сприйняття художніх творів. Щоправда, часом митці для досягнення певного ефекту нехтують звичним прагненням публіки до високих естетичних переживань і занурюються в царину потворного, антиестетичного (як це роблять, наприклад, Ф. Гойя в серії малюнків “Капричіос”, Ш. Бодлер в окремих віршах збірки “Квіти зла”, Ф. Кафка в оповіданні “Перетворення”, Д. Шостакович у деяких музичних фрагментах опери “Ніс”, Р. Бунюель у кінокартині “Андалузський пес” та ін.). Таким чином, іноді образи фантазії великих митців можуть суперечити панівним ідеалам краси.

Візьмемо до уваги, що естетичність художнього твору — якість неоднозначна. Існують, по-перше, такі естетичні властивості, котрі завжди наявні в кожній художній формі. Їх можна назвати загальними принципами естетичних форм. Ідеться про принципи симетрії, пропорційності, співмірності, доцільності обсягу використаних засобів тощо.

По-друге, естетичність творів мистецтва обумовлюється певними взірцями форми, які узвичаєні в художній практиці, здобули широке суспільне схвалення. Ці нормативи локаль-



ного, конкретного культурного значення часто усвідомлюються й фіксуються як канони творчості. Згадаймо, наприклад, про канон краси людської постаті, яким стали для давньогрецьких скульпторів роботи Поліклета (“Доріфор” та ін.), візантійський канон хрестокупольного храму, сприйнятий на великому просторі слов’янських земель, канон японського “саду каменів”, канон поліфонічного мелосу “суворого письма”. Дотримання подібних нормативів форми дає митцеві своєрідну гарантію естетичної привабливості твору.

Нарешті, художню вартість твору зумовлюють національний естетичний ідеал, мистецький смак соціальної верстви, до якої належить автор, а також індивідуальне розуміння й відчуття краси, тобто власний естетичний смак майстра, який виявляється в доволі тісних межах загальних естетичних принципів, канону та “зовнішніх” смакових впливів. І все це разом свідчить про складність естетичних вимірів кожного окремого твору мистецтва, про те, що еталонні зразки художньої творчості — це не такі прості й безумовні вказівники у сфері естетичних цінностей, як дорожні знаки для автоводіїв. Для правильної орієнтації у світі прекрасного кожній людині потрібні певні соціальні й загальнокультурні знання та вміння.

Твори мистецтва орієнтують людей не тільки у сфері естетичних цінностей. Вони також утверджують морально-етичні ідеали конкретних суспільств, націй, цивілізацій або всього людства. Скажімо, такі безсумнівно високі моральні якості людини, як доброта, чесність, людяність, скромність, силою краси й майстерності вираження мистецтво підносить над буденним життям, робить об’єктом масового захоплення та зразком для наслідування. Є багато художніх творів, які мають за головний предмет відображення певну етичну проблему або моральний вчинок людини (наприклад, “Антигона” Софокла, “Король Лір” В. Шекспіра, “Егмонт” В. Гете-Л. Бетховена, “Тарас Бульба” М. Гоголя-М. Лисенка).

Це, звичайно, найпростіше й вельми схематичне пояснення, адже моральний вплив мистецтва — то одна з найбільших його таємниць. Справді, дуже складно пояснити, яке саме відношення має, скажімо, проста мелодія до людської вдачі, як вона збуджує в людині переживання морального змісту, за допомогою яких чинників викликає до себе ставлення як до моральної цінності. Але вся історія мистецтва

свідчить про здатність художніх творів своєю специфічною мовою розповідати про добро і зло, виявляти моральні цінності культури, а також, унаслідок цього, ставати ними.

В и х о в н е призначення музики пов'язане, по суті, з усіма згаданими вище функціями мистецтва. Воно полягає насамперед у тому, що музика бере участь у формуванні особистості, розширює діапазон пізнання світу, допомагає оволодіти цінностями духовної культури, сприяє розвитку суспільно-комунікативних здібностей людини, дає змогу здобути необхідні навички соціальної поведінки. Проте виховне значення музики цим не обмежується.

Художня діяльність, яка з давніх часів входить до системи виховання, виконує найрізноманітніші завдання, серед них і такі, що, на перший погляд, не пов'язані з мистецтвом. Наприклад, музика розвиває слух та складні рухові навички. Вона вигострює уважність до емоційно-змістових відтінків людського мовлення. Педагоги відзначають позитивний вплив музичної діяльності дітей на їхнє образне та абстрактно-логічне мислення. Музика активно формує важливу для духовного життя суспільства та особистості культуру почуттів, культуру співпереживання.

Музичне мистецтво допомагає в засвоєнні національної культури, національної картини світу. Водночас чуттєве сприйняття краси музики полегшує взаєморозуміння між представниками різних національних культур, виховує взаємоповагу народів, сприяє включенню загальнокультурних цінностей в духовний світ окремої особи.

Проте не слід забувати, що музичні твори нерівнозначні у виховному плані. Музика може й негативно впливати на характер та поведінку людини. Це особливо очевидно нині в надзвичайно широкій та агресивній сфері масової музичної культури.

Варто додати, що музика, разом з іншими видами мистецтва, є одним із небагатьох засобів виховання, котрий зберігає силу впливу впродовж усього людського життя.

На завершення ряду головних функцій музики в культурі та житті людини розглянемо ще одну властивість цього мистецтва: давати естетичну насолоду. Ця властивість зумовлює г е д о н і с т и ч н у (від гр. hedone — насолода) функцію творів музичного мистецтва.

Насолода, яку дає музика, є неоднорідною. У ній наявні



мовби декілька пластів чи аспектів. По-перше, почуття насолоди викликає самий матеріал мистецтва. Кожен із нас знає, що є приємні й неприємні звучання. Музика — це майже без винятків приємні звуки. Вони викликають свідоме або неусвідомлене почуття насолоди.

Не тільки музичні звуки, а й їх поєднання (скажімо, ритми або деякі співзвуччя) мають аналогічний гедоністичний ефект. Тут варто знову нагадати, що людина надає перевагу добре зорганізованим формам предметного світу. Їй подобаються не будь-які, а періодичні ритми, не будь-які просторові форми, а перш за все ті, що відзначаються цілісністю, співмірністю, симетрією тощо. Приємне враження може справити й самий об'єкт художнього відображення. І хоч він далеко не завжди є конкретним та чітко усвідомленим, його загальні якості (краса, велич, драматизм, трагізм, комізм тощо), як правило, спричиняють задоволення.

Почуття насолоди від матеріалу, форм його організації та загальних змістових рис об'єкта відображення обумовлюють естетично-гедоністичну функцію мистецтва. Але цим не вичерпується гедонізм музики. Треба мати на увазі й те, що почуття насолоди супроводжує задоволення будь-яких природних потягів, потреб людини. Це почуття може закріплюватися і ставати самостійним фактором або, як кажуть психологи, *мотивом діяльності*.

Як ми переконалися, музика задовольняє цілий ряд фундаментальних потреб людини — до афективної експресії, сублімації інстинктивних потягів, комунікації, пізнання, суспільної організації, ціннісного орієнтування, виховання.

Це також дає відчуття насолоди при сприйнятті творів мистецтва. Таку насолоду можна визначити як художньо-гедоністичну. Вона виявляє специфіку саме художньої мотивації мистецької діяльності, обумовлює (разом з естетичним задоволенням) гедоністичне призначення музики.

Отже, гедоністичну функцію слід вважати обов'язковою для будь-якого музичного твору. Так би мовити, фонове відчуття насолоди повинно супроводжувати сприймання музики незалежно від її жанру, стилю, міри новизни виражальних засобів. Якщо ж музика позбавлена для слухача естетичної та художньої привабливості, то це зводить майже нанівець її суб'єктивну цінність, значущість, змістове багатство. Навіть шедеври музики, коли вони з тих чи інших причин не справ-

ляють гедоністичного впливу на слухачів, не реалізують повною мірою своїх потенційно високих культурних призначень.

У найбезпосереднішому вигляді гедоністична функція притаманна масово-розважальній або, як іще кажуть, “легкій” музиці. Дуже багато творів пишеться саме для того, щоб викликати у слухачів приємне самопочуття, стан задоволення, який сприяє фізичному та психічному відпочинку. Таке призначення музики видається не найважливішим (порівняно з іншими соціально-культурними функціями мистецтва). Але, зауважимо, відпочинок, психічна релаксація, відновлення сил та енергії людей — справа досить серйозна. Таким чином, навіть до суто гедоністичної музики суспільство має ставитися з розумінням та увагою.

1. 2. Ігрова, катарсична, ідейна та інші особливі функції музики

*М*и розглянули найбільш загальні й важливі функції, що їх музика виконує в житті людини та суспільства. Можна виділити ще цілу низку особливих її функцій, а саме: *ігрову, духовно-катарсичну, ідейно-пропагандистську, товарно-економічну, терапевтичну, психоделічну.*

І г р о в а функція музики зумовлена природною потребою дітей та дорослих в ігрових формах освоєння світу й суспільного досвіду. У кожної людини є власний досвід дитячої ігрової активності, який не зникає безслідно у зрілому віці, а включається в інші, складніші форми діяльності дорослих. У художній творчості та сприйнятті мистецтва цей досвід активно використовується, у деяких випадках він здобуває провідну роль.

Наприклад, у середньовічному західноєвропейському мистецтві трубадурів і труверів розвинувся жанр творчості, який так і звався — “гра” (фр. *jeux* — “же”). Один із найвідоміших творів славетного трувера Адама де ля Галь має назву “Гра про Робіна та Маріон”. Цей популярний колись твір є справді грою. По-перше, саме його виконання полягає в театралізованому дійстві, по-друге, сюжет, присвячений інтризі залицяння, має грайливий зміст.

У світовій музичній літературі значна група творів має характер *гри-змагання*. Це, наприклад, народні пісні періоду



Відродження зі жвавими імітаціями голосів: італійська “качья” (saccia), англійські “кеч” (catch) та “раунд” (round); інструментальні композиції народної танцювальної музики; карпатські коломийки, російський “перепляс” та “частівки” з почерговими імпровізаціями співаків “на замовлену тему”; інструментальні та вокальні концерти ранньої пори цього жанру (XVII–XVIII ст.); колективні джазові імпровізації у стилях “хот”, “бі-боп”, “фрі-джаз” та ін. Подібні твори вимагають від музикантів-виконавців вільної, грайливої фантазії та блискавичної ігрової реакції.

Старовинне уявлення про незацікавлено-ігрову природу мистецтва було обгрунтоване філософом Е. Кантом та захоплююче розгорнуте поетом і мислителем Ф. Шіллером. Блискуче оригінальне відтворення ця ідея знайшла й у філософському романі Г. Гессе “Гра в бісер”.

Д у х о в н о - к а т а р с и ч н а (від гр. katharsis — очищення) функція музики визначається її здатністю викликати могутні емоційні потрясіння (можливо, навіть близькі до стресової реакції), котрі, зникаючи, лишають після себе приємне почуття звільнення від афектів. Як писав Арістотель, розкриваючи феномен катарсису, мистецтво (він мав на увазі конкретно трагедію) здійснює “за допомогою співчуття і страху очищення від пристрастей”.

Далеко не кожний музичний твір претендує на таку очищувальну функцію. Передусім катарсис властивий музиці *трагічного* змісту, що має напружену драматичну лінію, викликає глибокі переживання, співчуття до героя музичної драми (наприклад, Третя симфонія Л. Бетховена, “Ріголетто” Дж. Верді, Шоста симфонія П. Чайковського, “Катерина Ізмайлова” Д. Шостаковича, Четверта симфонія Б. Лятошинського).

До того ж, не кожен слухач має здібності й нахил до катарсичного реагування на художній твір. Отже, добре, якщо людині пощастить хоча б раз на віку відчувти під впливом мистецтва духовний катарсис. Такі випадки не забуваються і прилучають до мистецтва краще, ніж багаторічні вправи.

І д е й н о - п р о п а г а н д и с т с ь к а функція художнього твору легко визначається, коли автор свідомо ставить за мету впливати на ідейні переконання людей або навіть на конкретну політичну ситуацію в суспільстві засобами свого мистецтва. Можливі й такі випадки, коли митець інтуїтивно

відчуває і реалізує в художньому творі суспільну потребу в певній *ідеологічній пропаганді*. Саме таку функцію (окрім відомих нам інших) виконували у свій час і в своїх обставинах такі музичні твори, як гуситська пісня анонімного автора “Хто ви, Божі воїни?”, Дев’ята симфонія Л. Бетховена (передусім — фінал), “Угорський марш” Г. Берліоза, “Ліон” Ф. Ліста, цикл симфонічних поем Б. Сметани “Моя Вітчизна”, опери “Вільгельм Телль” Дж. Россіні та “Битва при Леньяно” Дж. Верді, симфонічна поема “Прометей” О. Скрябіна, Друга симфонія А. Онеггера, хори “О милий Боже України” та “Вічний революціонер” М. Лисенка, кантата-симфонія “Кавказ” С. Людкевича. Виразність цієї функції очевидна для жанрів революційно-демократичних пісень Росії XIX ст. (“Замучен тяжелой неволей”), американських робітничих пісень початку нашого століття (“Джо Хілл”), українських стрілецьких пісень (“Червона калина”), так званих радянських масових пісень (“Широка страна моя родная”), сучасних молодіжних рок-пісень патріотичного або соціально-критичного забарвлення.

Товарно-економічна функція — це більш або менш помітно виражена здатість творів мистецтва бути своєрідним *товаром*, який можна обміняти на іншого роду товар або одержати за нього гроші. Справді, хоч це й не прийнято обговорювати в естетичній літературі, кожен твір мистецтва є суспільно цінним *продуктом* і в такому аспекті може мати свою *вартість*. Деякі шедеври образотворчого мистецтва оцінюються надзвичайно високо чи навіть належать до цінностей необмеженої вартості, яким неможливо підібрати грошово-речовий еквівалент.

Звичайно, цю функцію не можна вважати універсальною і надто суттєвою для мистецтва. Вона не є також досить вагомою в суб’єктивній мотивації творчості: в більшості випадків художні твори не виникають з установки на їхнє товарне використання й багато з них тривалий час (або навіть ніколи) не функціонують як товар. І дуже часто талановиті художники, поети, композитори бідують, бо цінності, які вони створюють, перебувають більшою мірою в *духовній площині*, аніж у сфері матеріальних скарбів культури.

І все ж не варто нехтувати товарним аспектом мистецтва, особливо якщо ми хочемо з’ясувати феномен сучасної масової культури. Очевидно, що наше сторіччя загострило про-



блеми “товарного існування” музичних творів масових жанрів. У технічно розвинутих країнах сьогодні існує своєрідна музична індустрія, заснована на можливості тиражування музичних творів у величезних масштабах (у записах на платівках, касетах, цифрових дисках) та одержання значних прибутків від торгівлі таким товаром. Як наслідок, це різко збільшує кількість псевдохудожніх музичних творів у широкому вжитку і призводить до зниження рівня масового художнього смаку.

Т е р а п е в т и ч н а функція музики, ймовірно, відокремилася від магічної у процесі історичного розвитку та диференціації суспільної практики. Вона спирається на вже відому нам сугестивну силу музичного мистецтва. Навіювання, що провадиться за допомогою музики, впливає не тільки на психічний стан, а й позначається на фізіологічних процесах в організмі людини: на роботі серця й головного мозку, ендокринної системи і т. ін. Відзначимо практичне застосування музики, наприклад, у комплексах засобів підготовки хворих до операції, в лікуванні психічних захворювань. Звичайно, для таких цілей придатне дуже обмежене коло музичних творів, підібраних експериментально (про твори, написані спеціально з лікувальною метою, нам не відомо).

Сугестивні потенції музики зумовлюють ще й таку незвичайну функцію цього мистецтва, як п с и х о д е л і ч н а. Мова йде про таку дію, що подібна до впливу наркотику. Психоделічний вплив музики, або, як кажуть західні фахівці, “драг екшн” (drug action), може бути збуджуючим. Тоді людина відчуває немовби приплив енергії, бажання виявити свою силу, волю, агресивні інстинкти. Такому варіантові “наркотичного” вживання музики відповідають деякі зразки афро-негрівської культової музики, шаманські камлання, екстатичні фольклорні обрядові танці, композиції хард-року.

Музика може мати й інший психоделічний ефект, а саме: гальмування активності зовнішнього сприйняття та діяльності розуму, введення свідомості в тихий транс, навіювання галюцинацій. Цей другий тип музики знайшов розвиток у традиційних культурах Індостану, Японії, арабських країн, а також в авангардистських течіях “мінімалізму” (Д. Кейдж), “інтуїтивізму” (К. Штокхаузен).

Самий лише перелік головних та додаткових функцій музики свідчить про те, що вона може й мусить посідати одне з чільних місць у культурі суспільства. Музичне мистецтво має

відношення майже до всіх найголовніших складників духовної культури людини та суспільства: інститутів соціальної організації (таких, як родина, рід, плем'я, громада, нація, етнос, клас, держава, церква, політичний союз), провідних форм життєдіяльності людини (гри, спілкування, колективної праці, виробництва, відпочинку), естетичних та моральних цінностей, змісту і принципів виховання, освіти тощо.

Усі окреслені соціокультурні функції музики притаманні, зрозуміло, й іншим видам мистецтва. Проте досить порівняти музику, скажімо, з живописом, щоб побачити відмінність у характері й мірі виявлення певних функцій цими різними видами художньої творчості. Живопис, мабуть, досконаліше відображає зовнішній світ. У цьому плані його об'єктивно-пізнавальний потенціал перевершує можливості музики. Але живопис, очевидно, поступається музиці в реалізації експресивної, сугестивної, суспільно-організаційної функцій.

У межах самого музичного мистецтва також виокремлюються різні *функціональні домінанти*. Досвід свідчить про те, що музичні твори не можуть однаково виконувати всі соціокультурні функції. Одні з них відповідають головним вимогам до мистецтва й спричиняються до різнобічного, глибинного впливу на свідомість та підсвідомість людини. Такі твори відносяться до так званої серйозної музики. Інші твори мають, так би мовити, звужений спектр культурних функцій. До них належать, скажімо, військові марші, музичний супровід до гімнастичних вправ (так звана "прикладна музика"), твори, що вдовольняють потребу в розвазі, відпочинку ("легка музика"). Нелогічно було б вимагати від такого роду музики пізнавальної інформативності, витонченої емоційної експресії. Отже, *об'єктивна оцінка значення кожного конкретного музичного твору потребує врахування його соціокультурних функцій.*

Функціональне розмаїття музичних творів відбивається у складній, розгалуженій, історично мінливій системі жанрів та стилів музичної культури.

Розглянуті функції музики нерівнозначні для людини ще й у тому сенсі, що деякі з них реалізуються майже без будь-яких зусиль та підготовки до сприймання (гедоністична, сугестивна функції), а для реалізації інших потрібна ґрунтовна індивідуальна підготовленість, яка, власне кажучи, й називається музичною культурою особистості.

Можна зробити висновок, що *найважливішим завданням*



музичного виховання є підготовка людини до чуттєвого сприйняття й усвідомлення всіх функціональних значень музичного мистецтва.



§ 2. Зміст і форма музичного твору

2. 1. Художній образ, властивості художнього мислення

Розмаїття соціокультурних функцій музики визначає багатство її змісту. Зауважимо, що виявлення призначення тих чи інших творів музики (здебільшого — комплексу провідних функцій) — це вже цілком об'єктивна, хоч і дуже загальна характеристика їхнього змісту. Для того ж, щоб виробити докладніше судження про зміст музичного твору, треба осягнути ще багато його властивостей і аспектів. Але перш ніж перейти до їх розгляду, зупинимося на ключових питаннях визначення музичного змісту.

Коли говорять про зміст мистецтва, звичайно підкреслюють його образний характер. Це слушно: художній образ є специфічним, властивим тільки мистецтву різновидом культурної свідомості. Мислення художніми образами — це сама суть створення, виконання і сприйняття творів мистецтва.

Що ж таке цей загадковий художньо-образний зміст музики?

Почнемо з того, що **о б р а з и**, у спеціальному значенні поняття, — це *продукти психічної та духовної активності людини*. Їх безперервно і щедро породжує наша свідомість. Найфундаментальніші з них — образи безпосередніх відчуттів. Вони не зникають безслідно з дією зовнішніх подразників, а зберігаються в пам'яті й створюють **ш а р о б р а з і в - у я в л е н ь**. Останні відрізняються від безпосередніх відчуттів певною узагальненістю. Головна прикмета образів-уявлень полягає в тому, що їх можна довільно викликати в пам'яті, порівнювати, поєднувати (асоціювати) з іншими образами, аналізувати. Подібні операції з образами лежать в основі будь-якого виду мислення: емпіричного, науково-теоретичного, містико-релігійного, художнього.

Активну розумову дію з образами, внаслідок якої із наявного в пам'яті матеріалу створюються нові образи-уявлення,

називають фантасією. Ця психічна функція необхідна для будь-якої людської діяльності (предметного виробництва, наукового пошуку, комунікації, містичної медитації тощо). У художньому мисленні роль фантазії особливо важлива. Тут вона менше скута житейськими прагматичними завданнями, рамками релігійної догматики чи умовами системно-логічної упорядкованості наукових понять. Фантазія художника вільно активізує образи пам'яті, поєднує їх із безпосередніми "плинними" враженнями, комбінує їх часто досить примхливо, вичленовує якість окремі їхні сторони й властивості, збільшує чи зменшує їхній масштаб і значення, синтезує нові уявні реальності. Часом це призводить до вражаючих наслідків. У культурах різних народів і різних часів у чималій кількості народжувались "нереальні", "неможливі", химерні образи колективної чи індивідуальної художньої фантазії, наприклад: фавн, кентавр, сфінкс, Мінотавр, Кощій Безсмертний, Соловей Розбійник, Гаргантюа, Оле Лукойе, Піноккіо, Вій і т. ін. Отже, перша виявлена нами особливість образів художнього мислення — висока міра їхньої довільності, незалежність од вимог реально можливого, вірогідного.

Інша особливість художнього мислення — чуттєва яскравість, конкретність образів. Часом твори мистецтва породжують цілковиту ілюзію реальності (навіть якщо образи мають фантастично неймовірний характер, як, наприклад, у деяких оповіданнях М. Гоголя, Ф. Кафки, піснях М. Мусоргського). Художньо обдарованим людям властива загострена здатність до чуттєвого уявлення — так звана е й д е т и ч н і с т ь. В особливому, крайньому вияві цієї здатності в художника виникають довершені ілюзії чуттєвого сприйняття (бачення, відчуття на слух, на дотик) уявних персон, предметів, обставин, подій. Навіть тварини, рослини, позбавлені душі предмети художнього відображення "оживають" при подібному чуттєвому "баченні". Така властивість духовної організації була притаманна, як ми вважаємо, Г. -Х. Андерсену, Е. Т. А. Гофману, О. Пушкіну, Т. Шевченкові, Л. Толстому, Лесі Українці, О. Бородіну, Г. Берліозу, І. Стравинському, К. Дебюссі, І. Босху, П. Брейгелю, В. Ван-Гогу.

Ще одна властивість художніх образів полягає в тому, що їхній зміст значною мірою пов'язаний із певною природною речовиною, з її властивостями. Для музичного образного мислення таким природним субстратом є акустична матерія, кот-



ра в культурній практиці стає матеріалом мистецтва. Поза цим матеріалом, поза конкретною акустичною формою, котра чуттєво відтворюється чи уявляється, образи музичного мистецтва просто не існують.

2. 2. Єдність і антагонізм художнього змісту й форми його втілення

*Т*епер звернемо увагу на, мабуть, найспецифічніший бік музичного художнього мислення: його образно-змістове “ядро” складають відчуття, уявлення, переживання і знання, котрі мають індивідуально-неповторний характер. Інакше кажучи, *художній образ народжується й дозріває як унікальний суто особистий смисл у свідомості митця*. Саме цей унікальний смисл складає головну цінність і привабливість як для самого автора, так і для інших людей. Цей неповторний особистий сенс митець прагне *втілити в певну матеріальну, розумно сконструйовану форму*. Акт втілення образу в речовину предмету є однією з найбільших таємниць мистецтва. Іноді творчий процес, як здається самим митцям, іде у “зворотному напрямі”: з надр матерії мистецтва у процесі її впорядкування немовби виступають назовні, проростають певні образи, смисли. Та в будь-якому разі у творчому акті вирішуються два “антагоністичні” завдання. *Перше* — донести образ до свідомості інших людей, а отже, знайти загальнозначущі засоби його предметного втілення, адекватного людському сприйняттю. *Друге* — не порушувати, не спотворити, не розпорошити той сокровенний, нікому, крім автора, не відомий особистий смисл у процесі “оречевлення” образів, їх оформлення, перетворення в загальнодоступний предмет. Порушення балансу інтуїтивно відчутого автором у бік одного з цих завдань здатне зруйнувати феномен художнього творення.

Справжня діалектична єдність і антагонізм змісту та його речево-предметної форми становить найспецифічнішу рису художнього мислення. Ця діалектика пояснює прихований чи явний драматизм художньої творчості. Як відомо, рідко який твір мистецтва народжується у свідомості митця без болісних пошуків засобів утілення образів фантазії, без сумнівів стосовно вибору єдиного варіанту форми з не-

зліченності можливих форм. І часто після виснажливої внутрішньої боротьби за втілений образ митець усе-таки не буває остаточно задоволений своїм творчим рішенням. Часто майстри по декілька разів повертаються до вже завершених творів, аби ще раз спробувати “вгадати” необхідну форму для невловимих відтінків смислу. Трапляється й так, що митець упродовж життя не раз повертається до тих самих образів, тем, сюжетів, намагається знайти для них адекватне вираження. Такі, наприклад, численні художні рішення образів самотності й фатальності життя в симфоніях та операх П. Чайковського, образу страдниці-батьківщини в поезії Т. Шевченка, космічного й гуманістичного сенсів земної цивілізації в кінострічках А. Тарковського.

Іноді зміни, які вносить композитор у форму вже висловленої музичної думки з метою уточнення її змісту, здаються зовсім незначними, але навіть найменша деталь здатна відчутно впливати на образний сенс композиції. Розглянемо конкретний приклад. У другій редакції своєї 5 фортепіанної сонати С. Прокоф'єв дещо змінив мелодичну лінію на початку II частини. Його нововведення уявляються незначними: замість *d* в мелодії (у 4-му та 5-му тактах) поданий звук *des*, а замість мелодійного ходу *g-a* введений хід *as-a*:

1а
Перша редакція.

С. Прокоф'єв. Соната для фортепіано №5, ч. 2

[Andantino]

(p)

1б
Друга редакція
[Andantino]

(p)



Ці мізерні відхилення спричинили досить-таки відчутну зміну в образному втіленні теми. У другій редакції вона звучала м'якше, округліше, гармонійніше, стала естетично привабливішою. При цьому форма немовби пригасила деякі виражальні властивості — підкреслену барвистість, гостроту, завзяття. Як бачимо, другий варіант не став кращим за перший. Він просто дещо змінився за змістом і, як ми здогадуємося, набув більшої відповідності до задуму композитора.

Якщо такі тонкі формальні відмінності відчутно позначаються на образному ладі твору, то чого слід чекати від більш рішучих змін у формі? Розглянемо такий приклад: у самотньому творі К. Сен-Санса “Карнавал тварин” використано легковажно-веселу й доволі банальну мелодію галопа з популярної паризької оперети Ж. Оффенбаха “Орфей у пеклі” (пр. 2-а). У новому оформленні ця мелодія вміщена в нижній регістр звучання, викладена “щільним” унісоном струнних інструментів оркестру й темп її дуже уповільнений (пр. 2-б). Усе це дало змогу Сен-Сансові досягнути яскравого ефекту пародійного переосмислення знайомого образу (ця частина сюїти має назву “Черепаха”):

2а

Ж. Оффенбах. Галоп з оперети “Орфей у пеклі”

Vivace

8

Andante maestoso

pp 3 3 3 3

V-ni I, V-ni II, V-le

pp

V-c, C-b

The musical score consists of two systems. The first system shows a piano introduction with a treble and bass clef, featuring a triplet of eighth notes in both hands. The second system shows the entry of the Violin I and II, Violin, and Cello/Bass parts, with a treble and bass clef. The piano part continues with a similar triplet pattern.

Розглянуті приклади переконують у тому, що абсолютно всі елементи, сторони і властивості музичної форми мають змістове значення, а отже, *будь-яка зміна форми неминуче веде за собою зміну в змісті музики.*

Підкреслимо, що такий щільний зв'язок і взаємозалежність змісту й форми специфічні саме для художньо-образного мислення, властиві тільки мистецтву. Це легко довести, порівнявши художній образ із науковою ідеєю чи життєвим фактом. Будь-яка наукова ідея може дістати рівнозначне оформлення в декілька способів — як формула, словесний текст, схема, графік. Опис факту можна перекладати з однієї природної мови на іншу без втрат для змісту. Можна також



використовувати штучні знакові системи, такі, наприклад, як телеграфна азбука Морзе, алфавіт для незрячих Брайля і т. ін. Такі трансформації, якщо вони зроблені за правилами мовного перекладу, істотно не змінюють сенсу викладеного факту чи наукової ідеї.

Інакше стоїть справа в мистецтві. Тут рівнозначні “переклади” ідеї, образу з однієї форми в іншу просто неможливі. Порівняймо, наприклад, враження від переказу змісту роману, кінофільму, вистави з ефектом безпосереднього сприйняття художніх творів. Останній буде не лише яскравіший, ніж переказ, а й відчутно відмінний від нього за сприйнятим змістом. Із цього випливає, що зміст музики неможливо передати засобами танцю, живописний образ представити в архітектурній формі тощо. Можна тільки намагатися створювати різними художніми засобами подібні, споріднені образи.

2. 3. Багатозначність художньої форми

Разом із тим (хай це не здається парадоксальним), одна й та сама художня форма об’єктивно має не одне, а багато значень. Кожна музична форма втілює образний зміст, котрий реалізується в незліченній кількості варіантів його сприйняття слухачами. Іншими словами, одну й ту ж оформлену музичну думку слухачі сприймають у різних відтінках, варіантах образного сенсу.

Наприклад, I частина славнозвісної “Місячної сонати” Л. Бетховена (ор. 27 №2) одному слухачеві уявляється задумливою чи споглядальною, інший сприймає її як пейзажну звукову картину, ще інший знаходить у цій музиці глибокий трагізм, вияв стриманого страждання, а хтось відчуває приємне заспокоєння й занурюється у мрійливо-дрімотний стан. Хто ж із них сприймає справжній, істинний зміст цієї музики?

Очевидно, кожен із уявних слухачів по-своєму правий в оцінці змісту твору. Адже *множинність значення* — невід’ємна властивість художніх форм. Вона є значною мірою результатом взаємодії форми твору з індивідуальними властивостями особистості слухача (зокрема, художнім смаком, знаннями в галузі мистецтва, образною фантазією, конкретним психічним станом тощо).

І все ж зміст музичної форми не абсолютно умовний та суб'єктивний. Повернімося знову до прикладу сприйняття уявними слухачами до-дієз-мінорної сонати Бетховена. Відзначимо, що хоч би як різко відрізнялися один від одного суб'єктивні образи, викликані цим твором, ніхто зі слухачів не буде сприймати цю музику, як, скажімо, бадьору, веселу, грайливу, безтурботну, сповнену оптимізму і спонуки до вольових дій тощо.

Таким чином, музична форма не просто дає привід для виникнення різних суб'єктивних образів. Вона, і це особливо важливо для нашого подальшого викладу, містить у собі певні образи-сенси, доступні сприйманню всіх слухачів. *Художня форма, отже, має певний об'єктивний зміст*, що складає, так би мовити, смислове “ядро” кожного конкретного суб'єктивного враження, яке виникає при сприйнятті музики слухачами.

Ця “серцевина” загальнозначущого смислу музичного твору може бути визначена не тільки за допомогою порівняльного аналізу різних конкретних вражень і вирізнення в них спільних моментів. Є й інший, не менш надійний, але зручніший шлях, а саме — вивчення музичного матеріалу, його організації, засобів утілення художнього змісту, їх взаємодії. Тобто вивчення музичної форми у всіх її змістово значущих властивостях та аспектах побудови.

Такий підхід до вивчення змісту творів музичного мистецтва потребує ясного й детального розуміння того, що становить собою форма музичного твору.



§ 3. Музична форма в широкому та вузькому значеннях поняття. Рівні будови музичної форми

3. 1. Загальне визначення музичної форми

У найширшому розумінні музична форма — це реальний або уявний звуковий предмет (чи процес), що сприймається чуттєво, є організованим за певними законами й принципами і має художньо-образне значення. Як уже зазначалося, матеріальною субстанцією музичної форми



є звук. Це вже її доволі конкретно характеризує. Властивості звуку як фізичного явища поширюються на музичну форму в цілому. Так, наприклад, якщо звук є процесом, що має початок і кінець, певну тривалість у часі, то музична форма також має початок, часову тривалість і завершення. У цьому, до речі, полягає одна з найважливіших особливостей музичної форми, що відрізняє її від форм інших видів мистецтва: вона не може виявити себе в безпосередньому сприйнятті одномоментно, а поступово розкривається перед слухачем. Вона мовби *розгортається в часі*.

У наведеному вище визначенні музичної форми йдеться про художньо-образний зміст звукового предмета-процесу, що сприймається слухачами. Це необхідний елемент визначення. Інакше до музичних форм нам доведеться відносити будь-які сприйняті на слух звучання, що мають ознаки закономірної форми (плескіт хвиль, періодично повторюваний звук крапель, стукіт вагонних коліс, ритмічні удари молотів у кузні та інші не художні за своєю природою звукові явища).

У дефініції музичної форми йдеться також про організацію звукового предмета за певними законами і принципами. З такою непроясненою характеристикою ми змушені поки що змиритися. Річ у тім, що організація навіть найменшої і простої художньо-змістовної звукової форми настільки багатогранна й багатовимірна, що уявляється неможливим коротко схарактеризувати і втиснути у визначення всі принципи й закони, що виявляються в музиці. Розкриттю їхньої суті присвячений, загалом кажучи, весь навчальний курс теорії музики. Для початку ми обмежимося тим, що окреслимо й схарактеризуємо основні, найбільш загальні аспекти організації музичної форми.

3. 2. Ієрархія рівнів музичної форми

Передовсім відзначимо ієрархічність будови музичної форми. Це означає, що її структура має декілька рівнів. Кожен із них підпорядкований іншому, більш високому, і є для нього основою.

Перший фундаментальний рівень організації форми можна назвати **звук**овим чи, інакше, — фонічним, сонорним. Тут діють закони фізики звуку, фізіології та психології звуко-

вого сприйняття. Уже й на цьому рівні музична форма у своїй звуко-предметній визначеності має певний художньо-виразний сенс і естетичну привабливість.

Наступний, більш високий рівень організації музичної форми назвемо інтонаційно-мовним. У його межах "напівсира" звукова матерія стає засобом обміну інформацією, спілкування людей, виявлення емоцій, здійснення інших соціокультурних функцій. Тут вступають у силу закони музичної мови. На цьому рівні форми основні властивості звуку (висота, тривалість, гучність) піддаються вимірюванню. Їх зміни підлягають певним закономірностям: метроритмічним, звуковисотним, ладовим, тональним. Співвіднесені за розмірами, підкорені єдиним законам, звуки набувають нових виражальних можливостей. Їхня організованість аналогічна до системи словесної мови. Інтонаційні елементи музичної мови утворюються за певними законами музичної морфології, об'єднуються один з одним у зв'язні "висловлювання" за законами музичного синтаксису.

Відзначимо, що інтонаційно-мовний рівень у принципі може бути достатнім для організації музичної форми. (До таких випадків, наприклад, можна віднести співочу імпровізацію дитини, у процесі та внаслідок якої не створюється фактурна єдність чи завершена музична композиція).

Наступний рівень будови музичної форми визначається як фактурний. Він утворюється внаслідок поєднання простих інтонаційно-мовних елементів в одночасному звучанні. Фактура може бути досить простою єдністю (як, наприклад, гетерофонія, акордовий склад), може й досягати значної складності (поліфонія, гомофонно-гармонічний склад і т. ін.). Фактурна організація музичної форми робить свій внесок у художньо-образний сенс звукового інтонаційно організованого процесу.

Найвищий рівень організації форми музичного твору — композиційний. На цьому рівні фактурно оформлена музично-звукова мова здобуває логічно послідовне й завершене влаштування. Композиційна організація музичної форми також має свої закони. У процесі багатовікової художньої практики склалися різноманітні принципи й моделі композиційної будови музичних творів. Це, наприклад, принципи періодичного, репризного й рефреноподібного повтору, варіювання та ін. Із найвідоміших історично сформованих мо-



делей композиції можна назвати куплетну, репризну тричастинну, варіаційну, рондальну, сонатну форми.

Композиційну будову, а також типову модель, що лежить в основі композиційної організації певного конкретного твору, прийнято називати музичною формою у вузькому значенні поняття.

Отже, ми з'ясували, що музична форма має чотири основні рівні будови:

- а) звуковий;
- б) інтонаційно-мовний;
- в) фактурний;
- г) композиційний.

Кожен із них характеризується своїми законами й способами організації, специфічними можливостями художнього вираження. Інтегративним принципом, що сполучає воедино закономірності будови кожного з рівнів музичної форми і всіх їх разом, є система стилю. Вона визначає також спільний образно-змістовий “знаменник” музичного твору.

Лише з'ясувавши закономірності і властивості організації кожного з рівнів ескізної окресленої ієрархії, можна досягнути прихованих в їхній складній взаємодії “механізми” народження, втілення у формі та сприйняття музичних художніх образів. Шлях цей не є ані прямим, ані легким, однак тільки він веде до успіху в об'єктивному теоретичному осмисленні форми й художнього змісту музичних творів.

Розділ 2

МУЗИЧНИЙ ЗВУК



§ 1. Звук як матеріальна основа музики

1.1. Звук як фізичне та психофізичне явище

Музика — мистецтво звукове. Звук є матеріальною основою, субстратом музичних форм. Без цієї основи музика не існує. Приймаючи цю тезу, необхідно обумовити одну важливу обставину: музичний образ і музична форма існують і *поза дійсним (фізичним) звучанням*. Є чимало композиторів, які створюють музику без допомоги інструмента чи голосу, покладаючись лише на “внутрішній слух”. Професійно підготовлені музиканти можуть, проглядаючи нотний запис, також доволі певно “чути” цю записану музику. І в цьому немає нічого надприродного. Адже будь-яка хоч трохи причетна до музики людина здатна згадати і “подумки проспівати” мелодію відомої їй пісні.

У подібних випадках виявляється чудова людська здатність, а саме — подумки уявляти реальне звучання. Розвинуті *звуківі уявлення* служать надійним заміником фізичних реальних звучань. Вони є відображеннями останніх, їх наочно-чуттєвими образами, збереженими в людській пам’яті. Слухові уявлення об’єктивно й достатньо точно відбивають звукову матерію у всіх її властивостях і можуть служити надійним, міцним фундаментом музичного мислення й музичної діяльності — творчої, виконавської, слухацької.

Таким чином, відбиття, чи краще сказати — відображення звукового світу в свідомості людей у формі чуттєвих “слухових” уявлень не спростовує, а доповнює та поглиблює тезу про звукову матеріальну першооснову музичного мистецтва.

Усе це свідчить про те, що наше знайомство з музичною формою доцільно починати з вивчення властивостей звукової матерії, яка використовується музичним мистецтвом. В ученні про музичну форму (так само, як і в теоретичному мовознавстві) цей аспект вивчення зветься **фонологічним**.



Світ звуків, який оточує людину, великий і різноманітний. Звуки мають величезне значення в житті людей. Вони несуть необхідну для життєдіяльності інформацію про предмети і явища дійсності. Зокрема, звуки є найпершою ознакою різноманітних рухів: природних процесів, механічних предметних переміщень, активності живих істот, дій самої людини. Коли ми не сприймаємо ніяких звукових ознак предметного світу, коли світ мовчить, то це, очевидно, свідчить про повну нерухомість зовнішнього середовища. Такий стан зовнішнього світу протиприродний (недарма, наприклад, беззвучно застиглий стан природи перед грозою справляє на людей, як правило, гнітюче враження). Беззвуччя асоціюється з нерухомістю і смертю, а звук — із рухом і життям. Адже звук і є, власне кажучи, рухом, який можна почути.

Висловлюючись більш науково, **з в у к** — це **коливальний рух пружного тіла, який сприймається органами слуху людини або фіксується спеціальними пристроями**. Сприйняті людиною звуки викликають у неї певні відчуття, емоційні реакції, асоціативні уявлення. Серед них обов'язково є уявлення про джерело та середовище звучання, їхню природу й конкретний стан.

1.2. Фізичні властивості звуку та їх слухове сприйняття

Кожен звук має цілий ряд фізичних властивостей, зокрема:

- а) *тривалість*;
- б) *амплітуду*;
- в) *частоту коливання, або спектр частот*;
- г) *часову структуру коливального процесу*;
- д) *довжину хвилі*;
- е) *реверберацію ("відлуння")*, що виникає у відносно замкнутому просторі звучання, та ін.

Ці властивості звуку відбиваються в людському сприйнятті в єдності й цілісності, вони разом обумовлюють якісну визначеність звукового образу. Однак будь-яка з них може за певних умов привернути до себе основну увагу, виявитися самотійною. Наприклад, процес коливання може бути незмінним із боку амплітуди, структури призвуків та інших властивостей, але водночас базисна частотна його характери-

стика може постійно змінюватися (зростати і зменшуватися). Музиканти (так само, як психологи й лінгвісти) у таких випадках говорять про модуляцію “висоти” звука, про його “підвищення” чи “пониження”. Такі характеристики доволі умовні. Зміни частоти основного тону спектра викликають в уяві не лише образ переміни висотного розташування звука, а й враження змін у його масі, щільності, “освітленості”, віддаленості тощо.

Такі ж умовні й нестрогі стосовно до фізичних параметрів звукових процесів і інші поширені в музикознавстві словесні характеристики звуку. Однак вони в цілому задовольняють фахівців. Назвемо основні фізичні властивості звуку й відповідні їм характеристики звучання, що сприймаються чуттєво й необхідні для вивчення фонічних властивостей музичної форми:

Фізичні характеристики	Музично-психологічні характеристики
1. Частота коливання основного тону спектра	1. Висота звука
2. Амплітуда коливання	2. Гучність (динаміка) звука
3. Час звучання	3. Умовна тривалість звука
4. Структура спектра: амплітудна та частотна характеристики	4. Тембр
5. Структура нестационарних коливальних процесів (амплітудна огинаюча)	5. Характер звуковимови

Усі ці властивості сприймаються чуттєво як цілісний конкретний слуховий образ звука, і кожна з них впливає на його якість. Але найбільше значення мають тембр і звуковимова, тому зосередимо свою увагу на цих характеристиках звукової матерії.



§ 2. Тембр і звуковимова

2.1. Тембр звука. Його фізичні та психофізичні характеристики

Тембр — забарвлення звука, завдяки якому розрізняються звуки однієї висоти у виконанні



різних голосів або інструментів. Тембр вважається елементарною, неподільною психологічною характеристикою звука. Із цим можна погодитися. Проте з погляду фізики тембр — далеко не елементарна ознака, він своєю чергою визначається цілим комплексом фізичних властивостей звукової матерії.

Почнемо з того, що окремий звук, проспіваний чи зіграний на інструменті, зображуваний однією нотою в музичному письмі, тільки здається нам зовсім однорідним і внутрішньо нерозчленованим, простим, як “одиниця”, предметом. Проте це не зовсім слушне й відповідне до природи звуку уявлення. Звернімося до аналогії: сонячний промінь у темряві уявляється нам білим, хоч насправді він складається з семи основних кольорів і багатьох перехідних кольорових відтінків. Так само і звук, який уявляється нам простим і однорідним, містить у собі цілий спектр коливань різної частоти та гучності.

У цей спектр звукового процесу входять передовсім натуральні призвуки, різні часткові тони. Якщо їхні частоти **кратні до частоти основного (найнижчого) тону**, їх називають **гармоніками** чи **обертонами**. У числовому вираженні основна частота дістає значення одиниці, а інтервали, які утворюють між собою призвуки, виражаються рядом числових відношень: 2:1, 3:2, 4:3, 5:4, 6:5... $(n+1):n$.

Обертонний ряд



У природі зустрічаються звуки, які зовсім не мають обертонів. Їх називають **негармонічними**. Ті ж, котрі мають у своєму спектрі гармоніки, визначають як **гармонічні**. Вони становлять для людини особливий інтерес. Проте далеко не всі гармонічні звуки характеризуються повним спектром обертонів. З огляду на різні обставини, особливості джерела звуку, окремі обертони бувають відсутні або звучать дуже тихо, ледве чутно. Все це відбивається на характеристиці тембру й, відповідно, на якості звукового образу.

Тембр звука залежить, таким чином, від того, наскільки **повно й рівномірно** представлені обертонові частоти у спектрі звука, а також від інтенсивності (**гучності**) звучання обертонів певних регістрів. Якщо, наприклад, у звукові вирізняються низькі обертони, — тембр має щільний, густий, темнуватий

відтінок. Якщо ж у частотному спектрі домінують обертони верхнього регістру, то звук при тій же основній частоті набирає світлого й водночас яскравого тембрового забарвлення.

До спектра окремого звука, окрім обертонів, входять і негармонічні призвуки, неперіодичні, нестабільні за частотою коливання. Такі елементи спектра можуть домінувати у звучанні. Це ми спостерігаємо в більшості звуків природного походження, тобто в усіх шумах. Негармонічні, шумові призвуки входять і в звучання людського голосу. Скажімо, у звукові, який співається, шумових призвуків небагато, а в розмові пошепки негармонічних коливань уже значно більше. Подібна різниця спостерігається між голосними та приголосними фонемами словесної мови.

Ми з'ясували, таким чином, що одиничний звук, який здається нам однорідним за своєю висотою, доволі складний у цьому відношенні. Він є спектром гармонічних і шумових коливань різної гучності й регістрового розташування (частоти). Всі ці властивості в сумі визначають темброву характеристику звука й справляють вирішальний вплив на його якість у нашому сприйнятті.

2.2. Часова структура нестационарних коливань

Розглянемо тепер звук із погляду часової структури його існування. Лише теоретично можна уявити собі звуки стаціонарні (тобто постійні), що ніяк не змінюють своїх амплітудних, частотно-спектральних та інших характеристик від початку до кінця. Реально ми завжди маємо справу з нестационарними звуками, неоднаковими впродовж усього процесу коливання. Така неоднаковість звичайно не піддається слуховому аналізу, вона сприймається цілісно, як елементарна якісна властивість звукообразу.

Для пояснення цього знову звернемося до аналогії. У сприйнятті мелодії окремий звук уявляється так, ніби виникнувши, він миттєво зникає, змінюється тишею чи новим звуком. Така ж ілюзія виникає при зоровому сприйнятті людиною швидкоплинних процесів. Наприклад, ми бачимо блискавку впродовж короткої миттєвості, до того ж усю відразу, повністю. Але ж нам відомо, що блискавка — це, так би мовити, шлях електричної іскри від одного електростатичного по-



люсу до другого. Іншими словами, це процес, який має свою структуру: початок і завершення, часову тривалість.

Аналогічно слід розглядати й окремих звук. Він також має свій початок і закінчення, свою динамічно-часову структуру, яку фізики характеризують терміном *амплітуда*. Сам термін походить від графічної характеристики процесу, де амплітудні зміни наочно відображені гнучким контуром (схема I). Процес зміни амплітудного вигляду звука, здебільшого “непомітний” для аналітичного сприймання, добре вловлюється слухом і, як наслідок, відбивається в тій його характеристиці, яку називають *звукотимовою* або *звукотимом*.

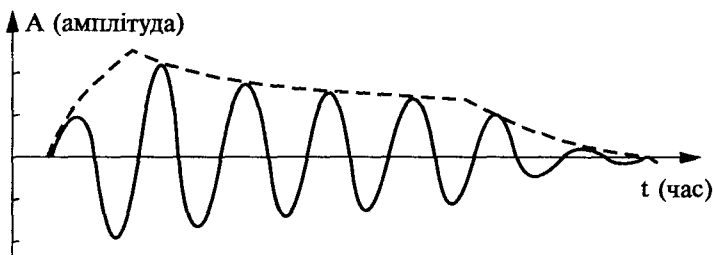
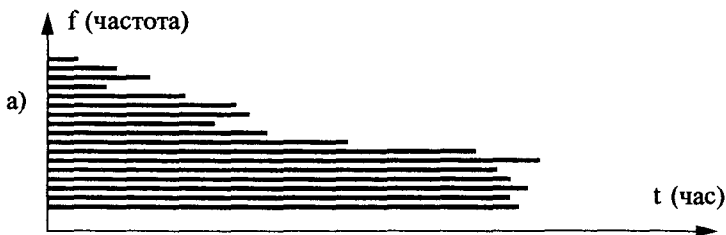


Схема I. Амплітудна огинаяча коливання.

Процес зміни гучнісних (динамічних) і частотних властивостей окремого звука, що визначає його часову структуру, можна умовно розділити на три фази:

- 1) атака звука (в лінгвістиці — приступ, екскурсія);
- 2) середина (для періодичних процесів — стаціонарна) фаза коливань;
- 3) згасання звука (в лінгвістиці — відступ, рекурсія).

Наведені нижче схеми (вони називаються динамічними спектрограмами) відбивають структуру процесу різних за походженням одиничних звуків:



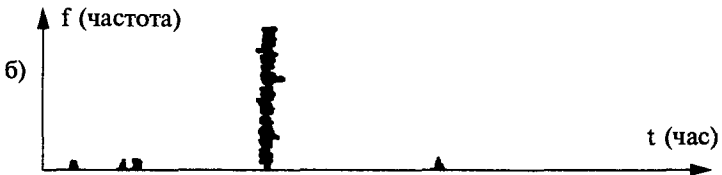


Схема II. Динамічні спектрограми:
 а) звук струни фортепіано;
 б) звук пострілу з рушниці.

Порівняння процесів цих звуків дає змогу наочно переконатися в тому, що звук фортепіанної струни не тільки має гармонічний частотний спектр, а й характеризується закономірною зміною цього спектра: швидко згасаючими високими призвучками й відносною постійністю низьких частотних компонентів. Звук пострілу, який має суцільний спектр частот, відзначається майже миттєвим згасанням усіх частотних складових.

Особливо важливою для сприйняття якості звучання є серединна фаза “мікропроцесу” звука. Якщо спектр звука має обертони, то саме серединна фаза визначає, чи буде він сприйнятий як тон, або ж як шум. Якщо серединна фаза мікропроцесу недовготривала й нестабільна, звук сприймається як шумовий. Якщо ж у часовому спектрі звучання будуть міститися періодичні коливання, то людський слух зможе оцінити таке звучання як тон, тобто звук правильний, організований, якісно відмінний од шуму.

Початкова й завершальна фази мікропроцесу також важливі для якості вимови звука. При різкій атаці — ударі молоточка фортепіано по струні, щипку струни клавесина, піцикато скрипки, ударі палички по мембрані барабана та в інших аналогічних випадках — звук виникає в найбільш інтенсивній своїй фазі і в широкому частотному спектрі. У нашому сприйнятті подібний звук уявляється як такий, що виник миттєво. Але звук ударних інструментів дуже швидко згасає, а струна продовжує досить довго звучати, виявляючи періодичний характер коливань і поступове згасання (зменшення гучності частотних компонентів до нуля). Або візьмемо інший приклад: звук з’являється мовби поступово, розгойдуючись, доповнюючи свій частотний спектр і поволі збільшуючи амплітуду. Подібна “пом’якшена” атака звука можлива у співі, у грі на дерев’яних духових і смичкових струнних інструментах.



Згасання звука при широкій стаціонарній фазі може бути повільним (як у струни, що вільно коливається) і швидким (як у язичкових інструментів — баяна, акордеона, фісгармонії). В останньому випадку клапан інструмента різко перекидає потік повітря, що призводить до такого ж швидкого припинення руху язичка і створює ефект миттєвого переривання звучання, уривчатості вимови звука.

Звуковедення, таким чином, виявляє своєрідність звучання різних музичних інструментів. Слухаючи оркестрову музику, ми розрізняємо голоси інструментів не лише завдяки їх тембровим (спектрально-регістрово-гучнісним) властивостям, а й завдяки особливостям атаки звуків, звуковеденню.

Порівнюючи тембр і звуковимову, ми переконуємося в тому, що перший більше характеризує джерело звука, а друга — його “стан”, “поведінку”. Перший — стабільніша, друга — більш мінлива ознаки звука. Наприклад, голоси людей відзначаються одним стабільним тембром, але мають багато відтінків (зокрема, й тембрових) у вимові. Тому ми впізнаємо голос конкретної людини передовсім за тембром, але робимо висновок про її стан, оцінюючи характер звуковедення.

Тільки тепер, коли ми познайомилися з основними якісними характеристиками звуків, можна розглянути питання про те, які саме звуки використовуються в музичній практиці як матеріал для створення художніх форм.



§ 3. Звуковий відбір у музичній практиці

3.1. Обмеження в звуковому сприйнятті

Музичне мистецтво використовує далеко не всі звуки, воно відбирає для своїх потреб звукову матерію певної якості.

Сфера використовуваних музичних звучань обмежена передовсім фізіологією людського сприйняття коливальних процесів. Ділянка частот, які здатна почути людина, має межі від 16 до 20000 коливань на секунду; межі гучності — від інтенсивності порядку 10 децибел (“слуховий поріг”) до 130–140 децибел (“поріг больового відчуття”). Межа сприймання лю-

диною найкоротших звуків — 0,015–0,020 сек. Інші фізичні властивості звучання також мають аналогічні рамки, в межах яких звуки приступні людському сприйняттю.

Теоретично всі звуки, які за своїми властивостями доступні людському слухові, можуть знайти застосування в музиці. Однак практика музичного мистецтва значно обмежує цю сферу. Так, наприклад, з усього спектра приступних слухові частот музика використовує “смугу” від 16 до 4000–5000 герц (коливання більшої частоти входять до складу музичних звуків як обертони). Найкоротші звуки знаходять використання в музиці у швидких пасажах, мелізматичних зворотах, але за тривалістю музичні тони рідко коли перевищують 1–2 хв. (найтриваліші з них зустрічаються в органних та оркестрових творах у ролі органних пунктів).

Мабуть, лише гучність представлена в музиці всією шкалою доступних для сприймання рівнів — від ледве чутних звуків до тих, що сягають порогу больових відчуттів (у сучасній музиці масових жанрів).

3.2. Тони та шуми

*Ч*им пояснити самообмеження музичної практики у використанні доступних для сприймання звуків? Причина його полягає в тому, що звуки з описаними властивостями частоти, інтенсивності й тривалості якнайкраще виявляють свою якісну своєрідність, зокрема, особливості тембру і звуковимови. Без перебільшення можна сказати, що саме *тембр і особливості звуковедення є основними критеріями відбору музичного матеріалу.*

Якої ж якості повинні бути звуки, щоб задовольняти вимоги музичної практики? Передусім музика віддає перевагу правильним, організованим і, мабуть, через те чуттєво приємним звукам, а саме — звукам певної висоти або, інакше кажучи, — **тонам**. З погляду фізики — це складні коливання, у спектрі яких домінують гармонічні компоненти (кратні частоти) і які мають періодичний характер (стаціонарну форму з достатнім числом періодів). У природі вони трапляються не надто часто. Це звукові сигнали живих істот і поодинокі випадки “стихійного тонотворення” (наприклад, протяжне одновисотне гудіння вітру в комині).

Музична практика, мовби доповнюючи в цьому природу,



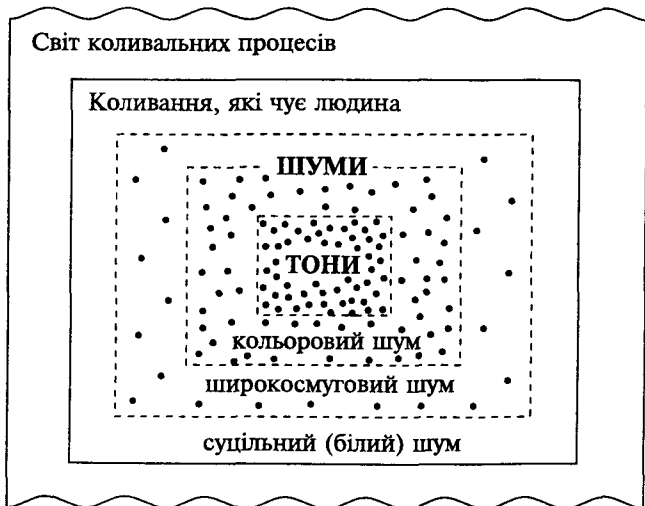
робить звуки визначеної, стабільної висоти своїм головним “будівельним матеріалом”.

Значно менше використовуються в музиці звуки не визначеної висоти, інакше — шуми. Такі звуки зустрічаються в природі буквально на кожному кроці. Їх існує величезна кількість. Більшість із них людина, як правило, не помічає. Проте й шуми бувають різні за своєю якістю. Розрізняють *суцільний* чи *білий* шум, спектр якого охоплює весь діапазон частот коливань, що чує людина. Такі звуки не знайшли застосування в музиці.

Буває шум, котрий займає широку смугу частот, умовно — нижню, середню чи верхню. Такі шуми, що зветься *ширококутими*, застосовуються в музиці, хоч і досить обмежено. Наприклад, великий барабан звучить у низькій смугі частот, малий — у середній, трішпалки — у високій смугі.

Існують, нарешті, шуми, що мають вузьку смугу частот коливань. Вони зветься *вузькокутими* або ж *кольоровими* й наближаються до звуків певної висоти. Такі звучання мають уже широке застосування в музиці (звуки литаврів, бонгів, ксилофона і т. ін.).

Наочне уявлення про співвідношення немюзичних і музичних звуків (шумів і тонів) дає вміщена схема:



• - звуки, що стають матеріалом музики.

Схема III. Звуковий матеріал музики.

3.3. Джерела музичного матеріалу

Музичні звуки визначеної і невизначеної висоти об'єднуються один з одним у процесі музичного мовлення. При цьому вони набувають іще цілого ряду характерних особливостей, що вирізняють їх серед усього світу чутних для людини коливань. Вони дістають: а) певну міру висоти (що встановлюється музичною системою, строем, звукорядом); б) певну тривалість (вимірювану тактом, часткою такту, мензурою); в) певну гучність (вимірювану шкалою відносних значень); г) певну артикуляцію. Про ці музичні властивості звуків ми розповімо докладніше в наступному розділі. Вони вже не належать, власне, до музичної матерії, а виникають внаслідок її подальшої “обробки”, організації в музичномовній діяльності.

Проте на практиці ще перед тим, як музичні звуки утворюють зв'язну музичну мову, вони становлять собою вже відібраний і готовий до вживання “матеріал” із потрібними якостями. Інакше кажучи, композитор, розпочинаючи роботу над твором, не шукає звуків у довколишній природі. Такий матеріал уже наявний у суспільній художній практиці. Він відібраний багатьма поколіннями музикантів і зафіксований, збережений в образах колективних уявлень та цілком предметно — в рукотворних джерелах звуків певної якості.

Залежно від жанру, задуму твору та інших обставин, композитор планує певну якість звукового матеріалу й відповідно відбирає потрібні йому джерела звучання. У цьому сенсі його діяльність подібна до праці в інших галузях мистецтва.

Якщо, наприклад, скульптор задумав створити кінну статую великого полководця, то він не використовуватиме з цієї метою глину, гіпс чи мармур, а найвірогідніше звернеться до бронзи. Художник, що створює монументальну фреску на стіні великої будівлі, скористається не акварельними фарбами й не тушшю, а щільними олійними фарбами, темперою, мозаїкою чи іншими подібними матеріалами.

Таким же чином і композитор відбирає для втілення свого задуму звуковий матеріал з уже відомими, перевіреними на практиці властивостями. Оскільки ці властивості безпосередньо залежать від джерела звуків, тобто від інструментів, то й вибір матеріалу стає для композитора вибором певних інструментів і людських голосів. Можна сказати, що композитор



працює з інструментами й голосами так само, як скульптор — з пластичними матеріалами чи як художник із фарбами.

Який музичний матеріал, які джерела звуку вживаються у творчій практиці? Для того, щоб відповісти на це запитання, слід розглянути хоча б у загальних рисах музичний інструментарій, що склався історично, і властивості людського голосу.



§ 4. Музичні інструменти й голос як інструмент

4.1. Розвиток музичних інструментів та їх творці

Історія розвитку музичного інструментарію бере свій початок від зародження музичного мистецтва. Спершу людина використовувала ті джерела звуків, які надавала їй сама природа, потім навчилася робити спочатку прості, а потім і досить вигадливі пристрої, що витворювали звуки необхідних якостей.

Історія інструментів — це, загалом, історія технічної та музичної творчості анонімних народних майстрів. Унаслідок цієї багатоголової праці примітивні інструменти поступово вдосконалювалися, покращувалися, пристосовувалися до нових критеріїв тембру, динаміки, техніки виконання, законів організації музичної мови. Наприклад, давня єгипетська арфа, постійно перероджуючись, дала цілу гілку різних інструментів — від сучасної концертної арфи до клавесина й роялю. Середньовічний струнно-смичковий інструмент фідель, відомий у Європі з VIII ст., став прабатьком улюбленої музикантами епохи Відродження віоли, на зміну якій у XVII–XVIII ст. прийшла надзвичайно популярна скрипка.

Шлях розвитку інструментарію в європейській музиці був багатий також на яскраві індивідуальні знахідки, справжні винаходи нових інструментів. Відомі імена видатних майстрів скрипкової справи (А. Страдіварі, А. Гварнері, Н. Амати), будівників органів (А. Зільберман, А. Джорден, А. Кавайе-Коль), винахідників та реформаторів клавішних і духових інструментів (Б. Крістофорі, Т. Бьом, Г. Молленхауер, А. Сакс), творців перших електромузичних інструментів (Л. Термен, О. Володін, Р. Муг та ін.).

Кожна музична епоха й кожна національна культура ха-

рактризуються своїм особливим набором джерел звучання, своїм власним інструментарієм. Часом вони зовсім різні за критеріями якості звуку. Справді, що є спільного між конголезьким ансамблем тамтамів, тріщалок і тертушок і, скажімо, європейським духовим оркестром? Як порівняти хрипкуватий холодний тон карпатської сопілки-зубівки й різкий пронизливий скрик японського гобоя-хічірікі?

І все ж, порівнюючи джерела музичного звуку, властиві різним історичним епохам і етнічним культурам, ми виявимо більше споріднених, ніж відмінних критеріїв якості звучання.

4.2. Голос людини як джерело музичного матеріалу

Серед усіх природних джерел звуку музична практика всіх часів і народів вирізняла людський голос. Донині голос людини за багатством можливостей перевершує всі створені будь-коли інструменти. Він відтворює звуки доволі широкого висотного й гучнісного діапазону. Голос досить рухливий — йому приступні й дуже короткі, і тривалі звучання. І найважливіше — голос безмежно різноманітний у тембрових і динамічних нюансах, у способах вимовляння звуку.

Ще одна важлива особливість — усі людські голоси загалом схожі за фізичними властивостями створюваних звуків, і разом із тим немає двох людей з абсолютно однаковими голосовими тембрами.

Тембри людських голосів із погляду музики розрізняються за деякими виражальними, колоритними якостями. Ці відмінності означаються досить умовно і приблизно за допомогою характеристик *співочого діапазону* й *тембрового відтінку*. Так, наприклад, сопрано (жіночий голос найвищого регістру) буває “ліричним” (тобто м’яким, позбавленим голосних високих формант у діапазоні від c^1 до c^3), “драматичним” (яскравим, соковитим, із рівними формантами), “колоратурним” (блискучим і легким у верхньому регістрі).

Голоси як джерела музичного звучання можуть об’єднуватися в ансамблі. Якісна своєрідність і досконалість голосових ансамблів, зокрема хорових, пояснюється їхньою тембровою однорідністю і водночас розмаїттям можливих звукових барв, нюансів якості звукової матерії.



Проте не тільки акустична привабливість і пластичність (здатність змінювати характер звучання) голосу зробили його найуживанішим джерелом музичного звуку.

Голос — це невіддільний од людини “інструмент” звукоутворення, що служить засобом комунікації. Навіть у тих випадках, коли голос співає без слів, наше сприймання неусвідомлено враховує, що це “те саме” джерело звуку, яке невід’ємне від людини, від її емоційного стану, від її комунікативно-мовної діяльності.

4.3. Родини музичних інструментів

Окрім голосу, музична практика володіє різноманітним інструментарієм, що є своєрідним “сховищем” тембрів, палітрою звукових барв, знайдених упродовж багатомісячної художньої практики різних культур.

Основні вимоги, що висуваються до всіх інструментів у всі часи, це: а) здатність утворювати різні звуки певної висоти і тривалості (для ударних інструментів — лише тривалості); б) простота звуковидобування, легкість переходу від одних звуків до інших у різних комбінаціях; в) привабливість якості звуку, передовсім його темброво-артикуляційних властивостей; г) достатня для потреб конкретної практики гучність звучання.

Влаштування багатьох інструментів і способи гри на них підказані людині самою природою.

Ритмічні шуми, що супроводжували колись обрядові танці і співи, спершу створювані долонями й ударами ніг, пізніше змінилися більш дзвінкими й чіткими шумами кам’яних, кісткових, дерев’яних, керамічних предметів. Розвиток таких нехитрих пристроїв призвів до появи сучасної родини **ударно-шумових** інструментів.

У сучасному симфонічному оркестрі це найчисленніша й дуже різнолика група. До неї входять перш за все **ударні** інструменти, наприклад, литаври, ксилофон, вібрафон, дзвони, челеста. Вони створюють звуки відносно визначеної висоти (кольорові шуми). Інші ударні — великий і малий барабани, бубон, тамбурин, трикутник, кастаньети, тарілки, гонг, тамтам — не мають висотної визначеності коливання (тобто створюють широкосмугові шуми і служать ритмічною базою оркестрового звучання). Останнім часом до складу симфонічного оркестру все частіше вводяться екзотичні інстру-

менти, запозичені з побуту народних культур країн Африки, Азії, Латинської Америки. Це, наприклад, китайські коробочки, марімба, клавес, фрусто, реко, маракас та ін. Останні два не є, власне кажучи, ударними. З їхньою допомогою видобувають шурхіт. Але за своєю роллю в ансамблі вони споріднені з родиною ударних.

Звук, породжений спущеною тятивою лука або доторком до натягнутої нитки чи жили, започаткував розвиток родини **с т р у н н и х** інструментів. Звук струни може викликатися щипком, тертям смичка, легким пружним ударом. Ці способи приведення в рух натягнутої струни лягли в основу трьох різновидів родини струнних інструментів: *щипкових, смичкових і ударних*.

Щ и п к о в і с т р у н н і — дуже велика група, представлена інструментами далеких історичних епох (такими, як ліра, кіфара, лютня), сучасними інструментами симфонічного й естрадно-симфонічного оркестрів (арфа, гітара, банджо), а також величезною кількістю народних інструментів. В українській народній музичній культурі значне поширення мали кобза та бандура, в російській — домра, балалайка, у народів Прибалтики — кантеле, у кавказьких народностей — тар, саз, чонгурі й т. ін. У культурі ХХ ст. багато які з цих інструментів одержали “друге життя”, стали основою масового музичного навчання, ввійшли в побут професіональної композиторської музики. Для прикладу пошлемося на створення концертних ансамблів бандуристів та розробку широкого репертуару для цього інструмента, введення класу бандури в дитячих музичних школах, музучилищах і консерваторіях в Україні.

Група **с м и ч к о в и х с т р у н н и х** інструментів становить основу симфонічного оркестру. Старовинний оркестр часів бароко включав віоли д’амур (інструмент, схожий на скрипку, що мав більшу кількість струн та м’якший, “інтимніший” тембр), віоли да гамба (велика віола, схожа на віолончель) та деякі інші різновиди. Струнно-смичкову групу сучасного оркестру складають скрипки, альти, віолончелі й контрабаси. Все це різні за розмірами й діапазоном, але близькі за тембром інструменти. Їх ансамбль за мірою злитості, однорідності тембрів і багатством способів звукоутворення можна порівняти лише з хором-ансамблем голосів. Навіть самий характер звуковимови у смичкових струнних нагадує голос. Недарма кажуть: “скрипка співає”.



Ударні струнні інструменти — наймолодша група в родині струнних. Походять вони, очевидно, від цимбалів та подібних народних інструментів. Їхній різкий за атакою і дзвінкий звук, що не відразу затихає, висока ритмічна рухливість визначили акомпануючу роль ударних струнних у народних ансамблях.

Принципове вдосконалення інструментів цієї родини за допомогою клавішного механізму привело до появи ще трьох її різновидів: *к л а в і ш н о - у д а р н и х*, *к л а в і ш н о - щ и п к о в и х* і *к л а в і ш н о - с м и ч к о в и х*. Влаштування таких інструментів і спосіб гри на них легко уявити: якщо над кожною струною цимбалів розташувати молоточок і привести його в дію натисканням сполученої з ним клавіші, то вийде інструмент, подібний до клавикордів (старовинний предок сучасного фортепіано), роялю, піаніно.

Якщо ж замість молоточків, що б'ють по струнах, використати пружні пір'їни, шкіряні плектри чи металеві язички, які щипають струни при натисканні клавіші, то вийде клавішно-щипковий струнний інструмент. Так влаштований клавесин (він має ще назви — *к л а в і ч е м б а л о*, *ч е м б а л о*, *х а р п с и х о р д*), *спінет*, *верджинал* та інші старовинні клавішно-щипкові струнні. Ці інструменти були широко розповсюджені в XVI—XVIII ст. у практиці домашнього й салонного камерно-концертного музикування. У XVIII ст. вони були витіснені з широкого вжитку клавішно-ударними інструментами. Проте для клавесина й верджинала свого часу були створені численні прекрасні твори, справжні шедеври музики (п'єси Ф.Куперена, Ж. Рамо, Г. Перселла та ін.). Тому в сучасній музично-виконавській практиці клавесин посідає почесне місце, перетворившись із інструмента аристократичного музичного побуту на інструмент демократичного концертного музикування.

Зразком клавішно-смичкового різновиду може послужити колесна ліра або, як її ще називали в Україні, — *риля*. Тут роль смичка виконувало невеличке колесо, що крутилося під струнами й тертям видобувало звук, висота якого регулювалася за допомогою натискання на клавіші.

Звук струменя повітря, розітнутого гострим краєм порожньої очеретяної трубочки чи кістки став прообразом групи *д у х о в и х* інструментів. Більшість інструментів із таким принципом влаштування виготовлялася впродовж багатьох віків із

дерева. Тому вся родина дістала назву **д е р е в ' я н и х д у х о в и х**. Ця родина також має різновиди, відмінні за способом створення звуку: **л а б і а л ь н і** та **я з и ч к о в і**. У лабіальних духових інструментах — флейті, свирілі, деяких трубах орґана — звук створюється розтином струменя повітря (як у зрізаних очеретинках). А в язичкових він викликається коливанням тонкої дерев'яної чи металевої пластинки. Так улаштовані гобой, фагот, кларнет, саксофон, баян, акордеон, язичкові труби орґана.

Здавня відомий спосіб одержання звуку шляхом різкого вдунання струменя повітря в морську мушлю чи в порожнину рогу буйвола, тура послужив технічним принципом для ще однієї родини музичних інструментів. Згодом такого роду інструменти дістали назву **м і д н и х д у х о в и х**, оскільки виготовлялися з міді, латуні та інших металів і сплавів.

Еволюція духових інструментів (як дерев'яних, так і мідних) ішла шляхом розширення звукового діапазону, доповнення строю звуками діатонічних і хроматичних гам, удосконалення способів виконавського контролювання звучання (за допомогою клапана, вентиля, висувної куліси). В історії духових інструментів особливий інтерес становить орґан, який звать “королем духових інструментів”. Народившись у Стародавньому Римі, орґан був спершу порівняно невеликим одноголосним інструментом двірцевої музики. Пізніше у Візантії та Західній Європі орґан став головним інструментом церковної музики. Його потужне, яскраве звучання, підсилене відлунням церковних склепінь, служило підтримкою молитовним піснеспівам. Поступово орґан удосконалювався. На початку XVIII ст. він уже володів величезним багатством тембрової палітри (завдяки трубам різного типу, можливостям їх поєднання й отримання комбінованих тембрів). Великі його труби звучали так голосно, що дзвеніло скло у вікнах будівель. Високі труби — так звана “корона” орґана — надавали блискучого сяючого тембрового забарвлення акордам і пасагам. Техніка гри також досягла виняткового розвитку й розмаїття. У період з XVI по XX ст. для орґана було написано чимало творів неперехідної цінності (А. Габріеллі, Д. Фрескобальді, П. Свелінком, Д. Букстехуде, Й.С. Бахом, Ф. Лістом, Ц. Франком, Г. Форе, О. Мессіаном).

Сьогодні орґан та органна музика вийшли за межі церковного застосування і здобули концертне значення. Своя



органна література з'явилась і в Україні (твори М. Колесси, В. Губи, І. Асеєва, Л. Грабовського).

Усі розглянуті нами інструменти можна визначити як *механіко-акустичні*. Необхідність такого їх узагальненого визначення постала зовсім недавно, у зв'язку з народженням у ХХ ст. ще однієї родини музичних інструментів, звучання котрих посилюється, трансформується чи створюється за допомогою електрики.

Існують два різновиди таких інструментів: а) *електрифіковані*, б) *електронні*.

Електрифіковані музичні інструменти за своєю конструкцією та принципами утворення звуку не відрізняються від традиційних. Електротехнічні пристрої служать тут для посилення звуку й надання йому певного забарвлення. Принцип влаштування електрогітари, електроскрипки та ін. полягає в перетворенні механіко-акустичних коливань на електромагнітні. Ці коливання підсилюються, певним чином видозмінюються й перетворюються знов на акустичні. Так, наприклад, за допомогою частотних фільтрів звук може змінити свої спектрально-темброві властивості, за допомогою ревербераційного пристрою він змінює свої динамічні властивості, набуває характеру відлуння і т.ін. Схематично цей принцип має такий вигляд:

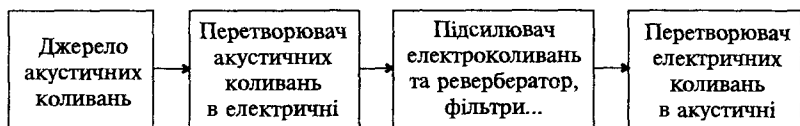


Схема IV. Електрифіковані інструменти.

Електрифікація струнних інструментів була зумовлена необхідністю підсилення їхнього звучання в ансамблях та застосуванням на великих, у тому числі й відкритих, концертних майданчиках. Очевидно, таку ж мету мав на початку спів у мікрофон.

Однак застосування електронного підсилення дало змогу музикантам знайти нові виражальні можливості звуковидобування, нові темброво-артикуляційні барви. Скажімо, спів у мікрофон відкрив шлях для проникнення в естрадну пісню природних мовних інтонацій: від приблизно інтонованої мелодії до шепотіння й ледве вловимих придихів.

Використання ефектів резонансу коливань, особливих фільтрів і перетворювачів звуку в електрогітарному ансамблі створило цілий комплекс виражальних тембрових ефектів у рок-музиці 60-х років, таких, як “фідбек”¹, “фаз-бас”² та ін.

Е л е к т р о н н і музичні інструменти можуть загалом зберігати деякі елементи конструкції традиційних інструментів (клавіатуру, педалі, гриф), але коливання, котрі потім перетворюються в чутний звук, від самого початку мають електромагнітну природу. Такий принцип передбачає використання різномірних генераторів електромагнітних коливань.

Схематично:

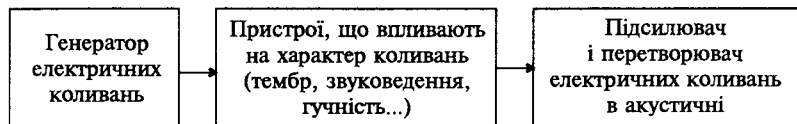


Схема V. Електронні інструменти.

Перші інструменти такого типу виникли на початку ХХ ст. (“телармоніум” американця Т. Кейхіла, “терменвокс” радянського інженера Л. Термена, “електрохвилі” француза Ж. Мартено та ін.). Це були одноголосні інструменти з досить оригінальним, але відверто штучним звучанням. З огляду на звуко-темброву й музично-технічну недосконалість, вони виявились малопридатними для використання у практиці написання й виконання музичних творів.

Бурхливий розвиток електронної техніки після другої світової війни призвів до появи значно досконаліших пристроїв: електроклавішних інструментів (що зветься електроорганами) і синтезаторів звуку.

Сучасні цифрові звукосинтезатори — так звані семплерні системи — здатні майже бездоганно точно відтворювати шляхом цифрого аналізу й наступного синтезу звуку не тільки усіх типів музичних інструментів, а й будь-якого конкретного інструмента і взагалі будь-якого акустичного явища навколишнього світу. Це відкриває перед композитором і виконавцем широкі можливості вибору як нових, так і добре відомих

¹ “Фідбек” (feedback) — звуко-шумове явище, яке виникає від перевантаження підсилювача і створює характерне спотворення тону.

² “Фаз” (fuzz) — звук масивний, щільний, “пухнастий”, що утворюється за допомогою модулятора, типовий для стилю “хард-рок” (важкий рок).



тембрових і артикуляційних звукових барв, вільного їх комбінування згідно з технічними можливостями інструмента й художніми намірами музиканта. Не випадково синтезатори набули сьогодні значного поширення в академічній концертній, прикладній (театральній, кінематографічній), джазовій та популярно-масовій музиці.

4.4. Ансамблі інструментів

Звершуючи наш огляд музичних інструментів — цієї “скарбниці” матеріалу музичної творчості, — відзначимо практику об’єднання інструментів у стійкі єдності — *ансамблі, оркестри*. Найчастіше ансамблі, навіть найменші, складаються з представників різних родин. Наприклад, ансамблі часів Київської Русі мали такі інструменти: гуслі (струнний щипковий), гудок (струнний смичковий), сопілка, свиріль і цівниця (одинарна, парна й багатоствольна свисткові флейти, тобто — дерев’яні духові), ріжки і труби (за типом мідних духових), бубон чи тимпан (ударні).

Або інший приклад: народний український ансамбль із трьох (чи іноді більше) музикантів, що називається “троїста музика”, міг складатися з флейти, скрипки й барабана, або із цимбалів, бубна і скрипки.

Приклади стійких ансамблів, складених з інструментів однієї родини, нечисленні. Струнний квартет, камерний струнний оркестр, ансамбль бандуристів, ансамбль великих і малих барабанів у народному мистецтві Центральної Африки, роговий оркестр у Росії XVIII ст. — ось найвідоміші випадки створення такого роду ансамблів.

Нині конструкція більшості механіко-акустичних інструментів уже не зазнає принципових змін. Їх ансамблеве використання також стабілізувалося. Але й сьогодні музиканти не припиняють пошуку нових якостей звучання традиційних інструментів і нових ефектів їх поєднання. Ще на початку нашого століття деякі композитори вдалися до сміливих (і часом спірних) спроб урізноманітнити звукову палітру такого, наприклад, усталеного ансамблю, як симфонічний оркестр. Француз Е. Саті ввів до оркестру в ролі інструментів сирену, автомобільні клаксони, друкарську машинку, радянський композитор А. Мосолов — заводські гудки й різні виробничі шуми

і т. ін. У середині ХХ ст. виникла авангардна течія так званої “конкретної музики” (П. Шеффер, П. Анрі та ін.), основу якої склали записані й переконструйовані звуки людського голосу, музичних інструментів та найрізноманітніші звучання довколишнього світу. Інша авангардистська течія — “сонористична музика” — використовувала традиційні інструменти для одержання абсолютно нетрадиційних звучань. Музиканти-виконавці “грали”, наприклад, водячи смичком за підставкою на скрипці, постукуючи смичком по корпусу струнних інструментів, протягуючи “глісандо” цвяхом чи щітками для одягу по струнах роялю і т. ін. Серед загальної маси подібних звукових дивацтв виникли окремі досить виразні звукобарвні ефекти, що визначають специфічний оркестровий колорит творів Е. Вареза, Я. Ксенакіса, К. Пендерецького, В. Люто-славського, Л. Берію, Л. Грабовського.

4.5. Загальні вимоги до якості музичного матеріалу

Отже, на завершення розмови про музичний звук як про матеріальну основу музичного мистецтва ще раз підкреслимо, що ця матерія не є тільки сировиною. Вона має значну міру впорядкованості, організованості. По-перше, музичні звуки відібрані художньою практикою конкретних культурних епох у відповідності з умовами людського сприймання звукових явищ. По-друге, матерія музики відповідає критерію пластичності. Пластичність звуку — це його здатність створювати різні форми, гнучко змінювати свої якості, залишаючись при цьому “самим собою”. Інакше кажучи, — це здатність поєднувати в собі постійність і мінливість.

Людський голос і музичні інструменти є нескінченно багатими джерелами пластичних звучань. Шумові інструменти створюють звучання з легко змінюваною гучністю, тривалістю й артикуляцією. Це дає можливість створювати найрізноманітнішу за своїми властивостями звукову тканину. Інструменти з визначеною висотою звучання мають іще більше темброве розмаїття й іще більші можливості пластичної зміни властивостей звуку (висоти, гучності, тривалості, артикуляції).

Музичні звуки підлягають також критерію естетичної



п р и в а б л и в о с т і. Кожна музична традиція виробляє свої, часом дуже різні, уявлення про красиве й некрасиве звучання. Звуки європейських інструментів приємні для європейців, але можуть справляти негативне враження на представників культур інших континентів. Так само і європейському слухачеві, ймовірно, не сподобаються звуки узбецького духового інструмента карная, манера тувинського горлового співу у стилі “сигит” і т. ін. Уявлення про красу звуку змінюються з часом: ще недавно неприємні для людського вуха звуки електронного походження тепер широко застосовуються в різних сферах художньої практики.

Музичний звук має важливе самостійне значення, забезпечене його акустичними якостями (тембром, артикуляцією та іншими властивостями), пластичними можливостями, естетичною привабливістю. При цьому слід пам'ятати, що звуки — всього лише матеріал музики, який набуває х у д о ж н ь о г о с е н с у в інтонаційно-мовному процесі, коли вони стають засобом спілкування людей, передачі художньої інформації, вираження емоційного стану. Відтак музична мова, що наділяє художнім сенсом звукову матерію, є предметом наступного розділу.

Розділ III

МУЗИЧНЕ МОВЛЕННЯ



§ 1. Інтонаційно-мовна організація музичної форми

1.1. Музика як мистецтво інтонування

Ми вже знаємо, що музика — мистецтво звукове. Проте звуки, навіть найпривабливіші за своїми якостями і найвищою мірою пластичні, самі собою ще не є музичним мистецтвом. Вони стають ним лише тоді, коли набувають для людини, яка їх сприймає чи уявляє, певного художнього значення. Для цього тони й шуми повинні бути організовані, впорядковані, пов'язані між собою певним чином. Перш ніж перейти до розгляду законів організації звуків у музиці, спробуємо в основних рисах уявити, який узагалі сенс і значення можуть мати звуки в життєдіяльності людини, в її духовному бутті.

Передовсім звуки інформують нас про найрізноманітніші явища та об'єкти природи, даючи змогу розпізнавати й вивчати їх. Важливість слухового сприйняття довколишнього світу можна продемонструвати за допомогою простого прикладу.

У людини, яка опинилася в абсолютній темряві, в незнайомих їй обставинах, слух надзвичайно загострюється, оскільки саме звуки за відсутності зорових образів стають головним засобом орієнтування в довколишньому середовищі. Повна тиша буде свідчити про нерухомість довкруг людини. Але найменший сторонній звук стане безумовною ознакою руху. Кожен шерех, стукіт, шарудіння будуть “промовляти” про характер руху, про самі рухомі предмети чи про живих істот, які є джерелом звуків. Через звуки людина одержить і певну інформацію про властивості приміщення, простір, у якому вона перебуває.

Цей уявний дослід показує, що звуки є властивістю багатьох форм руху, служать їхньою ознакою і тому легко можуть ставати умовними знаками природних явищ, певних предметів чи істот. Наприклад, за якістю, характером звуків,



створюваних твариною, можна визначити її біологічний вид, навіть якщо ми її не бачимо. За голосом, який ми чуємо по телефону, можна встановити стать, вік, психічний стан людини, навіть упізнати конкретну особу. Так за звуковими ознаками людина визначає конкретний об'єкт. Незрідка вони використовуються і для позначення самих предметів чи явищ. Особливо це притаманно дітям: замість понять словесної мови (“кішка”, “машина”) вони використовують звуко-знаки (“няв-няв”, “бі-бі”), маючи на увазі відповідні їм знайомі об'єкти. Звуконаслідувальну природу має багато слів у мовах народів світу, наприклад: тупіт (укр.), топот (рос.), trampeln (нім.), tramp, clatter (англ.) та ін.

Яке значення це має для музики, чи використовує вона можливості звуків безпосередньо відбивати об'єкт дійсності?

Бувало, що для створення програмних асоціацій, звукової атмосфери певного середовища деякі композитори використовували різноманітні *позамузичні звучання* — заводських гудків (А. Мосолов “Завод”), автомобільних клаксонів (“Американець у Парижі” Дж. Гершвіна), справжнього пташиного співу, записаного на магнітофонну стрічку (“Пінії Риму” О. Респігі) та ін. Проте подібні екстравагантні явища не стали художнім прийомом і є винятком у музичній практиці.

Значно частіше ми зустрічаємо в музиці приклади *наслідування звуків-ознак* природних явищ. Особливо багато трапляється звукоімітацій співу птахів: “Зозуля” Л. Дакена, перекликання трьох пташок у II частині Шостої (“Пасторальної”) симфонії Л. Бетховена, крик півня у вступі до “Хованщини” М. Мусоргського, в операх М. Римського-Корсакова “Снігуронька” (“Пісні й танці птахів”) і “Казка про Золотого Півника” (лейтмотиви Півника), численні й дуже точні імітації пташиних співів у творах французького композитора ХХ ст. О. Мессіана та ін. Вдалі наслідування левиного рику, квоктання курей, криків осла є в уже згадуваному творі К. Сен-Санса “Карнавал тварин”.

Доволі широку сферу в музиці становлять імітації дзвонів (які самі до певної міри належать до музичних явищ): М. Мусоргський, “Богатирські ворота в Києві” з циклу “Картинки з виставки”; антракт із “Бориса Годунова”; С. Рахманінов, хорова поема “Дзвони” на слова Е. По. Чудовий зразок барвистої й водночас делікатної імітації передзвону в українській музиці — частина “Достойно є” з Літургії М. Леонтовича:

4

Andante sostenuto М.Леонтович. Літургія Іоанна Златоустого

С.
А.

Т.
Б.

До- стой- но є

До- стой- но є і це є іс- ти- на

сла- ви- ти Те-

сла- ви- ти Бо- го- ро- дит- це- ю

сла- ви- ти Бо- го- ро- дит- це- ю

- бе,

Можна навести ще декілька десятків подібних прикладів звуконаслідування, однак у загальній масі всіх музичних творів вони будуть краплиною в морі. Візьмемо до уваги також досить умовну й відносну схожість наслідувань з їх натуральними прототипами. Хоч би як музичні звуки наближалися до природних, вони ніколи не втратять відмінності від останніх (з огляду на особливі якості організації, властиві музичним звукам). Недаремно в багатьох випадках композитори не покладаються на самоочевидність звуконаслідування в музиці і вдаються до “підказки” — програмного заголовка чи навіть спеціальних авторських ремарок у нотному тексті. Так, до речі, зробив Л. Бетховен, позначивши в партитурі III частини Шос-



тої симфонії біля відповідних оркестрових голосів: “соловей”, “перепілка”, “зозуля”. Самі ж репліки інструментів, за всієї схожості з реальними голосами птахів, можуть бути сприйняті й поза будь-якою конкретною звукообразотворчою асоціацією.

Зі всього сказаного можна зробити висновок: *передача інформації про явища довколишнього світу через імітацію їхніх звукових ознак не входить до головних завдань музичного мистецтва*. Лише в особливих випадках музичні звуки набувають сенсу знаків, що вказують на конкретний об’єкт чи явище.

Незалежно від того, імітують музичні звуки яке-небудь конкретне явище чи ні, вони завжди несуть інформацію про певний рух. У природі існує величезне розмаїття форм руху, які можуть сприйматися людиною у вигляді звуків. Рухи й, відповідно, їхні звукові еквіваленти можуть бути, скажімо, перервними й неперервними, швидкими й повільними, хаотичними (наприклад, шум дощових крапель і поривів вітру) і правильними, періодичними (набігання морських хвиль). *Будь-які типи руху можуть бути узагальнено відображені в чергуванні музичних звуків*. Можна передати навіть найскладніші за своєю природою рухи, що підлягають законам імовірності¹.

Однак музика в цілому віддає перевагу впорядкованим, правильним, періодичним рухам. Наприклад, ритмічні процеси функціонування людського організму — пульсації кровообігу, дихання, ходіння, бігу, навіть беззвучних нервових реакцій (біоритмів) — узагальнено відображаються в закономірно узгодженій у часі послідовності музичних звуків, тобто в *музичному ритмі*. Рухи, пов’язані з діяльністю людини — колективною фізичною працею, маршируванням, обрядом, заколисуванням дитини і т. ін., — також еквівалентно відображаються у звуковій організації трудових пісень, маршів, хороводів, колисанок тощо.

Відзначимо, що музичне звучання здатне передавати не тільки швидкість, зв’язність чи перервність, хаотичність чи впорядкованість руху, а також його простоту чи складність, мінливість чи постійність, просторовий напрямок та інші сто-

¹ Ці закони враховуються при компонуванні “комп’ютерної музики” й лежать в основі “стохастичного” методу, розробленого сучасним французьким композитором Янісом Ксенакісом.

рони і властивості руху. Як це виражається в музичному звучанні, буде з'ясовано в подальшому викладі.

Таким чином, звуковий матеріал, що організується музикою, дає змогу відобразити, а отже, зробити своїм змістом різноманітні форми руху. *Прототипами звукових образів руху є процеси життєдіяльності людського організму, явища, пов'язані з суспільним буттям людини, та різноманітні природні процеси.*

За можливостями імітувати реальність, створювати чуттєві образи відомих предметів музика помітно поступається іншим видам мистецтва, особливо — живопису, скульптурі, кінематографії. Однак у передачі руху вона набагато могутніша від образотворчого мистецтва й за ефективністю може бути порівняна з хореографією й кінематографом.)

Існують і такі явища, у відтворенні яких музика може досягати справжніх вершин. Ідеться про сферу людських *емоцій, переживань, станів духу*. Величезна сила музики полягає в її здатності глибоко і всебічно відображати духовний світ особистості в найрізноманітніших його проявах — починаючи від типу психіки й закінчуючи найтоншими змінами емоційного стану, настрою.

Чи можна вбачати в цьому унікальну властивість музики? Звичайно, ні. Тут їй не поступаються і словесні види мистецтва (поезія, драматургія, художня проза). Мова також чудово відображає духовний світ людини. За деякими властивостями словесного мовлення — швидкістю, зв'язністю, напруженістю, ритмом і т. д. — можна безпомилково визначити емоційний стан мовця. Якщо, наприклад, людина схвильована, то це легко вгадується з того, як вона говорить, навіть якщо вдає при цьому, що абсолютно спокійна. За характером мовлення можна встановити психічний тип (холерика, флегматика, сангвініка й меланхоліка), зробити інші висновки про особистість і душевний стан людини.

Спробуємо тепер встановити, у чому ж відмінність музично-звукового відображення таких явищ від словесно-мовного й у чому вони подібні?

Безперечно, музика й мова генетично пов'язані з найбільш ранніми формами спілкування первісних людей. Мова слів — це найдавніша й донині основна форма суспільної комунікації, а також — особлива форма мислення, що оперує поняттями (вербальне мислення).



Виникнення мови відносять до епохи нижнього палеоліту й пов'язують із процесом узагальнення й ускладнення найпростіших звукових сигналів. У первісних людей (як і в багатьох вищих видів тварин) звукові сигнали були природним продуктом життєдіяльності, неусвідомлюваним проявом фізіологічних станів організму, афектів, примітивних емоцій: голоду, переляку, болю, гніву, задоволення тощо. Водночас стихійні звуковиявлення однієї людської істоти служили для інших знаками певних її станів, афектів і емоцій, несли важливу інформацію і впливали на поведінку людей у первісних спільнотах.

У процесі еволюції свідомості, в міру розвитку знарядь праці, різноманітних форм діяльності, соціальних відносин, абстрактного мислення, звукові сигнали видозмінювалися, набували стійких форм, закономірних зв'язків, утворюючи лексику й граматику словесної мови. Вона поступово ставала знаряддям понятійного мислення, універсальним засобом комунікації. Однак у реальному мовленні ніколи не втрачались одвічно властиві йому елементи стихійного вираження психофізіологічного стану, емоцій людини. Передаються вони зміною звукових характеристик мовлення — висоти, гучності, швидкості, артикуляції, — тобто через мовну інтонацію. Кожна словесна мова передбачає певну гнучкість, рухомість інтування, можливість передавати емоційний контекст мовлення, ставлення мовця до змісту слів.

Неважко побачити спільний корінь походження музики і словесної мови. Музика як особлива форма мислення й діяльності склалася не раніше часів “неолітичної революції”, але за своїм походженням вона, вірогідно, безпосередньо пов'язана з найдавнішими формами людського спілкування епохи палеоліту. Як і мова, вона формувалася на основі примітивної сигнальної комунікації первісних людей. Мова розвинула передусім інформативні, знакові властивості сигналів, перетворила їх у систему слів-значень. А музичне мистецтво вдосконалило емоційно-виражальні, сугестивні, гедоністичні властивості стихійних звуковиявлень людини і створило на цій основі свої власні системи виражальних засобів. Трохи спрощено цю відмінність між мовою і музикою можна проілюструвати таким чином:

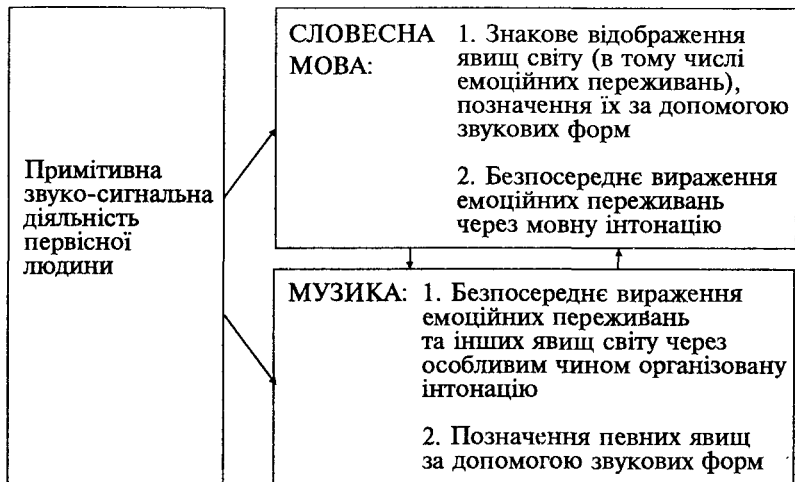


Схема VI. Спільність походження та відмінності словесної мови й музики.

Як бачимо зі схеми, об'єднуючим, спільним моментом для музики й словесної мови є інтонація.

Тісна взаємодія і спорідненість музики й мовної інтонації підтверджується багатьма аргументами. Так, скажімо, за час багатовікового свого розвитку музика постійно і надзвичайно широко, багатогранно взаємодіяла з деякими видами словесного мистецтва (поезією, драмою), створюючи в синтезі з ними величезну кількість жанрових різновидів: пісню, епос, музичну драму, оперу й т. ін. Це, безперечно, є показником глибокої і принципової спорідненості даних видів мистецтва.

Інший показник — усвідомлюваний багатьма музикантами інтерес до інтонацій словесної мови і прагнення відтворити їх за допомогою музичних звучань. Про це свідчать висловлювання й сама художня практика основоположників опери — Я. Пері, Д. Каччіні, В. Галілеї а також великих майстрів "музичного слова" — В.-А. Моцарта, Ф. Шуберта, М. Мусоргського, Р. Вагнера, К. Дебюссі, Ф. Пуччіні, Л. Яначека, С. Прокоф'єва, Ф. Пуленка.

Людина, яка виховала свій слух у процесі музичної діяльності, звичайно вельми чутлива до нюансів емоційного змісту словесної мови. За інтонацією мовлення, його "музичною стороною" можна судити не тільки про щирість того, хто говорить, а навіть про значення слів незнайомої мови.



Чудовий художній опис такого феномену знаходимо в оповіданні К. Чапека “Історія диригента Калини”. Розповідь ведеться від особи героя — чеського музиканта, який прибув на гастролі до Ліверпуля й не знає англійської мови. Він стає випадковим свідком розмови двох місцевих жителів — чоловіка й жінки. Інтонації їхньої бесіди розкривають перед ним суть діалогу: “Це не була любовна розмова, для музиканта в цьому не могло бути сумніву. Теми кохання мають зовсім інший каданс і не звучать так скуто. Любовна розмова — це віолончель. А тут був майже контрабас, що грав *presto rubato*, в одному тоні, мовби чоловік увесь час повторював одну й ту саму фразу. У мене з’явилось прикривідчуття: цей чоловік говорив щось недобре. Жінка почала тихо плакати й декілька разів протестуюче скрикнула, мовби чинила йому опір. Голос у неї був схожий на кларнет, ледь-ледь глухуватий, мабуть, вона була не надто молода. Потім чоловічий голос заговорив різкіше, ніби наказуючи або погрожуючи... Жіночий плач перейшов в уривчасте й покірне схлипування. Я зрозумів, що опір зламаний... Я не вірю в передчуття, але вірю в музику. Слухаючи нічну розмову, я був цілковито впевнений, що контрабас схилив кларнет до чогось злочинного... Це було зрозуміло з того, що чулося в обох голосах, тривога була в їхньому тембрі, в кадансі, в ритмі, в паузах, у цезурах... Музика — точна річ, точніша від мови!”¹

Герой оповідання К. Чапека, як видно з розв’язки сюжету, не помилився у своєму припущенні. І можна погодитися з письменником у тому, що музика мови, її інтонація — “точна річ” у плані вираження емоцій, психічних станів людини.

Як можемо тепер підсумувати, основою генетичної спорідненості й постійної взаємодії музики і словесної мови є інтонація. Для мовлення — це невіддільна властивість, наслідок звукового й голосового його характеру, що має велике значення для передачі змісту слів і ще більше значення — для вираження емоційного тону мовця.

Інтонація в музиці є найважливішим, основним засобом художнього відображення об’єктивної дійсності. Безпосереднє виявлення в голосових звуках емоцій, психічних станів людини музика перетворює на високе мистецтво.

Музика універсальна у своїх можливостях звукового відоб-

¹ Чапек К. Собр. соч. Т. I. М., 1974. С. 517–518.

раження реальності. Людський голос — досить досконалий інструмент звуконаслідування. Ми вже відзначали, що елементи звукоімітації наявні у словесній мові (порівняйте, наприклад, звучання слів і позначуваних ними природних явищ: гуркіт, плескіт, свист, бомба, дзига). Музична інтонація ще вільніша й могутніша в імітуванні звучань довколишнього світу. Проте будь-яка звукоімітація в музичному інтонуванні обов'язково забарвлюється в певні емоційні тони завдяки її кровній спорідненості з інтонаціями мови. Таким же чином музика опосередковує і різні форми руху, пропускаючи їх крізь призму людського ставлення, вираженого мовною інтонацією.

Чи не означає це, що музика взагалі походить від мовного інтонування або зводиться до нього? Звісно, ні. Адже існують звукові форми, які належать винятково музичному мистецтву й не мають словесно-мовної інтонаційної природи. Такі, наприклад, як барабанний дріб, удари гонга й тарілок, фанфарні награвання труб, свистячі звуки флейт і інші специфічні звучання музичних інструментів. Можна вказати також на деякі рідкісні зразки вокальної музики, де словесно-мовна інтонаційна основа практично не виявляється. Наприклад, горловий спів жителів Паміру й Алтаю, у якому голосовий тон ніби розщеплюється на звук низького гудіння й високі призвуки, що змінюють один одного. До подібних явищ загалом належать і сольні юбіляційні пасажі в ранньохристиянській культовій музиці.

І все ж мовна інтонація в музиці воістину всепроникна. Навіть гра на музичних інструментах, яка за своїм походженням не могла бути пов'язана з мовленням, у більшості випадків відтворює певні його особливості і сприймається, осмислюється з погляду інтонацій людського голосу¹. Враховуючи величезне значення й універсальність мовної інтонації у співі, сприйнятті та осмисленні звучання музичних інструментів, маємо підстави визначити музику як *мовне мистецтво, засноване на інтонуванні та сприйманні інтонованого звуку*.

¹ Трапляється, що в музиці ансамблів народних інструментів (скажімо, африканських барабанів), у джазових імпровізаціях, у професійній музиці європейської традиції (наприклад, в антракті ударних інструментів з опери "Ніс" Д. Шостаковича, п'єси "Іонізація" Е. Вареза) виникають складні послідовності кольорових шумів, подібні до деяких мовних явищ — монотонного імпульсивного і швидкого мовлення, шепотіння й т. ін. У таких випадках можна говорити про ритмомоторні інтонації, підкреслюючи їхню специфічну якість.



1.2. Музика як мова

Порівнюючи музичне інтонування з інтонаціями словесної мови, важко не помітити відмінності між ними. Музична інтонація відрізняється від мовної більш організованим, регламентованим і, так би мовити, штучним характером. Вона підлягає суворим вимірам тривалості, висоти, гучності та артикуляції звуків, законам їх послідовного та одночасного поєднання, іншим формальним вимогам.

Порівняно з музичною, мовна інтонація виглядає розкутішою, майже довільною модуляцією звучання голосу. Але це тільки зовнішнє враження. Ритм мовної інтонації хоч і залежить від звукової структури слів і словосполучень, від лексико-граматичної будови речень, проте має більш або менш помітну регулярність. Висотна модуляція голосу також залежить від складової будови слів і словосполучень, граматичного типу речення. В одних випадках інтонація підвищується під кінець речення, в інших — понижується. Деякі типи речень мають складнішу модель висотної зміни тону. Інші сторони словесно-мовного інтонування (гучність, артикуляція) також регламентовані складом слів, їх структурою, масштабом і типом речення і т. д. Цей (далеко не повний) перелік свідчить про залежність мовної інтонації від загальних законів, принципів і моделей мови.

Проте інтонація у словесній мові, як ми вже говорили, не є основним ключем для передачі змісту. Набагато більшу роль відіграє значення слів та словесних конструкцій. Для музики ж інтонація є головним засобом вираження художнього змісту. Через те організація інтонування тут багатогранніша й строгіша, ніж у словесній мові. Музика прагне охопити й контролювати всі сторони звукового матеріалу. Загалом же система принципів і законів організації музичного інтонування може бути уподібнена до законів словесної мови.

У популярній літературі музику часто називають “мовою людської душі”, “інтернаціональною мовою”, яка зрозуміла всім людям Землі й т. ін. Це, ясна річ, образні висловлювання. Але вони й недалеко від правди в тому сенсі, що музика, як жодне інше мистецтво, має підстави називатися мовою.

Її генетична спорідненість із словесною мовою та особлива організація інтонаційного процесу дають підстави розглядати музику в реальному звучанні як інтонаційне мовлен-

н я, а правила й закони організації цього мовлення — як особливу інтонаційну мову¹.

За аналогією до мови словесної, в музичній мові можна вирізнити такі галузі:

1. **Морфологічні принципи й закономірності.** Вони визначають організацію різноманітних сторін інтонування, а саме: звукової висоти, часових відношень, гучності, темпу й артикуляції тонів, а також характер співвідношення цих властивостей музичного мовлення. Морфологічними за своїм змістом є закони музичного метроритму, звукового строю, ладової організації, а також принципи регламентації гучності, темпу, артикуляції.

2. **Синтаксичні принципи,** які визначають взаємозв'язок інтонаційних елементів і формування членороздільного музичного мовлення. Ідеться про принципи фразування й мовної цезури. Вони вирізняють у музичному звуковому потоці елементарні синтаксичні одиниці й визначають їх зв'язок у синтаксичних конструкціях.

3. **Лексичні,** тобто типові інтонаційні форми, що мають стійкий зміст в інтонаційному мовному контексті.

Тепер перейдемо до докладного розгляду закономірностей і принципів, які складають систему музичної мови.



§ 2. Ритм, метр і темп музичного інтонування

2.1. Поняття ритму й метру

Як уже зазначалося, музика — мистецтво часове, динамічне. Форма музичного твору не дається у сприйнятті в цілому, а розкривається, розгортається поступо-

¹ Такий погляд на музичне мистецтво визначився давно. У трактаті “Мусікія” російського регента І. Коренева (XVII ст.) сказано: “Музика — це друга філософія і граматики, що змінює голоси ступенями, подібно до того, як у словесній філософії чи граматиці існує правильне вживання слів та їхніх властивостей, складів, фраз і міркувань... Музика, як і словесна граматики, є г р а м а т и к о ю, що організовує звук” (Музыкальная эстетика России XI–XVIII вв. М., 1973. С. 124). Схожих поглядів дотримується М. Дилецький — автор “Мусікійської граматики”. Продовженням цієї лінії стали музично-теоретичні погляди О. Серова, а найдовершенішого вигляду вона набула в працях Б. Яворського та Б. Асаф'єва.



во. Цим пояснюється величезна важливість принципів організації музичної інтонації в часі, починаючи з окремих звуків і закінчуючи всім твором. Музична інтонація має складну часову організацію, яка виявляється у взаємовідношеннях ритму, метру й темпу.

Р и т м (від гр. *rhythmos* — розміреність, стрункість) у найзагальнішому сенсі означає часову структуру будь-якого процесу. Музична форма є процесом, ритмічну структуру якого творять: окремі звуки, паузи, інтонаційні звороти, акценти, акорди, музичні фрази, завершені частини всієї композиції і загалом будь-які компоненти форми, що приходять на зміну одне одному в часі. Навіть стосовно невеликого за тривалістю твору важко визначити і ясно уявити собі його повну ритмічну структуру, створену всіма елементами всіх рівнів будови форми. І все ж музика сприймається нами (частково свідомо, а в основному — підсвідомо) в усій реальній складності часових відношень, що мають надзвичайно важливе значення для естетичної й художньої оцінки твору.

Природно, що ритмічна (часова) структура музичної форми не може бути довільною, хаотичною, невпорядкованою. Вона підлягає певним принципам організації, відображеним у понятті музичного метру.

М у з и ч н и й м е т р — це сукупність принципів організації музичного ритму. За допомогою метру в музичний ритм (точніше — усі ритми музичної форми) вноситься порядок, а саме: ритмічні відношення підпорядковуються загальній *м і р і*, певному еталону часових відношень.

У природі, звісно, спостерігаються і можуть виражатися в звуках такі вільні ритми, що не підлягають ніяким законам і мірам. Але в музиці подібні випадки трапляються вкрай рідко, лише як епізодичні відхилення від упорядкованого ритму. Вільний, неметризований ритм зустрічається, наприклад, в оперних речитативах без інструментального супроводу чи в імпровізаційних сольних каденціях інструментальної музики.

Можна зробити висновок, що ритм у музиці переважно метричний. Це дає нам підстави ввести поняття *м е т р о р и т м у*, що означає *метрично впорядкований ритм музичної форми*. Звичайно це поняття пов'язують із тактовою організацією ритму. Але воно, як з'ясується в подальшому викладі, значно ширше.

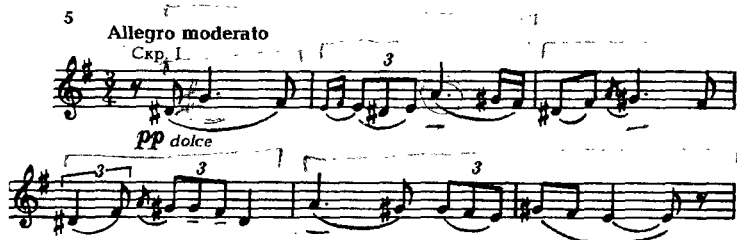
Розглянемо тепер найвиразніші й найважливіші для по-

будови музичної форми ритми разом із принципами їх метричної організації.

У теорії музики термін “ритм” характеризує часову організацію інтонаційного рівня музичної форми. Цей ритм, утворений окремими тонами інтонаційного мовлення, слід відрізнити від часових структур синтаксичного й композиційного рівнів форми. Останні ми будемо називати, відповідно до існуючої термінології, ритмами вищого порядку.

Ритмічний образ музичної інтонації понад усе залежить від тривалості тонів. Ритм, утворений тривалостями окремих тонів, ми визначаємо як довжинний.

Розглянемо фрагмент із Другої симфонії Л. Ревуцького:



Довжинний ритм цієї мелодичної теми виражений такою послідовністю:

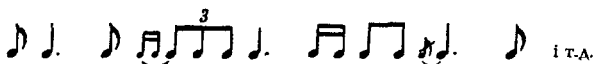


Схема VII-а.

Проте ритмічна структура даної інтонаційної форми не вичерпується послідовністю тонів різної довжини. У ній є ще певний динамічний, зокрема, акцентний ритм. Адже вкрай рідко в інтонації всі тони мають однакову гучність. У вокальній музиці, пов'язаній зі словесним текстом, обов'язково будуть вирізнятися тони, які відповідають акцентам у словах і реченнях. В інструментальній музиці вирізнення звуку за гучністю може бути ненавмисним, але здебільшого воно закономірно пов'язане з початком акту звукотворення (перший доторк смичка до струни й т. ін.), із початком танцювального па (у танцювальній музиці), з наслідуванням мовного акцен-



тування. Тому поряд із довжинним ритмом надзвичайно важливе виражальне й конструктивне значення в музиці має динамічний (або акцентний) ритм, що утворюється акцентованими, динамічно вирізненими звуками. На схемі VII-б відображено такий ритм мелодії Л. Ревуцького:

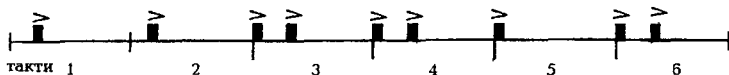


Схема VII-б

Нарешті, слід вказати ще на звуковисотний чи так званий мелодичний ритм музичної організації. Він створюється чергуванням тонів, які помітно різняться за висотою чи виявляють певну закономірність звуковисотної модуляції. У пр. 5 цей ритм виражається нерівномірним, примхливим чергуванням мелодичних хвиль, як показано на схемі VII-в:

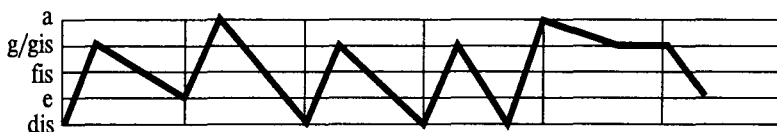


Схема VII-в

Усі ці ритмічні відношення, а саме — довжинний, динамічний та звуковисотний ритми, — складають часову структуру музичної інтонації. Проте це не означає, що вони завжди мають однакове конструктивне й виражальне значення для інтонування. На різних етапах історичного розвитку музичної культури, в різних стилях і жанрах музики вони набули нерівномірного розвитку. Згідно з тим значенням, яке одержала та чи інша сторона інтонаційного ритму, встановлювались і закони його метричної організації.

2.2. Типи метроритмічної організації музичного інтонування

Найпримітивніший спосіб метроритмічної організації музичного мовлення полягає в періодичному повторенні тону однієї (приблизно

однакової) тривалості. Метричний порядок устанавлюється самою повторюваністю тону, бо його тривалість служить мірою для всієї довжинної ритмічної послідовності.

6

Укр. нар. пісня (Поділля)



Довжинний ритм, який створюється в подібних випадках, має свою виразність, але він усе ж дуже одноманітний, обмежений у художньому плані.

Ширші виражальні можливості мають довжинні ритми, утворені різними за тривалістю тонами. Організація подібних ритмів може спиратися на різні метричні принципи, як-от: *модальний, мензуральний, тактовий*.

Найпоширеніший і найдавніший із принципів метричної організації називається **м о д а л ь н и м** (від лат. *modus* — міра, спосіб). Суть його полягає в тому, що ритм музичної інтонації визначається певною моделлю, формулою співвідношення тонів за тривалістю, гучністю чи звуковисотним розташуванням:

7

Наспів північноамериканських індіанців (ірокезів)



За своїм походженням такі формули мають словесно-мовну чи пластичну, танцювальну природу. Зокрема, музичний ритмічний модус може мати генетичний зв'язок із мистецтвом поезії. В цьому випадку він відбиває ритм поетичного рядка: розташування в ньому коротких і довгих, або наголошених і ненаголошених, або ж високих і низьких за тоном складів.

Наприклад, ритм античного й середньовічного віршування базувався на закономірному чергуванні коротких і довгих складів (так званий "силабічний ритм"). Музичне інтонуван-



ня таких поетичних текстів абсолютно точно відповідало структурі віршованого рядка, підлягало його довжинно-ритмічному модусу. Мистецтво творення наспівів і поетичних текстів за загальним віршувальним (силабічним) модусом було високо розвинуте у XII–XIII ст. трубадурами і труверами. Наступний приклад демонструє мелодію пасторели трубадура Маркабрюна, ритм якої підлягає віршовій формулі “короткий склад — довгий склад”:



Походження музичних модусів ритму може бути пов'язане також із танцювальними рухами, із закономірно об'єднаними різкими й плавними, шумними й тихими, швидкими й повільними рухами тіла. Структура танцювальних рухів безпосередньо відбивається на влаштуванні акцентного ритму інтонування. Так, наприклад, один типовий ритмічний зворот, який зустрічається в багатьох східнослов'янських обрядових, хороводних танцювальних піснях, неможливо пояснити з погляду впливу поезії, оскільки він звичайно супроводжується спотворенням в акцентуванні або тривалості складів тексту:

9

Укр. нар. пісня. Запис К. Квітки

У_ же сон_ це ко_ тить_ ся, ко_ тить_ ся,
 нам до_ до_ му хо_ четь_ ся, хо_ четь_ ся.

А ми не йде_ мо, при_ ка_ зу жде_ мо.

Імовірно, ця акцентно-ритмічна формула пояснюється структурою танцювального руху, який супроводить спів і в якому чергуються розгін і призупинення.

Цікаво відзначити, що ритмічні модуси персидської, арабської, турецької, балкано-слов'янської, болгарської (пр. 10-а) музики, на відміну од відносно простих формул європейської музики (пр. 10-б), вирізняються більшим масштабом, складністю довжинних і акцентних співвідношень:

10а

Болгарська (родопська) нар. пісня “Ой ле, гюло мари”



Схема модусу



10б

Й. С. Бах. 2 французька сюїта для клавіру. Жига



У європейській професійній музиці на зміну модальній системі метроритму в XIII–XIV ст. прийшов спосіб мензуральної організації інтонування (від лат. *mensura* — міра, вимірювання). Суть його полягає в тому, що кожний тон мелодії має довжину, виражену числом певних еталонних тривалостей — одиниць виміру музичного часу. Зразком довжинних відношень є масштабний ряд тривалостей: максима, лонга, бревіс, семибревіс (у старовинній музиці) чи ціла, половинна, четвертна, восьма і т. д. (у сучасній музичній граматиці). Причому кожна з цих тривалостей може бути розділена на дві-три чи більше тривалостей наступного (меншого) масштабу. Як наслідок, кожен тон мелодії стає кількісно співмірним з усіма іншими тонами, одержує власний номінал тривалості, а на письмі — нотний знак.

Необхідність у мензуральній організації музичної мови була пов'язана зі звільненням музичної мелодії від “диктату” поетичного тексту й розвитком багатоголосся. Мензуральна організація ритміки дала змогу композиторам експериментувати з ритмом мелодії, творити його без урахування приписів поетичних чи танцювальних модусів. Так влаштована ритміка



середньовічного “ізоритмічного мотету” XIII–XIV ст. Крім того, мензура дала змогу синхронно координувати в часі декілька поліфонічно об’єднаних мелодій із різними ритмічними малюнками. Завдяки мензуральній системі голоси поліфонічних творів дістали індивідуальні й узгоджені один з одним ритми.

При виконанні мелодій мензуральної метроритмічної організації музикант повинен постійно співвідносити інтоновані тони з певною внутрішньо відчутною еталонною одиницею тривалості звуку. Одиницею “відліку” тяглості тонів служить одна з середніх за масштабом тривалостей. Це дає змогу “вимірювати” за нею і найкоротші, і найтриваліші тони. Так, наприклад, для наведеного нижче старовинного культового наспіву, що мав повільний і поважний характер, одиницею довжинного ритму служить тривалість, виражена “цілою” нотою:

11

Розспів зі старовинного “Ірмологіону” (XVI–XVII ст.)

Ан-гель-ські-я пред-і-ауть
си-ля; у-же во Ве-фле-є-мі

На кінець XVI — початок XVII ст. у європейській професійній музиці відбувається зміна метричного принципу: мензуральна система витісняється принципом *тактової організації ритму*. Суть його полягає в тому, що всі співвідношення взаємопропорційних музичних тривалостей підлягають загальній мірі часу — **т а к т о в і**. У свою чергу такт визначається періодичним *акцентом* — реально озвученим або відчутним як пульсація.

Як бачимо, ідея тактової організації ритму поєднує принципи *мензури* (кількісної довжинної співмірності звуків) і принцип *модусу*, що діє на рівні акцентного ритму інтонації. Як наслідок, створюється досить чітка в акцентному плані й водночас дуже пластична в довжинному і звуковисотному відношеннях система організації ритму.

Тактова система дає нам змогу з найбільшою очевидністю реально відчутти метричний порядок ритму. Це пояснюється тим, що періодичний акцент — головний принцип тактового

ритму — може мислитись “окремо” від інтонації. Його можна “простукати”, озвучити на ударному (неінтонаційному) інструменті, тобто мовби відділити од звуковисотної та інших сторін інтонування.

Глибоке коріння тактової метрики міститься в народній пісенній і танцювальній музиці, в усній і писемній поезії. Утвердження цієї системи метру в професійній європейській музиці писемної традиції було пов'язане з рядом факторів. Найбільше значення мав розвиток у поезії епохи просвітництва законів акцентно-метричного віршування. Чергування довгих і коротких складів у ті часи все менше визначало конструкцію віршованого рядка. На перший план вийшов принцип правильного періодичного розподілу складових наголосів у рядку. У зв'язку із цим увесь ритм вірша став визначатися періодичним чергуванням важких (акцентованих) і легких (ненаголошених) складів.

Серед інших причин назвемо розширення образної сфери й, відповідно, засобів світської інструментальної музики XVI—XVIII ст.; використання танцювальних ритмічних формул із періодичним акцентом; удосконалення виконавської інструментальної техніки й відтак — розвиток “моторної”, рухливої музики гомофонного складу; швидке розширення сфери ансамблевої музики, що вимагає ритмічно узгодженого інтонування та обумовлює партитурне (спільне) нотування інструментальних голосів замість застарілої табулатурної (розрізної) нотації.

Тактова система метричної організації ритму зберігає своє провідне значення і в сучасній музиці. Це особливо відчутно в інтонаційній сфері масових жанрів. Пісні, танці, марші, як і в минулі століття, характеризуються в наші часи строго періодичним тактовим акцентом, якому підкорені як вільний довжинний ритм, так і різні модуси, формули довжинних відношень.

Універсальне значення тактової метрики виявляється в її здатності поєднуватися з різними композиторськими підходами до музичного ритму. Так, наприклад, багато композиторів XX ст., які відновили принципи модальної ритміки, — І. Стравинський, О. Мессіан, П. Хіндеміт, Е. Варез, Д. Кейдж та ін. — не відмовилися від використання тактової системи запису й відповідно — акцентно-метричного підходу.

У багатьох музичних творах нашого століття ритміка підля-



гає принципу *нерегулярного тактового акценту*. Цей принцип називають “змінним метром” чи “змінним розміром такту” (останній термін точніше визначає суть явища). Витоки його ми знаходимо в народній музиці, зокрема в епічних наспівах — билинах, баладах, думах:

12

Укр. нар. балада (Поділля)

Чорний ворон кря_ че, на_ ля_ га_ є,
а на мо_ рі ре_ крут по_ то_ па_ є

У професійній вокальній музиці європейської традиції нерегулярний тактовий акцент пов'язаний із прозаїчним текстом і речитативно-імпровізаційною інтонацією. Такого роду зразки трапляються в оперних та ораторіальних речитативах. Виразальне значення зміни тактового розміру полягає в досягненні свободи й природності музичної інтонації, але не хаосу і сваволі. Навіть суцільна змінність кількості лічильних долей у такті може сприйматися за наявності інших необхідних умов і художньої досконалості форми як правдиве й закономірне метроритмічне оформлення музичної інтонації:

13

Б. Лятошинський. Опера “Золотий обруч”. Хор із I дії

[Andante]

Хі_ба ж би я, мо_ лод_чи_ку, ро_ зу_ му не ма_ ла,
що бим то_ бі сво_ю руч_ку дай по_шкоду_ ва_ ла

Тактово-метрична система представлена двома якісно відмінними групами тактових розмірів: парними (2, 4, 6, 8-дольними) й непарними (3, 5, 7, 9, 11-дольними). 2-дольні й інші кратні їм ділення такту більш елементарні й “фізіологічні”, ніж непарні. Неважко помітити, що майже всі вони однаково вживані на практиці. Цього не можна сказати про непарні розміри. З них тільки 3-дольний такт застосовується так само

широко, як і парно-дольні такти. Решту складають доволі специфічні, рідкісні різновиди такту, які мають конкретніші виражальні властивості. Наприклад, 5-дольний такт при його послідовному використанні може набувати особливого відтінку національної специфіки, оскільки він асоціативно пов'язаний зі старовинною 5-складовою формою слов'янського народного віршування. Класичний приклад — “Весільний хор” із опери “Іван Сусанін” М. Глінки.

Інші розміри, наприклад 7-дольні, які проникають у професійну музику, звичайно нагадують танцювальні метроритмічні формули болгар, греків, турків, балканських народностей:

14

Д. Брубек. “Блакитне рондо в турецькому стилі”



Та все ж, хоч би як відрізнялися такти за долевим розміром, вони здебільшого “байдужі” до ритмічного змісту інтонації. Основне виражальне навантаження при пануванні тактового метру несе ритмічний малюнок інтонацій (довжинний, акцентний і звуковисотний).

2.3. Особливі ритмічні відношення в музичному інтонуванні

Розглянемо деякі типові різновиди музичного ритмічного малюнку в умовах тактового метру з погляду їхньої організації та виражальних значень.

Ритм, утворений о д н а к о в и м и тривалостями, тісно пов'язаний з образом рівномірного, безперервного руху. Залежно від звуковисотних, фактурних, темпових властивостей інтонації, це можуть бути образи повільної, важкої ходи (пр. 103, оркестр), активного руху (пр. 23), швидкого, легкого бігу, кружляння (пр. 14, 15, 24) чи навпаки — розміреного, спокійного плину часу, застигlosti (пр. 2-6, 26, 27).

Трапляється, що рівномірний ритм наскрізь проймає весь



музичний твір. Це можна спостерігати в етюдах, інструментальних п'єсах імпровізаційного характеру: прелюдях, фантазіях, токатах. Якщо при цьому регулярно повторення ритмічних одиниць доповнене явною періодичністю акцентів і швидкість їх зміни приблизно дорівнює частоті людського пульсу, то виникає ефект ритмічної організації, що звичайно називається моторикою. Найширшого використання ритми моторного типу набули в інструментальних опусах періодів бароко і класицизму XVI–XVIII ст.:

15

Й. С. Бах. Добре темперований клавір,
т. I. Прелюдія до мінор

Allegro

f energico, articolato

У романтичній музиці моторика відсувається на другий план під тиском вольових, імпульсивних, примхливих ритмів і набуває скоріше психологічного, аніж м'язово-механічного сенсу. У ХХ ст. композитори стали знову широко використовувати цей особливий різновид ритму.

У будь-якому ритмічному контексті можна легко розрізнити на слух зворот, утворений поділом парної долі такту на дві нерівні тривалості. Якщо триваліший звук збігається з тактовим акцентом чи з початком долі, то виникає пунктирний або подвійно-пунктирний ритм.

Найчастіше пунктирний ритм сприяє активізації емоційного тону інтонування і створює враження імпульсивного, поштовхоподібного руху (пр. 16, 21, 30, 116). Подвійно-пунктирний ритм сприймається як іще гостріший, напруженіший, патетичніший (пр. 17). Ці особливості

виявляються найвиразніше за умов помірнього і швидкого руху, повторюваності ритмічного звороту, активної артикуляції:

16

В темпі маршу

Укр. нар. пісня

Гей, не дя-вуй-ге, доб-рі-ї лю-дя,
що на Вкра-ї-ні пов-ста-ло. Там за Да-ше-вим,
під Со-ро-ко-ю, мно-жество ля-хів про-па-ло!

17

М. Лисенко. Опера "Тарас Бульба". Інтродукція

Sostenuto maestoso

Якщо такт чи його доля починається з відносно малої тривалості, то виникає тактова чи внутрідольова синкопа.

Синкопований ритмічний малюнок надає музичній інтонації характеру імпульсивного, енергійного руху (пр. 18, 89, 94). Проте в іншому інтонаційному контексті синкопа може



створювати ефект утрудненого, уривчастого просування (пр. 19).

18

М. Глінка. Опера "Іван Сусанін". Краков'як

Allegro vivo

19

П. Чайковський. 5 симфонія, ч. I, головна партія

Allegro con anima

Синкопований ритм найчастіше характеризується як гострий, хоча, зауважимо, враження гостроти виникає не стільки від самої часової структури інтонації, як від чіткої артикуляції та акцентуації тонів, що утворюють синкопу. Це особливо відчутно в піснях і танцях угорських циган стилю *вербункош*.

У музиці джазу внутрітактові та внутрідольові синкопи мають особливе значення. Разом з іншими властивостями ритмічного малюнку, а також темпом і динамікою, вони виявляють притаманне традиції афро-американської культури складне й суперечливе відчуття "ритмічної тканини" музики. У ній сувора періодичність тактового акценту (так званий "біт", від англ. beat — удар, биття) сполучається з примхливими відхиленнями від неї інших звукоритмічних струмів. Таке явище

музиканти джазу звуть *свінгом* (від англ. to swing — хитатися, коливатися):

20

Дж. Гершвін. “Я відчуваю ритм”

Голос

Ост- рый ри- тм,
I got rhy- thm,

джа- за зву- ки, єсть лю-
I got th- sic, I got

- би - мий - сча- стья мож- но ль большего ждаты?
my man Who could ask for a mything more?

Починаючи приблизно з XIV ст., у музичну практику ввійшли прийоми поєднання в одному інтонаційному контексті поділу такту чи ритмічної одиниці на дві, три чи більше рівні долі. Здебільшого на практиці трапляється епізодичне введення тріолі (потрійного поділу тривалості) на загальному тлі 2- або 4-дольного такту. Тріольний ритмічний малюнок створює враження розбігу, динамічного поштовху, часом “вибухової” активізації руху. При незмінній загальній швидкості



руху долей такту помітно зростає інтенсивність розгортання форми:

21

Allegro

Дж. Россіні. Опера "Севільський цирульник"

1 2 3

p
cantabile

4 5 6

7 8 9 3

cresc.

10 11 12

Уведення дуолей і квартолей у контекст 3-дольного такту створює протилежний ефект — гальмування, нагромадження потенційної енергії, своєрідного опору, що чинить ритм інтонації інерційному почуттю тактової долі:

Andantino

Аналогічний виражальний сенс мають інші, рідше вживані поділи долі: на 5 (квінтолі), 6 (секстолі), 7 (септолі) та більше тривалостей. Найчастіше їх використовують як мелодичні прикраси — мелізми.

2.4. Темп музичного інтонування

Му з и ч н и й т е м п (від. лат. *tempus* — час) — це швидкість ритмічних подій, тобто швидкість зміни різних елементів ритму музичного інтонування. Чим більше ритмічних елементів (тактових акцентів, тривалостей, звуковисотних “хвиль”, мотивів, фраз тощо) випадає на одиницю часу, тим вища швидкість розгортання музичної форми, тим вищий темп. Для нашого сприйняття темп є передусім *швидкістю пульсації акцентів*.

Строго кажучи, темп і ритм — нерозривні сторони музичної форми. Цю нерозривність можна виразити складеним терміном “темпоритм” або (враховуючи вже розглянуте питання про метричну впорядкованість музичних ритмів) “темпометроритм”. Однак цей логічно виправданий крок поки що передчасний: теорія музики ще не володіє розвинутими методами вивчення всіх сторін музичного часу в їхній єдності. Ми



можемо вказати лише на найбільш загальні відношення, що пов'язують темп із метроритмом та іншими сторонами музичного інтонування.

Очевидно, що швидкість музичного ритму повинна мати якісь обмеження. Як саме регламентується темп інтонування? Занадто великий проміжок часу, що відокремлює тони один від одного, може призвести до розриву їхнього часового зв'язку. Замість послідовності тонів слух сприйматиме тоді окремі, одиничні звуки. І навпаки, занадто швидка зміна звуків не дасть можливості слухові сприйняти їхню інтонаційну виразність, оскільки вони зливатимуться в невизначений за своєю організацією звуковий потік.

Неважко встановити, що межі припустимої швидкості інтонування залежать також від інших його сторін і властивостей. Темп руху, наприклад, повинен відповідати "щільності" індивідуальних інтонаційних зворотів музичного мовлення. Чим вища насиченість мовлення значними інтонаційними подіями, тим спокійнішим повинен бути темп руху. Справедливим є і протилежне: при так званих загальних формах інтонаційного руху, при малоцікавих, маловиразних інтонаціях перевага надається рухливому темпові.

Важливе значення для обмеження темпу має *акустична маса звучання*. Переважання в інтонаціях низьких, масивних звуків визначає природну сповільненість, невисокий темп. Звуки високі, легкі, короткотривалі потребують швидшої зміни.

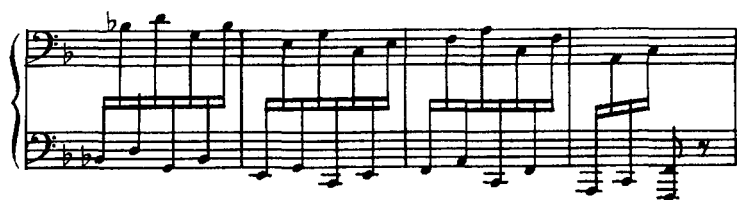
Названі принципи організації темпу досить приблизні й умовні, та композитори й виконавці їх обов'язково враховують. Зазначимо, що природні відповідності темпу та інших сторін інтонаційної форми подеколи зумисне порушуються музикантами заради досягнення особливих виражальних ефектів. Так, скажімо, поєднання масивної звучності й високого темпу дає змогу досягти ефекту не просто швидкого, а й дуже потужного, енергійного, могутнього руху:

23

Ф. Ліст. 2 Угорська рапсодія

Prestissimo

Martellato



Особлива виразність досягається також у випадку, коли швидкість інтонування використовується як фактор “пом’якшення”, “маскування” звуковисотної дискретності музичного мовлення. Швидкість зміни звуків буває такою великою, що окремі тони практично неможливо розрізнити, й вухо встигає фіксувати лише явища вищих рівнів організації інтонування: мелодичні вершини, ритм акцентів, зміну ладового й гармонічного забарвлення:

24

Ф. Шопен. Вальс ля-бемоль мажор, оп. 42

Для виразності музичного темпу велике значення мають плавні його зміни в процесі інтонування: *прискорення* (*accelerando*) й *уповільнення* (*ritenuto, ritardando*). Вони впливають на фразування, позначають завершення й початок одиниць музичної мови, надають ритмові природно нерівномірного, живого характеру. Такі відхилення від однієї постійної швидкості інтонування називають агогікою. У деяких музичних стилях і жанрах агогічні нюанси мають значення специфічного



виражального засобу. Наприклад, твори романтичної музики передбачають значні й різноманітні коливання темпу, які відповідають духові емоційної непосредності музичного висловлювання (у нотах композитори-романтики позначали основні моменти зміни темпу ремаркою “tempo rubato”).

До XIX ст. темп творів майже ніколи не вказувався композитором або позначався приблизно за допомогою словесних ремарок: “дуже швидко”, “швидко”, “повільно” і т. ін. Точніші вказівки виконавцям у нотному записі не мали сенсу, бо мало не кожен твір належав до певного жанру, який характеризувався своєю типовою швидкістю інтонування. До жанрів зі стійко визначеним темпом належать, скажімо, танці. Більше того, найменування конкретного танцю саме по собі здатне позначити певну швидкість і характер руху. У п'єсах інструментальної музики, більш-менш вільної від жанрових рамок, темпи нерідко позначали ремарками “Tempo di menuetto”, “Tempo di valce”, “Alla marchia” тощо.

У XVIII–XIX ст. творча практика стала різноманітнішою і вільнішою від приписів прикладної музики. Композитори дістали змогу більш розкуто розпоряджатися темповими засобами. У змінах темпу стали виражати й розпізнавати тонкі градації емоційно-вольових порухів душі. Музиканти-виконавці також одержали право й можливість здійснювати темпове нюансування творів. Певна річ, не всі виконавці утримувалися в межах темпових задумів композиторів. Для того, щоб встановити єдину для композиторів і виконавців систему вимірів швидкості музичного руху, був необхідний якийсь музичний хронометр.

На початку XIX ст. у практику європейського музикування ввійшов *метроном*, винайдений І. Мельцелем 1816 р. Влаштування метронома дає змогу композиторові точно вказати, а виконавцеві точно втілити певну швидкість руху, використовуючи абсолютні значення тривалості тону (темп за метрономом визначається через абсолютні величини лічильних долей такту). Із введенням метрономічних значень стало можливим точно зафіксувати в нотному записі індивідуальний темповий характер твору незалежно від його жанру. Незважаючи на це, основний темп твору й тим більше — тонкі агогічні нюанси зазвичай не є суворо регламентованими якостями інтонування. Володіння цими засобами інтонаційної виразності є одним із найважливіших елементів мистецтва музичного вико-

нання. Як висловився Ігор Стравинський, “темп може суперечити метрономові, але бути вірним за духом, хоча, звісно, відмінності не можуть бути надто великими”.

На завершення розгляду часової організації музичного мовлення ще раз підкреслимо нерозривну пов’язаність метру, ритму й темпу з іншими сторонами й закономірностями організації музичного інтонування. Лише в особливих випадках припустимо вважати ритм, темп і метр окремими виражальними засобами й тим самим відділяти ці властивості інтонації від інших. Маємо на увазі випадки, коли часова сторона музичного мовлення визначає індивідуальний характер інтонації й головний її сенс. Приміром, у музиці африканських ансамблів ударних інструментів метроритмічна й темпова сторони музичного мовлення безумовно мають провідне виражальне й конструктивне значення.



§ 3. Звуковисотна організація музичного інтонування

3.1. Звуковисотна модуляція та звуковисотна лінія

Звуковисотна модуляція — це *переміна висоти тону при стабільності інших його характеристик*. Вона містить у собі широкі виражальні можливості, що найочевидніше розкриваються в таких типових її формах, як поступове підвищення й пониження висоти, тривале збереження однакової висоти (монотонія), стрибкоподібна зміна висоти.

Підвищення висоти тону пов’язане у співі зі зростанням напруження голосових зв’язок та інтенсивності збудження нервової системи, яка керує механізмами звукоутворення. Те ж саме можна сказати про високі звуки струнних і духових інструментів: вони потребують відносно більшого, ніж низькі звуки, фізичного напруження. Це вже саме по собі змушує сприймати поступове підвищення висоти інтонації як усе напруженіший рух. Недаремно воно умовно й названо “рухом угору”, тобто рухом, що ніби долає силу тяжіння у просторі нашого світу.

Порівнюючи тепер даний тип звуковисотної модуляції з інтонаціями повсякденного словесного мовлення, відзначи-



мо, що розмова “на підвищених тонах” — безумовна ознака емоційного збудження, схвильованості людини.

Таким чином, можна зробити висновок: підвищення висоти тону в музичному мовленні об’єктивно сприймається при інших рівних умовах як *зростання емоційної експресії, посилення духовної напруги*. Цей виражальний сенс, як правило, “уточнюється” ще й тим, що для вищих звуків природною є й *більша гучність* (при виконанні доволі високих тонів голосом чи на струнних та духових інструментах тиха звучність буває і взагалі неможливою). Через те підвищення висоти тону звичайно “автоматично” супроводжується певним посиленням гучності, що у психологічному плані свідчить про зростання збудженості мовлення й органічно підкріплює враження від висхідної звуковисотної модуляції:

25 Б. Лятошинський, сл. І. Франка. “Чого являєшся мені...”

p *crescendo* *rosso* *a* *rosso*

Чо-му ус-та тво-ї ні- мі? Я-кий до-кір, я-ке страж-
 -дан- ня, я-ке неспов-не-не ба- жан- ня на
 них, мов за-ре-во чер- во- не, зай- ма- сть-ся...

Звісно, бувають випадки іншого співвідношення змін висоти й гучності звуку. Якщо, приміром, підвищення тону супроводжується зменшенням гучності, то це веде до зниження його “акустичної маси” і створює своєрідний художньо-виражальний ефект “згасання”, “віддалення”, “вознесення вгору”:

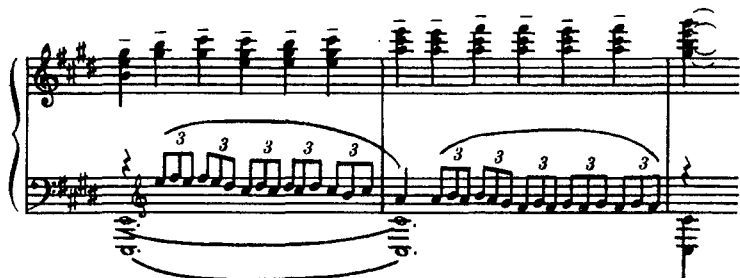
26 М. Римський-Корсаков. “Шехерезада”, ч. I

Tranquille
 Oboi, Viol. soli

Clar.

Clar.

Viol.



Пониження висоти тону через розглянуті вище причини об'єктивно сприймається (за інших однакових умов) як *ослаблення напруги, вичерпування енергії інтонаційного руху*. У співі, грі на струнних і духових інструментах воно, як правило, супроводжується зменшенням гучності звучання.

Монотонія — інтонування, що не змінює висотного розташування тону. Це специфічний художній прийом, пов'язаний з вираженням емоційної застигlosti, холодності (пр. 27), або наполегливості, тривкості, невпинності (пр.28).

27

В. Шебалін, сл. О. Пушкіна. "Зимовий шлях"

ко- ло- коль-чик од- но- звуч- ний у- то-

ко ло

-ми-тельно гре-мит

коль- чик у- то- митель-но гре-мит, гре- мит

28

М. Глінка. "Нічний огляд"

Risoluto

p

и армия честь отдает. Ста-новится он перед не-ю, и с

p *sf* *cresc.*



му-зыкой мимо е-го про-хо-дят полки за полка-ми

В останньому прикладі ми помічаємо, як композитор зумисне призупиняє, обмежує звуковисотний рух провідного голосу, аби виявити виразність словесно-мовних засобів (ритму фраз, артикуляції, алітерацій) та підкреслити рухливість і мінливість інших сторін інтонування (наприклад, гучності звучання).

Стрибкоподібна зміна висоти музичного тону (як і словесно-мовної інтонації) властива для емоційно виразного мовлення (для риторичних висловлювань, багатої на контрастні смислові відтінки розмови). В музичному мовленні, особливо вокальному, висотні стрибки рідко повторюються в одному напрямку. Природним є урівноважений рух тону, який не виходить за межі виконавського діапазону, коли кожен стрибок компенсується плавною чи стрибкоподібною модуляцією висоти у протилежному напрямку¹:

29 П. Чайковський, сл. О. Пушкіна. "Серед шумного балу"

Moderato

Средь шум-но-го ба-ла слу-чай-но
в тре-во-ге мир-ской су-е-ты те-
-бя я у-ви-дел, но тай-на
тво-я по-кры-ва-ла чер-ты.

¹ Ця загальна закономірність давно відзначена дослідниками в будові вокальної мелодики й утверджена як навчальне правило при засвоєнні техніки поліфонічного письма.

Широкі звуковисотні стрибки у поєднанні з правильним, періодичним ритмом створюють вельми точний звуко-музичний аналог розмашистих енергійних рухів:

30

С. Прокоф'єв. "Петрик та вовк" ("Дідусь")

Poco piu andante

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Poco piu andante'. The dynamics include 'f' (forte) and 'energico'. The melody features wide intervals and a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Виходячи з усіх наведених прикладів неважко помітити, що незалежно від напрямку й характеру звуковисотної модуляції музичного тону, вона завжди має специфічну й строгу організованість: на відміну від словесно-мовної інтонації, *музична модуляція висоти має уривчастий (дискретний) характер*. Підвищення й пониження звуку становить у музиці перехід із тонів однієї певної висоти на іншу. Зрозуміло, що "ступеневість" такої музичної модуляції на практиці не є ідеальною. Вона пом'якшена плавними переходами з тону на тон, а іноді порушується тривалим глісандо. Проте подібне "ковзання" в музичній інтонації все ж досить суворо обмежене. Воно здійснюється в рамках певних висотних розташувань тону.

Нарешті, слід відзначити, що звуковисотні відстані між усіма музичними тонами (при будь-якому характері висотної модуляції) не довільні. Вони підпорядковані струнким законам, засновані на відчутті загальної міри звуковисотної зміни тону.

Сукупність розглянутих особливостей звуковисотної модуляції визначає основні властивості звуковисотної лінії — цілісної інтонаційної структури, яка характеризується лише рядом висотних положень тону, безвідносно до його ритмічних значень.



3.2. Стрій музичного інтонування. Звукоряд. Звуковисотний алфавіт. Звуковисотна система

Головним законом, який організує висотні зміни музичного тону, є інтонаційний стрій. Можна сказати, що стрій виконує у стосунку до звуковисотної модуляції таку ж функцію, як метр у відношенні до ритму.

Інтонаційний стрій — це *закономірність інтервальних співвідношень у звуковисотній модуляції музичного тону*. Дана закономірність виникає не інакше як у самій практиці музичного інтонування й існує перш за все у вигляді *слухових уявлень*. Усяке інтонування (голосове й інструментальне) підпорядковується конкретній, утвердженій у суспільній практиці системі слухових уявлень. Стійкі слухові образи інтервальних співвідношень регулюють не тільки відтворення музичного мовлення, а й сприймання його¹.

Інтонаційний стрій може конкретно втілюватися у *влаштуванні й настроюванні музичних інструментів* і таким чином визначати звуковисотні відстані між тонами виконуваної музики. Так, наприклад, розташування отворів у трубці дерев'яних духових інструментів, “ладів” на грифі гітари, домри, балалайки, довжина й діаметр трубки мідних духових інструментів, міра натягання струн на арфі, бандурі, скрипці, фортепіано й т. ін. створюють свої строї інтерваліки музичного мовлення. Проте, підкреслимо, всі подібні стройові системи лише відносно автономні. Вони співвідносяться з панівними в конкретній музичній культурі слуховими еталонами строю, тобто відповідають уявленням про правильні інтервали музичного інтонування.

Нарешті, слухові за своєю природою закономірності інтервальної організації музичного мовлення можуть бути виражені у вигляді фізико-математичних моделей, або *м а т е м а т и ч н и х с т р о ї в*. У математичній моделі інтонаційного строю всі стабільні відношення між його елементами одержують однозначну кількісну характеристику. Так, наприклад, інтервал чистої квінти, який лежить в основі багатьох строїв, виражається через відношення частоти верхнього тону до час-

¹ Експерименти свідчать, що при сприйманні музичної інтонації, зокрема звуків фортепіано, слух немовби коригує, спрямовує реальні звуковисотні співвідношення згідно з “внутрішніми” еталонами інтервальної організації інтонування.

тоти нижнього. Це відношення можна представити у вигляді дробу — $3/2$, або через реальні фізичні значення частот коливань, що відповідають звукам чистої квінти — 150 гц : 100 гц, 600 гц : 400 гц і т. д. Найзручнішим є кількісне вираження інтервалів строю в центах — умовних порівняльних одиницях. Цент — одна сота частина півтону в рівномірно темперованому 12-ступеневому строї. У півтоні міститься 100 центів, в октаві — 1 200. Користуючись цією мірою, можна виразити чисту квінту одним числом — 702 центи. Далі ми будемо використовувати цей загальноприйнятий спосіб кількісного опису інтонаційних строїв.

Підкреслимо, що кількісні співвідношення тонів, які встановлюються математичною моделлю строю, насправді в музичному мовленні не мають такої ж однозначності й безумовності. Вони є найімовірнішими, ніби усередненими кількісними характеристиками тонів. А відтак будь-яка математично точна модель інтонаційного строю узагальнено і, хоч як це парадоксально звучить, наближено відбиває реальні стабільні звуковисотні відношення тонів музичного мовлення.

Тут доречним буде запитання: якою мірою і яким чином закон строю усвідомлюється в процесі музично-мовної діяльності?

Логічне уявлення про стрій з'являється, по суті, вже тоді, коли співак чи музикант, який грає на інструменті, усвідомлює тотожність, повторюваність визначених за висотою тонів у процесі інтонування. Усі стабільні, повторювані звуки того чи того наспіву, награвання можна представити у вигляді обмеженого набору тонів різної висоти. Для більшої ясності такий набір зручно уявити собі в порядку зростання висоти тонів, тобто у вигляді з в у к о р я д у.

Ми звикли зображувати звукоряд за допомогою наочної нотної (чи буквеної, цифрової) схеми. Однак перед тим, як звукоряди строїв одержали в процесі історичного розвитку музичної культури нотне чи інше знакове вираження, вони були практично й теоретично освоєні в інструментальній музиці. Влаштування більшості інструментів із фіксованою висотою тону (наприклад, флейти, гітари, фортепіано, металофона, арфи та ін.) дає змогу чітко представити їхній стрій у вигляді звукоряду. Ті звукоряди, що утворені самим влаштуванням інструмента, можуть бути легко проінтоновані. Простіше кажучи, їх можна і почути, і побачити, і навіть відчутти на дотик.



У вокальному інтонуванні, так само як у грі на скрипці й інших інструментах із нефіксованою висотою звуку, музикант уже не може спертися на задалегідь визначений будовою інструмента стрій інтонування. Тим більшого значення у цих випадках набуває тверде слухове знання строїв і, зокрема, стройових звукорядів. Отже, розучування гам (тобто різних звукорядів), що викликає чимало невдоволення в музикантів-початківців, виконує справді дуже важливу функцію. Воно є надійним засобом формування слухових уявлень і навиків стрункого, звуковисотно закономірного інтонування.

У кожній високорозвиненій музичній культурі — як народній, так і професійній, як писемній, так і усній — найуживаніші строї здобувають теоретичне осмислення й визначення за допомогою звуковисотних алфавітів. Це означає, що кожен ступінь звукоряду, який відбиває той чи інший стрій, одержує свою власну назву.

Наприклад:

- ♦ для визначення строю співу та інструментів (кіфари, ліри) давньогрецькі музиканти застосовували складений із 4-х тетраходів 2-октавний низхідний звукоряд, так звану “досконалу систему”, ступені якого називалися “нете”, “паранете”, “тріте” і т. д. (пр. 31);

- ♦ давньоруський знаменний спів засновувався на 9-ступеневому звукоряді, що складався з трьох “ячейок” (“согласій”), де ступені йменувалися: “гораздо низько”, “низько”, “середнім голосом”, “похмуро”, “повище похмурого”, “високо” та ін.;

- ♦ алфавітний звукоряд середньовічної європейської музики мав 6 ступенів: “ут, ре, мі, фа, сол, ла”.

Існують 5-ступеневі й 7-ступеневі алфавітні звукоряди давньокитайської (“гун, сяо, тяо, ці, ю”), індонезійської (“са, рі, га, ма, па, дха, ні”) музики та ін.

Ступені всіх перелічених звукорядів перебувають у строго визначеному звуковисотному відношенні один до одного. Тим самим вони точно й практично доцільно фіксують відповідні інтонаційні строї.

Відзначимо, що звуковисотні алфавіти можуть служити для визначення не одного, а декількох уживаних на практиці строїв інтонування. Так, скажімо, вже згадуваний алфавітний звукоряд давньогрецької музики служив для фіксації трьох

типів звуковисотних стройових відношень у музичному мовленні: діатонічного, хроматичного й енгармонійного:

31

(неге)(паранеге)(тріге)(парамезе) н пн т лм н пн т лм

Діатонічний тетракорд хроматичний т. енгармонійний т.

Detailed description: The image shows three musical scales on a single staff. The first scale is a diatonic tetrachord with notes G, A, B, C and intervals of whole, half, and whole steps. The second scale is a chromatic scale with notes G, G#, A, A#, B, B#, C and intervals of half steps. The third scale is an enharmonic scale with notes G, A, B, C and intervals of whole, half, and whole steps, but with different accidentals (sharps and naturals) to show the same pitch classes as the diatonic scale.

Як видно із запису цих звукорядів за допомогою сучасних нотних знаків, відстані між сусідніми ступенями єдиного алфавітного звукоряду неоднакові в усіх трьох типах строю.

Скрізь поширений сьогодні європейський алфавітний звукоряд також може набувати різного стройового сенсу. Це, поперше, початково відповідний цьому алфавітові 7-ступеневий діатонічний стрій європейської мелодики, а також 5-ступеневий (пентатонний), 12-ступеневий (хроматичний), 22-ступеневий (ультрахроматичний), 24-ступеневий (чвертьтоновий) та ін. Зрозуміло, для відображення строїв із числом ступенів більше семи вводяться додаткові знаки, найменування ступенів — діез і бемоль, знаки чвертьтонового підвищення та пониження.

Звуковисотний алфавіт, звукоряди й відображені ними строї інтонування разом утворюють звуковисотну систему.

3.3. Звуковисотні системи народної музики

Стрій виникає в інтонуванні, ймовірно, внаслідок узгодження інтонаційних ходів на основі акустично найпростіших і фізіологічно найстабільніших інтервалів: *чистої квати, квінти й октави*.

У народній музиці дуже поширені строї, що спираються на інтервал чистої квати. Звукоряди квартового строю звичайно бувають 3- і 4-ступеневими. Наприклад, у музиці найдавніших жанрів багатьох народів, у влаштуванні дерев'яних духових інструментів зустрічається стрій чистої квати, розділений середнім ступенем на два нерівних інтервали — “велику секунду” й “малу терцію”:

32

231ц 267ц

≈ 1 тон ≈ 1¹/₂ тони

Detailed description: The image shows a four-note scale on a staff. The notes are G, A, B, C. The interval between G and A is labeled '231ц' and '≈ 1 тон'. The interval between A and B is labeled '267ц' and '≈ 1 1/2 тони'. The interval between B and C is also labeled '267ц'.



Якщо порівняти ці інтервали з тими, що утворюються на фортепіано, то народна “секунда” виявиться помітно ширшою, а “терція” — вузкою за відповідні фортепіанні інтервали.

Нарівні з квартовими строями в народній музиці (особливо Сходу) набули поширення строї, що спираються на чисту квінту (3-, 4- і 5-ступеневі). У їхньому інтервальному складі звичайно відсутня мала секунда. Переважають великі секунди (близько 204 центів) і малі терції (близько 294 центів).

Складнішими звуковисотними відношеннями характеризуються квінтово-октавні строї, де опорними інтервалами інтонування служать чисті квінта й октава. У музичній практиці різних народів цей стрій має різну кількість ступенів і різноманітну інтерваліку. Наприклад, за попередніми експериментальними даними, стрій українського народного одноголосного інтонування, що спирається на консонанси квінти й октави, має 22 ступені¹. Він включає інтервали, менші від півтону, “нейтральну терцію” (інтервал, що лежить між великою і малою терціями) та інші особливі інтервали.

Квінтово-октавний стрій, як показує досвід, може бути задовільно відображений 7-ступеневим алфавітним звукорядом. З другого боку, цей стрій можна представити як математичну закономірність. Остання була встановлена ще в епоху античності Піфагором. За допомогою ряду чистих квінт і октав (а), які транспонують квінтові кроки в межі діапазону однієї октави (б), із математичною точністю можна виразити всі інтервали даного 7-ступеневого стройового звукоряду (в):

33

a)

б)

в) 204 204 90 204 204 204 90

Представлений нотною схемою стрій називається *п і ф а г о р о в и м* (на честь його славетного дослідника), а також

¹ Див.: Барановский П., Юцевич Е. Звуковисотный анализ свободного мелодического строя. 1956.

іще мелодичним. Друга назва пов'язана з тим, що дані кількісні відношення тонів найбільш імовірні й характерні для мелодичного інтонування, підкореного квінтово-октавному 7-ступеневому строєві.

Наведемо, нарешті, приклади суто октавних строїв, інтерваліка яких утворюється шляхом поділу октави на певну кількість рівних чи нерівних інтервалів. Якщо октава ділиться на рівні інтервали, то такий стрій має назву октавного рівномірного темперованого. Класичний приклад такого строю в народній музичній культурі — звукоряд “слендро” в яванській оркестровій музиці “гамелан”. Він складається з 5 однакових інтервалів, які приблизно дорівнюють 1,5 тону.

Прикладами нерівномірної темперациї чистої октави можуть бути 7-ступеневий яванський звукоряд “пелог”, 22-ступеневий стрій індійської музики, 17-ступеневий стрій арабської лютні тощо.

3.4. Звуковисотна система європейської професіональної музики

У сучасній практиці професіональної музики європейської традиції співіснують декілька строїв. Перший із них — уже відомий нам мелодичний (піфагорів) стрій. Він регулює звуковисотні відношення в одноголосній музиці, нерідко втілюється у влаштуванні музичних інструментів.

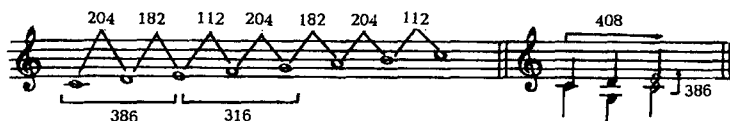
Другий із найважливіших для сучасної практики стрій виникає при впорядкуванні співзвуч та узгодженні звучання декількох мелодичних ліній. У цьому разі звуковисотні відношення регулюються гармонічним слухом, зорієнтованим на одночасні звучання. Встановлено, що критерієм задовільного, чистого звучання декількох тонів служить міра їхньої подібності до спектра натуральних призвуків тону. Якщо два чи більше звуки перебувають на таких самих відстанях один від одного, що й натуральні призвуки (обертони) певного тону, то таке звучання буде неусвідомлено розцінюватися слухом як упорядковане, закономірне. Цей принцип лежить в основі 7-ступеневого октавного строю. Його математична модель будується шляхом підпорядкування ступенів октавного звукоряду інтервальним співвідношенням обертоново-



го ряду. Принципове значення має тут інтервал великої терції, що розподіляє чисту квінту у відношенні $5/4 : 6/5$, або в центах — $286 : 316$.

34 а) Гармонічний стрій
(інтервали в центах)

б) Протиріччя терцій
піфагорового
і гармонічного строїв



Такий стрій називається гармонічним або чистим. Як видно, між ним і піфагоровим строем багато кількісних відмінностей. Точно співпадають лише чисті інтервали: кварта, квінта й октава. Що ж стосується стройових відмін терцій (секст) та секунд (септим), то вони істотні не тільки в теоретичному сенсі. Часом вони стають добре помітними для слуху. Якщо, наприклад, співзвуччя утворюються мелодичними голосами, то інтонування повинно якимось чином примирити критерії мелодичного й чистого (гармонічного) строїв. І це не завжди вдається на практиці, наслідком чого є порушення природності або мелодичного, або гармонічного звучання.

Особливу складність становить інтонування терцій і секст. Великі терції піфагорового строю відчутно ширші від терцій гармонічного строю (відповідно — 408 і 386 центів). Скажімо, в інтонуванні такої простої послідовності, яка наведена в прикладі 34-б, тон “мі” у верхньому голосі або звучатиме близько до свого піфагорового значення, і тоді виникне занадто широка гармонічно немілозвучна терція “до-мі”, або ж він одразу буде проінтовований з урахуванням вимог терцевого гармонічного інтервалу, що дасть свою недосконалість звучання: неприродно вузький, “стиснутий” мелодичний хід “ре-мі”.

Важким є також інтонування дієзних і бемольних тонів. У піфагоровому строї дієзний варіант ступеня завжди вищий від бемольного варіанту вищерозташованого ступеня (на 24 центи). Тобто у звукоряді цього строю “до-дієз”, наприклад, завжди вище від “ре-бемоль”. У гармонічному ж строї — навпаки: “до-дієз” нижче від “ре-бемоль” (не менше як на 42 центи).

Відзначені протиріччя інтонаційних строїв — одна з найскладніших проблем у практиці хорового співу “а капела”.

Майстерні хормейстери й виконавці вирішують її за допомогою тонкого нюансування висоти тих чи інших тонів у лініях голосів та співзвуччях.

Значно важче цю проблему вирішувати в ансамблевому інтонуванні на інструментах із фіксованим піфагоровим чи гармонічним строем, а також у виконанні багатоголосних творів на органі, фортепіано й інших подібних інструментах. Це стало однією з причин того, що в XVII–XVIII ст. в умовах активного розвитку інструментальної музики відбувається формування нового інтонаційного строю — 12-тонового р і в н о м і р н о т е м п е р о в а н о г о. Своїм походженням і структурою він завдячує прагненню музикантів до певного компромісу, до пом'якшення, “замирнення” протиріччя строїв мелодичного та гармонічного інтонування.

Звукоряд цього строю утворюється в найпростіший спосіб: поділом (темперацією) октави на 12 рівних між собою інтервалів-півтонів; у цих темперованих півтонах можна більш або менш точно виразити всі вживані на практиці інтервали. Отримані шляхом темперції інтервали, за винятком октави, відрізняються від норм піфагорового й гармонічного строїв. Проте слух мириться із цим, оскільки такі відхилення незначні, а головне — спільне звучання мелодій чи послідовно зв'язаних співзвуч справляє набагато краще враження, ніж при одночасному використанні двох суперечливих строїв.

Рівномірно темперований стрій був послідовно втілений в інструментальних строях фортепіано, органа, арфи, дерев'яних духових інструментів. Проте у співі, грі на скрипці інтонація підпорядковується (залежно від багатьох обставин) нормам природніших мелодичного та гармонічного строїв.

На завершення розмови про музичні строї слід сказати декілька слів про так зване *зонне інтонування*. Це поняття було запропоноване радянським ученим Н. А. Гарбузовим і вже увійшло в сучасний арсенал аналітичного вивчення музики. Поняття зони вдало підкреслює живий, далекий від механічної точності характер музичного інтонування. *З в у к о в и с о т н а з о н а* — це визначена слухом ділянка звуковисотних значень тону й інтервалу, в межах якої цей тон і інтервал сприймаються як правильні, “чисті”, відповідні до інтонаційного строю.

Усі розглянуті нами інтонаційні строї народної та професійної музики є зонними.

В актуальному музичному мовленні звуковисотні зони



виникають із найрізноманітніших причин, багато з яких випадкові й неістотні для виразності інтонування. Проте поряд із минушими, зовнішніми факторами зонного інтонування спостерігаються закономірні й вельми суттєві з погляду художнього змісту відхилення звукової висоти від середніх стройових значень. Зони, що виникають унаслідок подібних закономірних, стабільних відхилень, спричиняються л а д о в о ю організацією інтонування. А отже, порядок і закономірність звуковисотної модуляції в музичному мовленні визначаються не тільки певною звуковисотною системою (строями, звуковисотним алфавітом, звукорядом), а й загальнішими законами музичної граматики, а саме — законами ладу.



§ 4. Ладова організація музичного інтонування

4.1. Лад як інтегративний закон звуковисотної модуляції та ритму інтонування

У загальноестетичному сенсі музичний термін “лад” слід розуміти як *узгодженість засобів художньої виразності, доцільну впорядкованість форми художнього твору*. Поняття ладу пов’язано за походженням і сенсом із давньоруським словом “ладити” — “миритися”, із українським “лад” — “згода”. Від яких умов залежить в основному враження всебічної узгодженості, злагодженості музичного інтонування?

Як ми вже знаємо, звуковисотна модуляція має свою виразність і свій закон, якому вона підкоряється, а саме — закон строю. Часова структура інтонування, тобто ритм, також характеризується певною виразністю й підкорена своїй закономірності — музичному метру. Проте інтонаційний процес становить собою цілісність, у якій лише теоретично можуть бути вирізнені окремі сторони і “власні” закони їхньої організації. Через те логічно припустити, що часові та звуковисотні сторони інтонування підлягають не тільки частковим, “власним” принципам організації, а й певному спільному для них законові граматики музичного мовлення.

Саме таким законом, що визначає єдність ритму та звуковисотної модуляції, є музичний лад. У спеціальному музично-

теоретичному розумінні **лад** — це **інтегративна закономірність інтонаційного процесу, це система, що об'єднує стабільні звуковисотні відношення тонів з їх стабільними метроритмічними відношеннями й таким чином надає всім елементам інтонування певних функціональних значень.**

Наочно ладовий закон можна відобразити за допомогою звукоряду, ступені якого одержують позначення функцій відповідних тонів у ритмічному оформленні музичного мовлення. Пояснимо це на прикладах. Наведений нижче наспів виявляє певну звуковисотну організованість (стрій) і метроритмічну впорядкованість:

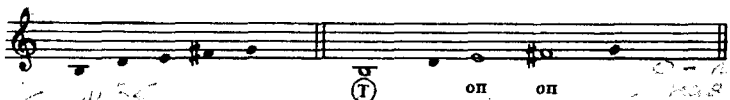
35

а) Укр. нар. пісня "Ой ти, мамо рідна" (Поділля)



б) Звукоряд наспіву

в) Ладовий звукоряд наспіву



Якщо всі висотні розташування тону в наспіві розмістити в порядку зростання висоти, то вийде звукоряд даного зразка (35-б), який у найзагальніших рисах відображає закономірність висотної організації наспіву (міра відношень між тонами визначається скоріш за все нормами піфагорового строю). Однак одержаний звукоряд сам по собі нічого не говорить про те, яким чином цей звуковисотний порядок узгоджений з метроритмічною організацією наспіву.

Для того, щоб визначити характер такої узгодженості, треба виявити в наспіві найбільш вагомий й активний в ритмічному відношенні тони. Такими тонами слід, очевидно, вважати "сі", "мі" і "фа-дієз". Вони яскраво вирізняються завдяки своєму ключовому розміщенню. З них особливо відзначається тон "сі", який розпочинає перші дві фрази й через те природно підкреслюється активною артикуляцією. Він також набуває найбільшої часової вагомості завдяки зупинці й дихальній паузі, що йде за ним (кінець 1, 2, 4 та 5 тактів). Нарешті, "сі" — найнижчий і



тому акустично наймасивніший. Такий особливо виділений за своєю ритмічною й метричною роллю тон визначається як основна ладова опора інтонування, або тоніка ладу.

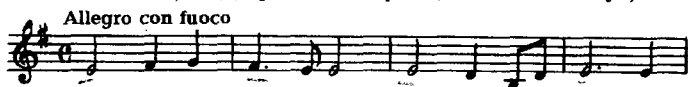
Тони “фа-дієз” і “мі” привертають увагу як повторювані, стабільні мелодичні вершини в наспіві, вони виділені також довжиною.

Тепер, визначивши взаємозв'язок тонів наспіву за їхніми звуковисотними й ритмічними властивостями, можна уточнити схему ладу. Для цього вирізимо у звукоряді наспіву ступені, що мають функцію опор інтонування, і тоніку ладу (позначаються цілими нотами), як це показано у прикладі 35-в.

Розглянемо ще один приклад із музичної літератури (36-а), цілком аналогічний до попереднього за своїм звукорядом (36-б):

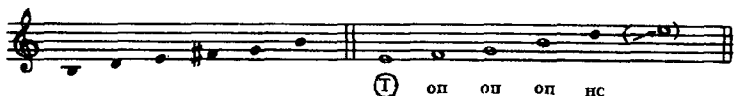
36

а) А. Дворжак. 5 симфонія, “З Нового Світу”, ч. IV



б) Звукоряд мелодії

в) Ладовий звукоряд мелодії



Неважко помітити, що при подібному звукоряді наведена мелодія має інший характер узгодження висотної модуляції та ритму. За своїм розташуванням у звуковисотному контексті, за частотністю, довжинно-ритмічною активністю, акцентною виділеністю (розміщення на сильній долі такту), взагалі за всіма метроритмічними параметрами найбільше вирізняється тон “мі”, меншою мірою — тони “фа-дієз”, “соль” і “сі”. Тон “ре” має нестійкий характер і тяжіє до опорного тону “мі”. Останній і є головною опорою ладу, його тонікою (ладова схема 36-в). Таким чином, наведений приклад за своєю ладовою організацією, тобто за способом узгодження звуковисотності й ритму інтонації, принципово відрізняється від розглянутого раніше.

Ладова організація музичного мовлення має величезне виражальне значення. Вона розкриває можливості відображення в музиці такої істотної властивості багатьох при-

родних явищ, як співвідношення стійкості й нестійкості.

Виділені метроритмічно в контексті інтонування тони сприймаються як опори, устої, а поєднані з ними тони, що не мають стабільного взаємозв'язку висоти й метроритмічного значення, сприймаються слухом як нестійкі елементи інтонування. Стійкість і нестійкість окремих тонів, співзвуч, інтонаційних зворотів — це специфічна й найяскравіша чуттєво-наочна властивість ладової організації, що об'єднує величезну кількість різновидів ладової логіки інтонування, охоплює всі різноманітні музичні лади.

Відрізнати лади один від одного можна за багатьма критеріями. Наприклад: а) за кількістю *ступенів* у звукоряді (найчастіше зустрічаються 3-, 4-, 5-, 6-, 7-, 12-ступеневі); б) за *обсягом звукоряду* (бі-, три, тетра-, пента-, гексахордні та ін.); в) за *інтервальним складом* звукоряду (безпівтонові, діатонічні, цілотнонові і т. ін.); г) за *характером головного ладового устою* (мелодичні та гармонічні, тонікальні й модальні); д) за *характером звуковисотної модуляції*, у якій виділяються устої (ступінчасті, фанфарні, качельні) та ін.¹

Далі ми розглянемо деякі поняття теорії ладу, оскільки з'ясувати особливості всіх різновидів ладової організації, мабуть, неможливо: їх існує занадто багато, причому значна частина вивчена поки що недостатньо (особливо лади старовинної, народної, неєвропейської музики). Крім того, ладові принципи перебувають у постійному розвитку, трансформації. У сучасній музиці виникають нові лади. Ми зупинимось лише на найголовніших типах ладової організації інтонування, що формувались у процесі історичного розвитку музичної культури.

4.2. Типи ладової організації музичного інтонування

Уже найпримітивніші з відомих музичній науці наспівів — пісні народностей Центральної Африки, Океанії, Східного Сибіру та ін. — виявляють риси ладової організації інтонування. Достатньою ознакою ладу в

¹ Див.: Чекановская А. Музыкальная этнография. М., 1983.



таких наспівах виступає повторюваний тон однієї незмінної висоти. Він надає інтонуванню найпростішої узгодженості ритму і звуковисотної модуляції, викликає враження опори в контексті нестійкої, плинної, нестабільної інтонації. Пошлемося на широковідомі наспіви народностей кубу (Суматра) і ведда (Цейлон), наведені в багатьох підручниках з історії музики¹.

Складнішу ладову закономірність виявляють наспіви, де намічається декілька опорних ступенів ладового звукоряду, причому один із них може набувати значення головного устою. Трапляється, що опорні ступені мають майже рівноправні метроритмічні властивості в контексті наспіву, як це можна сказати відносно тонів “до” та “ля” в пісні “Уже сонце котиться” (пр. 9). У таких випадках роль центрального устою ніби переходить від одного ступеня ладового звукоряду до іншого, хоча певну перевагу звичайно зберігає за собою найнижчий тон. Це пояснюється тим, що низькі звуки сприймаються як більш вагомні, масивні.

Звукоряди подібних ладів, як правило, мають невелику кількість ступенів (від двох до п’яти—шести), а інтерваліка підпорядковується нормам квартово-квінтового (піфагорового) строю. Якщо інтервали між сусідніми тонами не менші від цілого тону, лад називають **ангемітонним**, тобто безпівтоновим. Найпоширеніша й найрозвиненіша група ангемітонних ладів дістала назву **пентатоніки**.

Усі пентатонні лади мають один спільний звукоряд:

37

Звукоряд пентатоніки

[...] (1 ст)

Пентатонний лад, який має (відносно тону “до” в наведеному звукоряді) стійкі 2 і 4 ступені, характерний для музики Китаю, 2 ступінь — для англо-кельтського музичного фольклору, 1 і 4 ступені — для староугорських пісень. Сліди пентатонної організації інтонування часом відчутні у старовинних обрядових українських піснях. Та лише одиничні наспіви зберегли пентатонне ладове упорядкування в чистому вигляді:

¹ Див., наприклад: Грубер А. Всеобщая история музыки. М., 1970.



Напевно, найпоширенішими в народній і професійній музиці Європи є діатонічні лади (від. гр. *dia* — через, *tonos* — тон). Діатоніка дослівно означає “та, що йде за тонами”. Діатонічні лади можуть бути представлені невеликими за обсягом звукорядами-трихордами, тетрахордами, такими, наприклад, як діатонічний тетрахорд давньогрецької музики (див. пр. 31). Повний діатонічний лад має 7 ступенів у звукоряді. Такими є старогрецькі лади — еолійський, дорійський, фрігійський, лідійський та міксолідійський. Діатонічну будову мають також мажор і мінор — основні лади музики європейської традиції. Загальною ознакою всіх перелічених ладів є така закономірність будови звукоряду: а) в ньому немає інтервалів, ширших від великої секунди й вузких від малої секунди; б) малі секунди (у повній діатоніці їх тільки дві) розділені великими і дві впідряд не зустрічаються.

Проте, маючи ці спільні ознаки, діатонічні лади за своєю суттю й виразністю помітно різняться один від одного. Особливо слід підкреслити відмінність модальних і тонікальних ладів.

Особливість модальних ладів полягає в тому, що інтонування, яке організоване в певному строї (припустимо — піфагоровому) і має певний ритмічний порядок (приміром — акцентно-довжинний модус), разом із цим підпорядковується також типовій формулі звуковисотної модуляції (мелодичному модусу). Необхідна координація тут заснована на постійності функції тонів певної висоти в контексті мелодичного руху. Наприклад, у мелодичних формулах середньовічної одноголосної музики позначаються функції: а) найчастотнішого, багаторазово повторюваного тону (він мав у Західній Європі назву “меза” — середина або “домінанта” — переважна, панівна); б) тону, що завершує побудову (“фіналіс”). При подібному порядку координації звуковисотної та ритмічної сторін інтонування складаються такі взаємні відношення тонів, що можуть сприйматися сучасним музичним слухом як чергу-



вання опорних та неопорних моментів. Але ці риси тонової функціональності не мають тут характеру головного системного закону.

Модальна ладова організація властива давньоруському мистецтву хорового співу. Для старовинних знаменних піснеспівів вона визначається єдиним строем інтонування, який виражений так званим “побутовим (рос. — “обиходным”) звукорядом”, ритмічною структурою стародавнього віршового рядка і — найістотніше — особливим набором мелодичних формул-модусів. Вони називалися “погласицями” і застосовувались у різних варіантах і комбінаціях для утворення конкретних знаменних мелодій. Порівняйте, наприклад, наспів псалма (пр. 39-б) з його мелодичною формулою в тому вигляді, в якому її вивчали співаки (пр. 39-а):

39

а)

А-дам от зем-ли Бо-гом соз-дан и в рай вве-ден

б)

Гос-по-ди, воззва-к Тебе, у-слы-ши мя, у-слы-ши мя, Го-спо-ди.

Діатонічні лади надзвичайно різноманітні у фольклорній музиці. У народних наспівах і награваннях можуть виявлятися не тільки ознаки модальної організації (стійкість системи формул-поспівок), а й риси тонікальних ладів. Суть т о н і к а л ь н о ї організації полягає в тому, що в індивідуалізованому інтонаційному мовленні відповідних наспівів вирізняється система опорних (стійких) ступенів із центральним, головним опорним звуком — тонікою.

Особливе значення ладів народної музики для всієї музичної культури людства полягає в тому, що вони узагальнено відображають властивості музичної лексики і граматики, притаманні національним музичним культурам. Вони концентровано виражають національну специфіку зворотів інтонаційного мовлення, строю, ритмічних умов звуковисотної модуляції.

Цілий ряд національних музичних культур характеризуєть-

ся власними специфічними тонікальними ладами, наприклад: а) дорійський лад із високим IV ступенем, характерний для українських дум, балад, історичних пісень (у літературі його нерідко звуть “думним”) (пр. 40); б) так звана “угорська гама”, властива пісенно-танцювальному жанру “вербункош” (пр. 41); лідійсько-міксолідійський лад, характерний для румунських пісень і танців (пр. 42) тощо.

40 а) Співанка “Про Довбуша” (Коломийський р-н)

Музична нотация для прикладу 40а, що представляє вокальну мелодію в дорійському ладі з високим четвертим ступенем. Мелодія написана на одній лінійці з підписом: Чи ви чули, люди добрі...

б) Звукоряд “думного” ладу

Музична нотация для прикладу 40б, що представляє звукопорядок “думного” ладу. Написано на одній лінійці з позначеннями T та IV.

41 а) Я. Біхарі. “Лашан”

Музична нотация для прикладу 41а, що представляє творчість Я. Біхарі “Лашан”. Це музика в угорсько-циганському ладі з високим четвертим ступенем. Темпозмітка Andante, ритм 3/4. Нотация включає динамічні позначення p та f.

б) Звукоряд “угорсько-циганського” ладу (двічі гармонічний мінор)

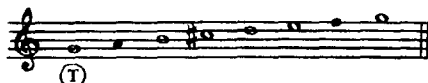
Музична нотация для прикладу 41б, що представляє звукопорядок “угорсько-циганського” ладу. Написано на одній лінійці з позначеннями T, IV та VII.

42 а) Румунська нар. пісня “Лист зелений чебрецю”

Музична нотация для прикладу 42а, що представляє румунську народну пісню “Лист зелений чебрецю”. Нотация написана на двох лінійках.



б) Звукоряд “румунського мажору” (лідійсько-міксолідійський лад)



Характерність подібних жанрово-визначених ладів настільки очевидна, що композитори, які пишуть свої твори у традиціях європейської професіональної музики, часто користуються ними як особливими засобами виразності. У контексті симфонії, опери, хорової п'єси, пісні, взагалі твору будь-якого жанру інтонації народних ладів викликають яскраві історичні, етнічні, життєві асоціації.

У музичній практиці європейських народів приблизно з XVII ст. провідне місце посіли тонікальні мажорний та мінорний лади. Головна їхня особливість полягає в тому, що тонікою в інтонуванні служить не один тон, а тризвук (мажорний або мінорний), причому відношення стійкості-нестійкості поширюється на всі можливі в даних ладах співзвуччя. За своїм походженням і суттю мажор і мінор є ладами гармонічної (в розумінні акордової, “вертикальної”) природи. Їхні акордові елементи утворюють доволі складну ієрархічну структуру функцій: головна опора інтонування та центр стійкості (тонічний тризвук), менш “потужні” центри стійкості (акорди VI і III ступенів), протиставлені тоніці опорні акорди домінанти та субдомінанти, нарешті нестійкі ладові елементи (акорди VII і II ступенів). При цьому акорди майже всіх ступенів можуть залежно від інтонаційних умов виявляти різні функції, змінювати свої взаємовідношення. Очевидно, мажор і мінор — найрозвиненіші й найскладніші за системним улаштуванням з усіх ладів європейської музичної культури.

З давніх-давен мажор і мінор протиставляються один одному за своїми виражальними можливостями. Мажор звичайно пов'язують із виявленням позитивних почуттів: радості, бадьорості, задоволення і под. Мінор же асоціюється з емоціями негативного змісту: смутком, стражданням, обуренням та ін. Неодноразово музиканти-теоретики намагалися знайти об'єктивні акустичні підтвердження протилежності мажору та мінору, але поки що їхні спроби не увінчалися успіхом. Безперечно лише те, що в музичній практиці справді помітний стійкий взаємозв'язок цих ладів із певними сферами художньої образності. Проте на фоні традиційних значень мажору й мінору часом трапляються винятки, коли, наприклад, смуток

і скорбота виражені мажорною інтонацією. Відомий рідкісний приклад такого роду — арія Орфея (“Загубив я Еввідіку...”) з однойменної опери Х. В. Глюка. У ній з класичною довершеністю виражені почуття горя та смутку головного героя музичної драми. Набагато частіше спостерігаються відступи від типового образного змісту мінорного ладу. Останній буває цілком придатним для вираження безтурботного, бадьорого, радісного настрою (згадаймо, наприклад, відомий зразок українського пісенно-танцювального фольклору — “Заспіваймо пісню веселеньку про сусідку молоденьку”).

Таким чином, ствердження протилежності виражальних властивостей мажорного та мінорного ладів не повинно бути беззастережним. У кожному конкретному випадку про змістовність того чи іншого ладу можна судити лише виходячи з характеру інтонування, жанрових і стильових рис твору.

На основі діатонічних ладів набувають розвитку хроматичні ладові відношення. Структурною ознакою хроматичних ладів є послідовність щонайменше двох півтонів у будові звукоряду. Виразальна особливість хроматичних інтонацій полягає у збагаченні, забарвленні діатоніки (грецьке “хрома” означає колір). Хроматичні лади можуть бути неповними (наприклад, хроматичний тетрахорд давньогрецької музики) і повними, тобто цілком складатися з півтонів (12-ступенева хроматика на основі мажору та мінору).

У європейській професійній музиці хроматичні ладові відношення з'явилися внаслідок змін (альтерацій) ступенів діатонічних ладів¹. Процес хроматизації діатоніки почався в поліфонічних опусах періоду “Арс нова” (так звані “nota ficta”) й активізувався наприкінці епохи Відродження. Мотети й мадригали італійців К. Монтеверді, Л. Маренціо, Джезуальдо да Венози відзначаються багатством хроматичних тонів і ладовою барвистістю. Велике значення для еволюції хроматичного мажору й мінору мала творчість Д. Фрескобальді та Й. С. Баха. Можна вважати, що наприкінці XVIII ст. на основі рівномірно темперованого 12-ступеневого строю та

¹ На початковому етапі цього процесу хроматизації в наспівах звучить або тон натурального ступеня, або його хроматичний варіант. Але поєднання в мелодичному русі кількох півтонів підряд уникається, і всі інтонації залишаються, по суті, діатонічними. Такого плану хроматизм характерний також для народних наспівів і награвань. Фольклористи називають це явище “хроматизмом на відстані”.



7-ступеневих мажору й мінору склалися принципи хроматичної ладової організації інтонування.

Хроматичні мажор та мінор прикметні багатством тонких колористичних, світлотіньових інтонаційних зв'язків, змінністю ладових функцій ступенів, можливостями гнучкої зміни висоти тоніки ладу (тобто відхилення, модуляції).

Півтонові хроматичні ходи якоюсь мірою порушують природність, зручність, стійкість строю. Особливо це відчутно у вокальному інтонуванні, де перевага природно віддається рухові за діатонічними ступенями. Разом із тим хроматика збагачує інтонаційну лексику музичного мовлення. Вона відкриває, наприклад, широкі можливості творення образів вишуканої, екзотичної краси, виняткової барвистості, душевного зворушення, чуттєвості (пр. 43). Крім того, у композиторів-романтиків хроматичний лад асоціювався з культурою Сходу, зокрема з багатоступеневими мікроінтервальними строями індійської, персидської, арабської музики.

43

К. Дебюссі. “Післяполуденний відпочинок фавна”

Tres modere



На завершення огляду типів ладової організації музичного мовлення схарактеризуємо так звані лади штучного походження, тобто ті, що з'явилися внаслідок раціональної діяльності або інтуїтивного художнього новаторства окремих композиторів-професіоналів. Такі лади виникають наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. Це, наприклад: а) збільшений, чи інакше — цілотноновий лад, який неодноразово зустрічається у творах Ф. Ліста, М. Глінки, О. Бородіна, М. Мусоргського, К. Дебюссі; б) зменшений лад, або “гама Римського-Корсакова” (звукоряд, утворений чергуванням тону й півтону); в) лади обмеженої транспозиції в

музиці О. Мессіана; г) “лад Шостаковича”; д) симетричний лад Б. Бартока та ін.

Усі подібні лади — наслідок значної індивідуалізації музичної лексики у творчості названих композиторів. Вони завжди мають специфічне інтонаційне оформлення й пов'язані з особливою експресивністю стилю або ж зі сферою фантастичних, казкових, ірраціональних образів.

Перша чверть ХХ ст. стала кризовим етапом у розвитку традиційних європейських принципів ладової організації музичного мовлення. У цей час відбувалася кардинальна перебудова всіх сторін і властивостей інтонування. Багато хто з композиторів — К. Дебюссі, І. Стравинський, А. Онеггер, С. Прокоф'єв, Б. Барток — у важких пошуках утверджував нові підходи до звуковисотно-ритмічної організації музики. Тією чи іншою мірою вони спиралися на традиційні принципи тонікального або модального ладів. У цей же час виникають спроби створення атональної музики.

Найпослідовніше ідея атонального інтонування втілилася в додекафонії — системі створення музики, розробленій австрійським композитором А. Шенбергом. Притаманна стилеві Шенберга експресивна, напружено дисонантна інтонація підпорядкована в його зрілих творах рядові з 12 тонів різної висоти (“додека” по-грецькому означає “дванадцять”, звідси — “додекафонія”). За задумом, у цьому спеціально підбраному композитором ладові нема й не може бути опорних, стійких та нестійких тонів:

44 а) А. Веберн. Пісня для голосу та фортепіано, ор. 12, №4

Molto scorrendo

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The tempo is marked 'Molto scorrendo'. The music features a series of notes with dynamic markings *p*, *pp*, and *ppp*. A slur covers the entire sequence of notes, which includes a chromatic scale of twelve tones.

б) Дванадцятитоновий ряд

The musical score shows a single staff with a treble clef. The notes are numbered 1 through 12, representing the twelve-tone row. The notes are: 1 (C), 2 (D), 3 (E), 4 (F), 5 (G), 6 (A), 7 (B), 8 (C), 9 (D), 10 (E), 11 (F), 12 (G).



Додекафонний ряд може одержати у творі будь-які метроритмічні, мелодичні, гармонічні втілення. Але такий ряд (або, як іще кажуть, “серія”) лише частково виконує функції ладу. Він обмежує набір тонів, утворює звукоряд, але не визначає для тонів і співзвуч постійних, закономірних функцій у музичному мовленні. Загалом же додекафонний принцип не виключає повністю можливості стабільних зв’язків між звуковисотністю й іншими сторонами інтонування. Проте вони виникають лише на певний час і не мають характеру закону. Через те на практиці додекафонний принцип організації доповнюється традиційними модальними чи навіть ладотонікальними відношеннями тонів. Таке поєднання ладових принципів наявне у творах А. Берга (“Воцек”, Концерт для скрипки з оркестром), Д. Шостаковича (Тринадцятий квартет, Чотирнадцята симфонія) та ін.

Послідовники Шенберга — А. Веберн, П. Булез, К. Штокхаузен — поширили ідею серійної композиції на ритм, гучність звучання й тембр. Тим самим вони повністю раціоналізували музичний процес, “роз’єднали” його на автономні параметри інтонування, що підлягають кожен своєму порядку. Як до цього ставитися? Музичне мовлення, яке не має визначеного ладу й тональності, може мати певний виражальний сенс (за наявності таланту в композитора). Проте сприймання його завжди ускладнене, а для непідготовленого слуху й зовсім неможливе, оскільки занадто різко відходить од традиційних і зрозумілих законів граматичної організації, чим спричиняє негативну емоційну реакцію. Недарма додекафонія і серійна музика залишилися суто елітарними явищами й не одержали широкого визнання навіть серед музикантів. Це ще раз підтверджує важливість ладових законів організації музичного мовлення.



§ 5. Організація музичної динаміки та артикуляції

5.1. Динаміка музичного інтонування

Зміна гучності звуку при музичному інтонуванні має істотне морфологічне і образне значення. При розгляді звукової матерії музики ми відзначали, що гучність звуку, або його **динаміка** (від гр. *dynamis* — сила) має

високу питому вагу для визначення якості й виразності звучання. Гучність тих чи інших обертонів вирішальним чином впливає на тембр звуку, а коливання динаміки в межах протяжності одного тону надають йому різних пластико-виражальних властивостей.

Динаміка є важливим фактором також і мовної організації музичного інтонування. Вище вже зазначалося, що періодичне гучнісне вирізнення тонів у процесі мовлення є одним із найголовніших засобів упорядкування музичного часу. Акценти виступають, крім того, істотним чинником ладової організації, сприяючи вирізненню опорних тонів і тональних устоїв ладу.

Ці функції динаміки належать до найзагальніших принципів формоутворення. Звернемося тепер до питання виразності динаміки музичної мови.

Зміни гучності виявляють найбільш визначений зміст у масштабі інтонаційних зворотів. Тут у контексті звуковисотної модуляції та ритмічного розвитку вони сприяють народженню у сприйнятті образів певних природних процесів, емоційних реакцій людини, змін її духовного стану і т. ін.

Історія музики пропонує багато прикладів використання динамічних перемін для досягнення виражальних ефектів. Більш або менш очевидне значення має, наприклад, поступове зростання звучності (у нотах позначається італійським словом *crescendo* — крещендо). Воно сприймається майже без винятків як ознака емоційного збудження, активізації дії, концентрації волі (пр. 21, 25, 62, 63, 91). Своєрідний музичний антонім такої динамічної форми — зниження гучності звуку (іт. *diminuendo* — димінуендо). Воно виступає образним знаком заспокоєння, спаду енергії, зниження рівня експресії (пр. 44, 83, 92-а).

Ці форми зміни гучності інтонування нерідко набувають звукозображувального значення. Наростання звучності асоціюється з просторовим наближенням джерела звуку до слухача або зі збільшенням, розростанням певного предмета-образу, його висуванням на перший план в уявному просторі сприймання. Затихання звучності, за інших рівних умов, справляє враження віддалення, танення, відходу умовного предмета-образу на дальній план.

Напрочуд лаконічно й виразно просторово-живописні можливості крещендо використані в романсі М. Глінки “Нічний огляд”. В уяві постає фантастична, проте водночас



просторово наочна і психологічно реальна картина: зусебіч із полів кривавих битв на поклик імператора, що підвівся з могили, сходяться полки його загиблих солдатів (див. пр. 28).

Приєм динамічного наростання дає ще яскравіший ефект, коли він забезпечується не тільки простим посиленням гучності голосу або інструмента, а також і зростанням маси звучання, тобто збільшенням кількості голосів та інструментів, розширенням діапазону, урізноманітненням тембрового забарвлення. Такий прийом знаходимо в хорі козаків із опери М. Лисенка “Тарас Бульба” (дія 3). Тут крещендо охоплює всю завершальну частину фіналу. Кожна нова строфа пісні-гімну “Засвистали козаченьки” поступово підноситься від дуже тихого піанісимо до найпотужнішого звучання. Створюється яскраве враження просторового наближення козацького війська і водночас емоційного піднесення, зростання духовної сили.

У світовій музичній літературі є твір, який увесь являє собою одне величезне за тривалістю та звуковим масштабом крещендо симфонічного оркестру. Це славнозвісне “Болеро” Моріса Равеля. Зростання сили та яскравості звуку тут забезпечується послідовним підключенням усе нових груп інструментів та перерозподілом їхніх ролей у спільному звучанні. Такий художній прийом дістав назву *оркестрового крещендо* й набув значного поширення в музиці ХХ ст.

Просторовий ефект, що виникає від ослаблення звучання, також часто зустрічається в музичній літературі. Тут доречно згадати лаконічну до-мінору прелюдія Ф. Шопена: образ, що асоціативно пов’язаний з віддаленням траурної процесії, виражає складний емоційний процес притуплення гостроти душевного болю, його занурення в глибину свідомості. Або візьмемо інші приклади — намальовану прозорими барвами картину затихаючої бурі в I частині “Шехерезади” М. Римського-Корсакова (див. пр. 26) чи сцену віддалення в небесні високості Лоенгріна з однойменної опери Р. Вагнера, коду симфонічної поеми С. Людкевича “Заповіт”, де немовби поступово затихає, віддаляючись у прекрасну вічність, вищий голос Поета.

Цікаво, що в музиці нашого бурхливого сторіччя затихання наприкінці твору замість гучного фіналу зустрічається набагато частіше порівняно з творами попередніх віків. Своєрідним класичним зразком тут може бути фінал “Ліричної сюїти” А. Берга, де звучність стихає аж до повного розчинення в тиші.

Зауважимо, що прийоми крещендо й димінуендо, такі поширені в музичній літературі, мають порівняно недавнє походження. Перші систематичні кроки в цьому напрямі були зроблені в оперних творах Клаудіо Монтеверді (XVIII ст.).

Набагато солідніший історичний вік має також дуже поширений у художній практиці прийом зіставлення голосного й тихого звучання, що виник в ансамблевих формах музичування. Скоріше за все він походить від поєднання голосних звучань хору й тихіших реплік соліста в стародавньому т. зв. респонсорному співі або від чергування хорових строф і неголосних музичних інтерлюдій, виконуваних на кіфарі, лірі чи авлосі в античній драмі, в одах і номах. Чудовий приклад використання звукозображувальних можливостей динамічного зіставлення зустрінемо в хоровій п'єсі О. Лассо "Луна" (пр. 60).

Аналогічними ефектами сповнена органна й клавесинна музика. Механіка цих інструментів не дає змоги виконавцеві плавно варіювати гучність звучання. Майстри-конструктори цих інструментів вирішували проблему динаміки за допомогою декількох клавіатур (мануалів). Скажімо, один ряд клавішів призначався для голосного, інший — для тихого звучання. Цим обумовлена, як кажуть, *ступінчаста* чи *терасоподібна* динаміка виконання органних і клавесинних творів (у тому числі й на фортепіано сучасної конструкції при необхідності наслідування клавесині чи органу).

Зіставлення тихого й голосного звучання одержало новий виражальний сенс у творах класичної епохи, у творчості Й. Гайдна, В.А.Моцарта, Л. Бетховена, Н. Керубіні та ін. Прагнення композиторів до втілення в музиці драматичних колізій, зіткнень суперечливих ідей і контрастних образів, риторичних пауз і окликів спричинило широке використання прийомів раптового форте — "сфорцандо" і несподіваного піано — "субіто піано". У таких випадках контраст гучності звичайно доповнюється тембральним, фактурним, висотним та ін. протиставленнями (пр. 82, 112, 116).

Цікавий приклад динамічного контрасту знаходимо в II частині симфонії соль-мажор (№94) Й. Гайдна: після тихого "pp" вкрадливого і якнайделікатнішого звучання струнної групи оркестру (мелодія у скрипок у супроводі прозорих акордів піцикато в альтів, віолончелей і контрабасів) несподівано весь оркестр вибухає акордом у динаміці "фортисимо", підтриманим потужним ударом литаври, після чого знову настає ніжнозвучна



тиша. Сучасники Гайдна сприймали цей ефект “грому серед ясного неба” як дотепний музичний жарт, хоча можливі й інші інтерпретації.

У європейській писемній традиції композиторської творчості склалася своєрідна шкала відтінків гучності звучання:

PPP — PP — P — mP — mF — F — FF — FFF

Вона не передбачає строгої міри відмінності динамічних відтінків один від одного. З наведеного ряду не випливає, що між “PP” і “P” така сама різниця, як між “P” і “mP”. Усі ці градації відносні й визначаються виконавцем на основі його власного інтуїтивного відчуття міри у відповідності до позначеного в нотному тексті побажання композитора. Можливо, для виразності музичного мовлення важливіше не так “влучання” виконавця на ті чи інші рівні гучності, як художньо виправдана співмірність постійно змінюваного динамічного рівня інтонування. Радимо розглянути під цим кутом зору приклади 22, 53, 60, 84, 89, 90.

5.2. Артикуляція музичного мовлення

Артикуляція (від лат. articulo — розбірливо вимовляю) — *це міра роз'єднаності й злитості сусідніх тонів і фрагментів музичного інтонування*. Завдяки артикуляції ми сприймаємо музичне мовлення як послідовність тонів, а не як єдиний, змінний у своїх властивостях звуковий об'єкт. Для наочнішого уявлення про це значення поняття пропонуємо порівняти зовсім неартикульоване звучання сигналізаційної сирени, що охоплює в неперервному глісандо діапазон від звука “ре” до “соль-дієз” першої октави, — з відрізком хроматичної гами в тому ж діапазоні, зіграним на фортепіано. В останньому випадку, хоч би як ми старалися злити один тон з іншим, вони будуть виразно артикульованими. Це пов'язано з самим влаштуванням інструмента, який творить звуки різкою і голосною початковою фазою тону (атакою) внаслідок удару молоточка об струну. Цей спосіб звуковидобування накладає певні обмеження на можливості пов'язувати тони один з одним в інтонуванні фортепіанної мелодії. В інших інструментах — наприклад, духових, струнних —

зв'язок тонів різної висоти між собою не становить великої складності, зате членороздільність інтонаційного процесу є окремою виконавською проблемою.

Зі сказаного можемо зробити висновок, що характер артикуляції залежить від атаки, звуковедення й згасання тону, в цілому — від форми звуковимови. Цю обставину завжди пильно враховують композитори й виконавці, визначаючи у творах способи звуковидобування, що ведуть до утворення так чи інакше артикульованої інтонації. Ці способи називають виконавськими штрихами. Для деяких видів інструментів кількість можливих штрихів досягає кількох десятків. Наприклад, для струнних смичкових, можливо, найбагатших у цьому плані, характерні прийоми “деташе”, “стакато”, “спікато”, “сотіе”, “рикошет”, “портато” та ін. Усі вони відрізняються один від одного в нашому слуховому сприйнятті головним чином мірою і якістю артикульованості тонів.

Важливий засіб артикуляції — пауза, момент відсутності звуку. Є в музичній інтонації паузи, що мають певне метричне значення. Вони фіксуються в нотному тексті спеціальними знаками, еквівалентними до знаків тривалості. А є й такі, що визначені приблизно — наприклад, *люфт-паузи* або ті, що “ховаються” у стакатних звуках (пр. 74).

Артикуляційна чіткість залежить також від темпу. Як уже було сказано, чим він вищий, тим більше тони зливаються в єдину звукову хвилю, тобто їх послідовність перетворюється на суцільний, безперервний інтонаційний процес.

Отже, підсумуємо, головними факторами артикуляції виступають: *паузи, темп і характер звуковимови.*

У практиці європейської професійної музики склалася умовна градація *міри артикульованості* музичного мовлення. Крайніми полюсами цієї градації виступають, з одного боку, “стакато” — інтонування, при якому кожен тон вимовляється *окремо* від іншого, а з другого — “легато”, зв'язне інтонування, перетікання тону в тон. Між цими полюсами, що мають своє нюансування, містяться градації напівзв'язного артикулювання. Увесь спектр має приблизно такий вигляд: “стакатисимо” — “стакато” — “портаменто” (або “деташе” у струнних інструментів) — “нон легато” — “легато” — “легатисимо”. Так само, як і в спектрі значень гучності звуку, в наведеній градації не закладено єдиної міри, що



узгоджує між собою всі сусідні й несусідні артикуляційні позиції. У музично-виконавській практиці дотримання всіх градацій артикулювання здійснюється на основі інтуїтивного зіставлення, почуття міри, яким повинен володіти кожен музикант.

Власну виразність кожного виду артикуляції можна характеризувати лише в найзагальнішому сенсі, оскільки вона залежить від багатьох умов інтонування. Наприклад, артикуляційна чіткість, ясне вирізнення кожного тону в поєднанні з моторним ритмом, помірним чи швидким темпом, узагальненою формою звуковисотного розвитку може породжувати ефект механістично організованого, штучного процесу (див. пр. 15).

За інших умов, — скажімо, в контексті інтонаційного процесу, близького за своїми властивостями до феномену людського мовлення, — чітке артикулювання асоціюється з мовою оратора, де кожен звук важливий і вагомий:

45

С. Людкевич. Симф. поема "Каменярі", сл. І. Франка

Marcatissimo

The musical score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo marking 'Marcatissimo' is written above the first staff. The music features a series of eighth and sixteenth notes, many of which are accented with a small 'p' above the note. Slurs are used to group some of the notes. The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns and articulation.

Артикуляція тонів визначає не тільки виразність інтонаційного процесу, а й має дуже велике організаційне значення. Усі її засоби поставлені на службу музичному синтаксису. Про цей рівень структури музичної форми мова піде нижче, але вже зараз підкреслимо пов'язану з ним надзвичайно важливу функцію артикуляції: вона допомагає вирізненню в інтонаційному потоці смислових фрагментів музичного мовлення — мотивів, фраз, речень. Артикуляцію на рівні музичного синтаксису ми будемо розглядати як один із компонентів, засобів фразування.



§ 6. Синтаксична будова музичного мовлення

6.1. Загальні положення

Як зазначалося в попередніх розділах, музично-інтонаційне мовлення підлягає морфологічним закономірностям строю, метру й ладу, принципам динамічного, темпового, артикуляційного впорядкування. Тепер ми побачимо, що воно має також синтаксичну структурованість. Це означає, що інтонування в музиці — не суцільний потік організованих за своїми властивостями тонів. Процес музичного мовлення містить у собі елементи, складніші від тонів і якісно від них відмінні. Це — інтонаційні звороти. Їх поєднання створює структуру мовного членування, яке сприймається слухом.

Якщо слухач не може вирізнити в музиці ніяких частин, граней, зупинок, стадій руху, то він безнадійно “тоне” в суцільному потоці все нових і нових вражень. Вони витісняють одне одне, але не утворюють зв’язків, необхідних для сприймання змісту музики. Саме так сприймається незнайома мова, коли слова зливаються в неподільний звуковий ряд. Отже, членороздільність музичного мовного процесу є обов’язковою умовою його осмисленого сприйняття. **Музичний синтаксис** (від. гр. *syntaxis* — складання, впорядкування) — *це порядок членування інтонаційного мовного потоку й виділення в ньому смислових елементів і побудов.*

Із такими ж підставами музичний синтаксис може бути визначений під іншим кутом зору, а саме — як *порядок поєднання елементарних інтонаційних форм у осмислений музично-мовний потік.*

Обидва визначення окреслюють два різних, але не суперечливих один щодо одного підходи до розуміння музично-синтаксичного впорядкування.

На жаль, загальна теорія музичного синтаксису розроблена дуже мало. У навчальній літературі можна знайти, як правило, лише деякі відомості конкретного характеру про синтаксичний порядок у музиці класичної та романтичної епох. Ми не маємо змоги розглянути тут докладно всі сторони цієї складної теоретичної проблеми, але спробуємо окреслити най-



важливіші загальні риси аналізу синтаксичної структурованості музичного інтонування.

Перше, що слід враховувати при вивченні музичного синтаксису, — це його багатоосновність або, як іще можна висловитись, його *гетерогенність*. Це означає, що членування інтонаційного потоку (або поєднання інтонаційних форм у єдиний потік) має не одну, а декілька підстав. Різномірні чинники музичного синтаксису можна звести до таких груп:

- 1) *природно-фізіологічні*;
- 2) *морфологічні*;
- 3) *граматичні*;
- 4) *лексичні*.

До природно-фізіологічних чинників синтаксичного впорядкування слід віднести передусім *виконавське фразування*. Воно виникає цілком природно в процесі співу й гри на багатьох інструментах з об'єктивних і неминучих причин: необхідності поновлення дихання при грі на духових інструментах та інтонуванні голосом, зміни напрямку руху смичка при грі на струнних інструментах, розтягання й стискання міхів баяна, акордеона.

Тому, хто вправлявся у співі чи грі на згаданих інструментах, добре відомо, що зміна дихання (руху) створює певну перерву в інтонуванні. Причому виконавець може по-різному розпорядитися можливістю перерви звучання. Можна зробити її майже непомітною, а можна й підкреслити, посилити враження роз'єднання суцільного мовного струменя. Кожне з цих рішень може бути художньо виправданим або помилковим, сприяти або заважати розумінню музичного висловлення.

Зміна дихання при вокальному і (в переносному розумінні) при інструментальному інтонуванні супроводжується зазвичай певним зменшенням гучності й уповільненням темпу. Вступ нової дихальної фази вирізняється також артикуляційно. Більше того, кожний акт співочого дихання й виконавського руху здебільшого має однотипне артикуляційне оформлення (злиту чи окрему вимову тонів).

Таким чином, *артикуляція, агогіка й зміна гучності* виступають як засоби підсилення чи пом'якшення природної затримки в інтонуванні. Найчастіше композитори й виконавці не прагнуть маскувати ці природно виправдані перерви. Ба більше, якщо в деяких інструментів (наприклад, у органа,

фісгармонії) відсутні можливості фразування засобами артикуляції й гучності, то цей недолік компенсується агогікою. Варіюючи різною мірою темпоритмічні відношення мелодії, хороший органіст може досягнути такого ж ясного фразування, яке виникає в співі при зміні дихання.

Лише зрідка можна спостерігати випадки нарочитого “приховування”, уникання виконавських перерв інтонування. Наприклад, у практиці хорового співу існує прийом так званого *ланцюгового дихання*. Суть його полягає в почерговій, непомітній для слухачів зміні дихання виконавцями однієї партії, що створює ефект максимально зв'язного, органоподібного звучання. Зазначимо, однак, що цей прийом, як правило, використовується для фонових інтонацій (наприклад, педальних співзвуч) і дуже рідко — для інтонування мелодії. У співі мелодії, тим більше зі словами, послідовно застосоване ланцюгове дихання створювало б неприродну для вокальної інтонації безперервність.

Тепер розглянемо, як членування музичного мовлення може визначатися особливостями морфологічної організації інтонування. Вирішальними факторами тут виступають: *довготривалі тони й паузи*; форми довжинного ритму, які створюють враження *гальмування* інтонаційного руху (перехід від коротких до все триваліших тонів); морфологічне *уподібнення* окремих компонентів мовного процесу. Останній фактор є особливо істотним і найчастіше згадуваним у літературі, де його часто визначають як *принцип тотожності*.

Уподібнення, або тотожність, — це справді дуже вагома й очевидна причина синтаксичного членування, яка нерідко підтверджує справедливість лаконічної тези: “подібне розмежує”. Втім, ця формула буває слухною не завжди, так само, як і протилежна: “різне поєднує”. Тотожні елементи не тільки розчленовують мовний процес, а й визначають його формальну (на рівні звукового матеріалу, властивостей інтонування) та образно-логічну єдність, пов'язаність. Крім того, за певних умов морфологічна подібність фрагментів інтонаційного потоку не спричиняє ефекту синтаксичного розподілу. Тут важливі міра уподібнення та якість тотожних компонентів. Скажімо, ритмічне уподібнення в структурі мовного процесу є значно дійовішим засобом синтаксичного членування, аніж тотожність у звуковисотному малюнку.



Г р а м а т и ч н и м и підставами музичного синтаксису виступають моменти *ладової організації*. До них належать поява в контексті інтонування тоніки та інших ладовоопорних тонів, зростання та розв'язання ладових тяжінь, початок та завершення тональних змін тощо.

Л е к с и ч н і фактори синтаксичної впорядкованості в музиці найменш очевидні. Проте якщо взагалі приймати теоретичне положення про існування в музиці лексики як такої, то слід обов'язково простежити її вплив на синтаксичний порядок. Складність тут полягає в особливому характері цієї специфічної лексики. Музичні слова, які краще за все називати *інтономемами*, не мають такого усталеного, викристалізованого вигляду, як у звичайній словесній мові. У свідомості людей вони існують у вигляді відносно стабільних утворень як *форми-типи* або *форми-моделі*. Кожній інтонемі відповідає певна сфера образного значення, межі якої завжди прозорі, рухливі. У живому процесі музичного мовлення інтонема-тип стає конкретною інтонаційною формою, а її основне загальне значення збагачується контекстовим смислом. Якщо в пам'яті людини, яка слухає музичний твір, є відповідні інтонеми-типи, то варіанти їх конкретного оформлення впізнаються при сприйманні інтонаційного потоку й тим самим окреслюють його синтаксичні грані. Іншими словами, інтонеми-типи реалізують себе в мовленні переважно як синтаксичні одиниці.

Головним джерелом інтономем і породжуваних ними синтаксичних одиниць є типові інтонаційні форми (і відповідні змістові модули): запитання, імперативний вислів, прохання, благання, заклик та ін.

Насамкінець згадаємо деякі *позамузичні фактори*, які можуть набувати великого, а часом і вирішального значення для синтаксичного членування інтонаційного потоку. В музиці, що взаємодіє з мистецтвом пластики тіла (танці, деякі види спорту), інтонаційний синтаксис відбиває порядок процесу тілесних рухів або узгоджується з ним. Це означає, що елементи пластики тіла (жести) та утворені ними послідовності рухів будуть створювати відповідний синтаксичний порядок в інтонаційній формі або принаймні накладатимуть свій відбиток на суто музичний синтаксис.

Те саме можна сказати про вплив членування вербального тексту на музичний синтаксис в усіх випадках взаємодії музики з мистецтвом слова. Музичне мовлення, навіть якщо

воно цілком самостійне й вільне від тексту, не може ігнорувати його синтаксичної будови і співвідноситься зі словесним фразуванням.

Усі схарактеризовані групи факторів членування музичного мовлення, як правило, діють узгоджено, підсилюючи один одного. Проте вони можуть і заходити в художньо виправдану суперечність. (Ідеться, звісно, не про ті випадки, коли виконавець із якихось причин порушує продуманий композитором синтаксичний порядок, зумовлений природними властивостями інтонування: такі технічні прорахунки тільки знижують чіткість і виразність музичного мовлення).

6.2. Цезури в музичному мовленні

Унаслідок спільної чи автономної дії розглянутих факторів у музичному інтонуванні виникають різноманітні синтаксичні цезури (від пізньолат. *caesura* — зупинка в декламації). Вони різняться за своїм походженням, а крім цього — мають різну гл и б и н у. Одні з них позначають найбільш важливі грані музичного мовлення й розділяють великомасштабні інтонаційні фрагменти (глибокі цезури). Інші — лише злегка намічають членування інтонаційного потоку й “пункти поєднання” малих за масштабом частин музичного мовлення (неглибокі, поверхові цезури).

Синтаксичні цезури розрізняються також за своїми ф у н к ц і я м и в контексті інтонування й відповідним виражальним ефектом. Так, скажімо, одні цезури відділяють певну музичну побудову од наступної і справляють враження завершення думки. Інші — створюють ефект внутрішнього розчленування цілісного висловлювання. Враховуючи відмінності цезур за глибиною і функцією, можна умовно поділити їх на три типи: а) *цезури завершення*, б) *цезури розмежування*, в) *цезури перерваності*.

Особливо важливе значення для синтаксичної будови музики мають цезури завершення, або як їх іще називають — *каданси*. Вони створюють враження різкої грані, що відділяє один завершений інтонаційний фрагмент від початку іншого. Каданс — найбільш глибока синтаксична цезура. Якщо скористатися аналогією між музикою й відповідними знаками словесної мови, то каданс відповідатиме



крапці, знакам оклику або запитання, що знаменують кінець розповідного, окличного чи запитального речення. У музиці, що взаємодіє зі словом, каданс здебільшого збігається із закінченням простого чи складного речення.

У цезурі завершення найчастіше спостерігається “паралельна”, узгоджена взаємодія всіх факторів синтаксичного поділу. Проте головна роль серед них в утворенні кадансу належить граматичному чиннику, зокрема — метроритмічним і ладовим підставам членування інтонаційного процесу. Каданси в загальній своїй масі поділяються на стійкі та нестійкі, доконані й недоконані та ін.¹ Розглянемо найпоширеніші їх різновиди.

Доконані (досконалі) стійкі каданси мають такі морфологічні та граматичні характеристики: а) інтонаційний рух зупиняється на тоні відносно більшої тривалості, ніж попередні (якщо основа руху — восьмі тривалості, то зупинка буде на четвертній або половинній і т. д.); б) останній тон у синтаксичному фрагменті акцентований, а в тактовій системі метроритму він припадає на сильну долю такту; в) останній тон завершуваного інтонаційного звороту — тоніка ладу (див. пр. 17, т. 5; 20, т. 8; 29, т. 16; 42, т. 8).

Недоконані (недосконалі) стійкі каданси відмінні від попереднього різновиду неповним набором перелічених ознак. Наприклад, останній тон в інтонаційному звороті не виділений ні більшою тривалістю (пр. 2-б, т. 4), ані періодичним акцентом (пр. 8, т. 8), або не є тонікою ладу (хоч обов’язково це має бути тон стійкого ступеня) (пр. 10-б).

Фрагменти музичного мовлення, що мають стійкі каденції, справляють враження розповідних чи окличних речень. Ефект “окличності” створюється за допомогою мобілізації таких засобів інтонаційної виразності, як чітка, розокремлена артикуляція, посилення гучності до кінця інтонаційного звороту, висхідний напрям звуковисотного ходу до тоніки ладу.

Нестійкі каданси визначають тільки за ладотональними ознаками — це зупинки на нестійких ступенях ладу, зокрема (в ладах гармонічної природи) на одному з тонів домінантного тризвуку чи септакорду (пр. 21, т. 4; 41-а, т. 4). Каданси цього типу асоціюються з інтонацією запитального речення.

¹З курсу гармонії читачеві, напевно, відомі й інші різновиди кадансів: половинний і завершальний, перерваний (на тризвукові VI ступеня), автентичний (D-T), плагальний (S-T).

Цезури розмежування — неглибокі цезури в музичному мовленні. Вони утворюються головним чином унаслідок розчленувального впливу повторення інтонації або лише ритмічного звороту. Так, наприклад, періодичне повторення одного ритмічного малюнку чи формули (довжинної, акцентної або звуковисотно-ритмічної) створює виразно відчутні музично-мовні цезури (пр. 10-б, 94, 100). Враження синтаксичної розчленованості посилюється в разі періодичного повторення інтонаційної форми в цілому (пр. 4, т. 1-4; 16, т. 1-4; 43, т. 1-2, 60).

Таке чергування подібних чи тотожних інтонацій аналогічне до переліку однорідних членів речення у словесному тексті. Знаком даної мовної цезури служить кома (невипадково вона часто використовується в нотному записі саме для позначення синтаксичної цезури розмежування).

Синтаксична впорядкованість музичного мовлення, а особливо цезури розмежування, безпосередньо залежать від майстерності й грамотності виконавця. Використовуючи засоби артикуляції, агогіки, динаміки, він може пом'якшити чи навпаки, підкреслити цезури, утворені повтореннями інтонаційних зворотів.

Перерваність — це особливий тип цезури, яка має нерегулярний характер і в цілому відіграє другорядну роль у синтаксичній організації музичного мовлення. Вона справляє враження порушення розміреного порядку членування інтонаційного процесу. Так буває при дуже схвильованому мовленні, коли речення не договориються до кінця, коли кожне слово дається важко (див. пр. 29, т. 2-3, 4-5, 10-11, 12-13). Тому перерваність можна розглядати скоріше як особливий виражальний прийом у сфері синтаксису, аніж як стійку закономірність послідовності мовлення.

Незважаючи на помітну другорядність цезури перерваності, варто окреслити деякі її формальні ознаки: а) пауза (нерідко на сильному часі такту), що створює акустичні передумови для даної цезури; б) ладова нестійкість останнього перед паузою тону, акорду чи інтонаційного звороту; вона не набуває дальшого розв'язання, що спричиняє порушення безперервного ладофункціонального зв'язку інтонацій.

Виражальне значення цезури перерваності може полягати також у створенні ефекту багатозначної незавершеності сказаного (як, наприклад, у кодї ля-мінорної мазурки Ф. Шопе-



на, ор. 67). Таким чином, цезура перерваності вирізняє синтаксичну побудову, аналогічну до незакінченого речення словесного тексту. Тому цю межу в музичному синтаксисі порівнюємо з трикрапкою.

6.3. Синтаксичні елементи й синтагми музичного мовлення

У музичному мовленні всі окреслені цезурами синтаксичні частини, різнорідні за масштабом і внутрішньою будовою, об'єднуються на основі принципів узгодженості й підпорядкування. В останньому випадку найменші фрагменти утворюють більші побудови — синтагми, а ті, своєю чергою, входять до складу ще осяжніших конструкцій.

Найбільшою за масштабом синтаксичною структурою є речення. Ця частина музичного мовлення сприймається як логічно завершена, цілісна музична думка. Цим пояснюється й використання самого терміна, запозиченого з лінгвістики. Музичне речення має такі формальні ознаки: а) *відмежованість* від попередньої синтаксичної побудови за допомогою кадансу — найбільш глибокої цезури (будь-яке музичне речення завершується стійким чи нестійким кадансом); б) *структурну складність*, наявність декількох синтаксичних частин меншого масштабу, розділених цезурами розмежування.

У наведеному прикладі музичне речення (такти 2–5) виділене з мовного контексту кадансами в 1 та 5 тактах і містить у собі чотири синтагми, цезура між якими обумовлена їхньою морфологічною подібністю і фразуванням:

46 М. Леонтович. Літургія Іоанна Златоустого. “Святий Боже”

Maestoso

A. C. *mf* *p*

Т. Б. *mf* *p*

А. мнь... Свя_ тий Бо_ же, Свя_ тий Кріп_ кий,

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in the key of D major (two sharps). The music is in 3/4 time. The melody in the top staff consists of eighth and quarter notes, with a dynamic marking of *p* (piano). The lyrics are written below the notes: "Свя-тий Безсмерт-ний, по-ми-луй нас!". The bottom staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, also marked with *p*. There are some annotations above the top staff, including a bracket over the first three notes and the number "3", and another bracket below the first three notes of the bottom staff with the number "3".

За своїм масштабом речення можуть значно відрізнятись одне від одного. У тактово впорядкованій музиці їхній обсяг коливається від 2–3 до кількох десятків тактів. У якісному відношенні музичні речення можуть бути запитальними, відповідними та перерваними. Різниця між ними полягає в характері кадансів.

Найменшою за масштабом частиною музичного синтаксису є м о т и в. Він має такі формальні ознаки: а) *відокремленість* від інших синтаксичних побудов цезурами розмежування (окрім мотивів, які завершують речення, і тому виділяються в контексті мовлення однією неглибокою і другою глибокою цезурами); б) *структурна простота*, тобто нерозчленованість, відсутність внутрішніх цезур; в) наявність тільки *одного* метрично значущого *акценту* або підпорядкованість *одному довжинному модусові*.

Якщо мати на увазі музику тактово-метричної системи, то мотивами слід називати інтонаційні звороти з одним тактовим акцентом. А при ще меншому масштабі звороту — з тоном, що припадає на відносно сильну долю такту або навіть на початок лічильної долі будь-якої ритмічної послідовності.

Конкретний вигляд мотиву, його величина й виражальний смисл залежать від багатьох факторів, зокрема від ритмічного, ладотонального, артикуляційного й темпового оформлення. Трапляється, що межі мотиву збігаються з початком і закінченням виконавської фрази. Та все ж частіше єдиний фразувальний акт дихання чи виконавського руху охоплює декілька мотивів.

У мотиві акцентований тон може мати різне розташування, від чого залежить структура й тип виразності цієї синтаксичної одиниці музичного мовлення.

У побудові мотиву здебільшого розрізняють три "енергетичні" моменти:

частіше, ніж у поезії, трапляється поєднання мотивів різнорідної структури. Це створює враження жвавого, вільного, примхливого руху. Наприклад, у мелодії гавоту з “Класичної симфонії” С. Прокоф’єва чергуються 4-, 2- і 5-дольні мотиви з акцентами на різних долях ритмічного руху (пр. 48, див. також пр. 21, 92-6):

48

С. Прокоф’єв. “Класична симфонія”. Гавот.
(Мотиви: 4-дольний + 2д. + 2д. + 5д. + 2д.)



Якщо окремих мотив надається до порівняння з поетичною стопою, то музичне речення, що складається з однотипних за ритмом мотивів, аналогічне до віршового рядка, строфи чи напівстрофи. У прикладі 49 кожне з музичних речень відповідає поетичній напівстрофі:

49

Укр. нар. пісня “Чорнії брови, карії очі”

Помалу

Чор_ ні_ і бро_ ви, ка_ рі_ і о_ чи,
тем_ ні, як ніч_ ка, яс_ ні, як день!
Ой о_ чи, о_ чи, о_ чи ді_ во_ чи,
де ж ви на_ вчи_ лись зво_ дить лю_ дей?

Проте не слід думати, що мотиви в музичному мовленні завжди утворюють правильні, періодичні послідовності й складаються в рівні за величиною речення-рядки. В імпровізаційних жанрах інструментальної та вокальної музики (прелюдях, етю-



дах, експромтах, фантазіях, речитативах, вокалізах) нерідко виникають тривалі послідовності мотивів, які не розділяються кадансами і не утворюють рівновеликих речень.

На завершення характеристики мотиву підкреслимо, що музичне мовлення далеко не завжди виразно розчленовується на акцентні групи (такти), через що й вирізнення мотивів при теоретичному аналізі не завжди можливе й доцільне. Зауважимо також, що в літературі вживаються ще деякі поняття для позначення елементарних синтаксичних одиниць. Наприклад, у музичному фольклорі в ролі співрозмірних із мотивом елементів синтаксису вирізняють: а) “поспівки” у вокальному інтонуванні; б) “награвання” в інструментальній музиці.

Середньою за своїм масштабом синтаксичною частиною мовлення є *фраза*. Необхідність цього поняття продиктована тими випадками, коли музичне речення складається з інтонаційних зворотів, які мають два (чи більше) метрично значущих акценти. Саме їх і прийнято називати фразами.

Отже, *фраза* — це *інтонаційний зворот, виділений із мовного контексту цезурами розмежування* (або — в особливих випадках — кадансами), який має більше одного метричного акценту. В музиці, підпорядкованій тактовій системі метроритмічної організації, фраза звичайно виходить за межі одного такту і включає щонайменше 2 тактових акценти (див. пр. 49).

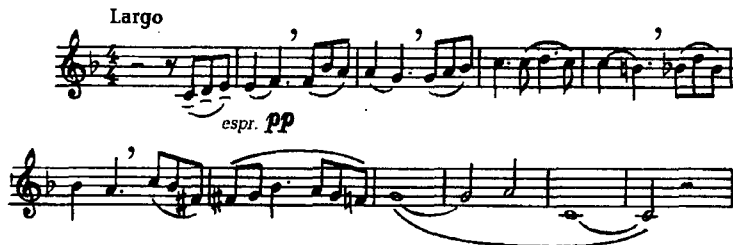
Для мотивного членування мовлення найважливішими є подібність інтонацій і періодичність акцентів, довкола яких групуються інтонаційні звороти. Для фразового ж членування суттєві передусім артикуляційні, агогічні й гучнісно-динамічні засоби вирізнення з мовного контексту. Зазвичай усі тони пов'язані у фразі подібною, здебільшого злитною артикуляцією (в нотному записі цей зв'язок позначається лігою, через те вона може служити зовнішньою ознакою музичної фрази).

Так само, як і мотивне членування мовлення, вирізнення фраз передбачає активну участь темпових нюансів. Цікаво, що термін “фраза” у значенні одиниці музичного мовлення вперше запровадив Франсуа Куперен у передмові до 3-го зошита “П'єс для клавесина” (1722 р.). Великий майстер клавесинної музики ввів також у практику нотного запису знак коми (“,”), що вказував на цезуру між фразами. У виконанні на клавесині подібна цезура може бути реалізована лише за рахунок агогіки чи дрібнішої паузи між фразами. У сучасному

нотному письмі введений Купереном знак коми дещо змінив своє значення і вказує на невелику люфт-паузу, що може також набирати значення цезури між синтаксичними елементами:

50

Г. Малер. 5 симфонія, ч. IV. Adagietto



Вирішальне значення фразове членування мовлення має у вокальній музиці. Тут фраза — основна синтаксична одиниця мовного процесу. Переміни дихання і пов'язані з ними цезури виконавського фразування створюють природні передумови для утворення синтаксичних цезур розмежування і вирізнення елементів мовлення. Якщо у вокальній музиці простежити її взаємозв'язки зі словесним текстом, то неважко помітити відповідність музичних фраз до словесних речень і фразеологічних зворотів (рідше — до слів). А у віршових текстах музичним фразам відповідають рядки або напіврядки.

Стрункістю, що нагадує організованість віршової мови, відначаються синтаксичні побудови з *ієрархічною структурою*. Вони об'єднують різномасштабні синтаксичні одиниці за принципом підпорядкування: мотиви поєднуються у фрази, а ті, своєю чергою, утворюють речення. Для здійснення такого ієрархічного зв'язку синтаксичних ланок необхідно, щоб цезури мовного процесу мали різну глибину і якість.

Розглянемо музичний фрагмент, що складається з одного речення (пр. 46, т. 2—5). Він містить чотири різні за своїми властивостями цезури. Перша з них належить до типу цезур розмежування. Основним її чинником виступає ритмічна подібність двох інтонаційних зворотів, кожен із яких має один тактовий акцент, тобто є мотивом. Наступна цезура також виконує функцію розмежування, але вона глибша, вагоміша від першої, оскільки фактор морфологічної подібності підсилений виконавським фразуванням. Це означає, що два початкові мотиви охоплені більш загальним синтаксичним



зв'язком і об'єднані у фразу. Третя цезура за глибиною і функцією аналогічна до першої, зате остання цезура фрагмента вирізняється особливо сильно. Вона належить до типу кадансів, підкреслена фразуванням і паузою. Усі фактори останньої цезури, передусім момент вирішення ладових напружень, зупинка тонального руху — об'єднують мотиви і складені з них фрази в речення.

6.4. Синтаксичний ритм

*Ч*астота появи цезур, протяжність синтагм музичного мовлення, спосіб їхнього узгодження створюють певну часову структуру — синтаксичний ритм. Він великою мірою визначає загальну виразність музичного мовлення. Залежно від цього ритму музика сприймається чи як розмірена, спокійна оповідь, чи як уривчастий, збуджений драматичний монолог.

Синтаксичний ритм — основний фактор, що надає музиці характеру поетичного (подібного до віршового) або ж прозаїчного мовлення. Скажімо, висока міра організованості, аналогічна до поезії, виявляється у принципі к в а д р а т о в о с т і синтаксичного ритму. Згідно з ним величина музично-мовної синтагми кожного масштабного рівня удвоє перевищує величину одиниць меншого масштабу, які її складають. Якщо виражати величину кожного елемента числом тактів¹, то співвідношення між мотивами, фразами й реченнями набуває таких кількісних значень: 1 : 2 : 4 (пр. 49) або 1 : 4 : 8.

Заслуговують на увагу й такі ритмічні відношення в синтаксичній будові:

а) д о д а в а н н я, коли після декількох мотивів іде фраза, яка вдвоє перевищує обсяг мотивів, або за двома фразами йде удвоє більше речення: 1 + 1 + 2, 2 + 2 + 4 (пр. 20, т. 5–8; 47, т. 1–4; 111, т. 1–4);

б) п о д р і б н е н н я, коли після речення з'являються вдвоє менші за обсягом фрази або після фрази — мотиви: 2 + 1 + 1, 4 + 2 + 2 (пр. 19; 84, т. 7–10);

¹ Це найзручніший спосіб співвіднесення будь-яких синтаксичних одиниць у музиці, яка підлягає тактовому метру.

в) специфічною виразністю прикметне так зване *прогресуюче подрібнення* ($8 + 4 + 2 + 1 + 1$), яке створює враження завершення мовного фрагмента, вичерпування теми музичної “бесіди” (пр. 97, т. 1–8).

Великою різноманітністю і гнучкістю відзначається синтаксичний ритм музичного мовлення, яке взаємодіє з прозовим словесним текстом або імітує в інструментальній інтонації прозову мову.



Розділ IV

МУЗИЧНА ФАКТУРА



§ 1. Мелодія

1.1. Визначення поняття “мелодія”

Що таке мелодія? І музиканти, і необізнані в музиці люди широко використовують цей стародавній термін. При цьому, однак, йому надають різного значення. Приміром, коли йдеться про “мелодію пісні, що запам’ятовується”, про “мелодію середніх голосів у послідовності акордів” або про “розвинуте мелодичне мислення композитора”, то виявляється і певний спільний зміст, і одночасно — суттєва різниця у змісті поняття. Багатозначність терміна “мелодія” становить перешкоду для наукового вивчення пов’язаних із ним музичних явищ. Тому треба виявити й розокремити найважливіші його значення. Для цього ми скористаємося декількома варіантами термінологічного оформлення цієї фундаментальної музично-теоретичної категорії і будемо розрізняти: а) мелодичну лінію, б) мелодію як таку і в) мелодійність як якість музичної інтонації.

Перш ніж перейти до розгляду змісту цих термінів, домовимося не змішувати поняття мелодії і звуковисотної лінії. Ми вважаємо за потрібне це спеціально підкреслити, оскільки мелодію нерідко ставлять в один ряд із ритмом, темпом, динамікою, гучністю. Так, приміром, у звичному, але науково некоректному словосполученні “мелодії і ритми естради”, мелодія за цією логікою ототожнюється зі звуковисотною стороною музичної інтонації і протиставляється іншим сторонам останньої, зокрема — ритмові.

Згідно з іншим поширеним (і також теоретично неточним) розумінням терміна, мелодія становить єдність усіх сторін музичного мовлення: метроритму, звуковисотності, ладової функціональності, гучності, артикуляції. Якщо це так, то поняття мелодії набуває дуже широкого змісту і, фактично, прирівнюється за значенням до музичної інтонації. Зрозуміло, що в такому дублюванні теоретичних понять немає сенсу. Тому

нам треба знайти ті відтінки значень, які точно обумовлюють місце терміна “мелодія” серед інших музично-теоретичних категорій.

За визначенням, узвичаєним у посібниках елементарної теорії музики, “мелодією називається музична думка, виражена одноголосно”¹.

Відповідно до цього визначення, специфіка мелодії як музичної думки, або — точніше — осмисленого музично-інтонаційного мовлення, полягає в її одноголосному вираженні. При ближчому розгляді цей нібито самоочевидний момент вимагає додаткових пояснень.

Уявімо собі такий випадок, дуже характерний для побутового музикування: кілька людей, котрі не мають професійної підготовки, для розваги співають якусь відому їм пісню. Як при цьому здебільшого буває, не всі партнери мають однакові музичні здібності й володіють навиками співу. Хтось із них помиляється в ритмі, у чистоті інтервальних співвідношень інтонації, голоси вступають неузгоджено тощо. Та все ж, незважаючи на всі відхилення від унісону, сторонній слухач навряд чи стане стверджувати, що співається кілька одноголосних мелодій. Скоріше за все він відзначить, що звучить, хоч і неточно, одна мелодія — відомої чи невідомої йому пісні.

Від побутової ситуації перейдемо до прикладу з музичної літератури (див. пр. 90, т. 1—4). У нотному записі вказані, а в реальному звучанні чутні чотири голоси. Та чи можна на цій підставі сказати, що звучать чотири мелодії? Напевно, ні. У цьому випадку, як і в попередньому, природним буде вести мову тільки про одну мелодію.

Отже, коли ми визначаємо, що є мелодією на практиці, то для нас суттєві не кількість виконавців (один чи десятеро), не точність унісонного злиття голосів і не число різних за регістровим розміщенням унісонів. Найважливіше те, що в усіх голосах або інструментах звучить інтонаційна послідовність з однаковими звуковисотними й часовими характеристиками, що підлягають одним і тим самим метричним, стройовим, ладовим, синтаксичним законам.

Це означає, що мелодія не обов’язково є реальним, чутним одноголоссям. Вона може засновуватися на “уявному одноголоссі”, тобто на принциповій спорідненості і збігові інтонацій усіх голосів або інструментів.

¹ *Способин И.* Элементарная теория музыки. М., 1968. С. 167.



Відзначимо, що ця спорідненість зумовлюється насамперед єдністю двох сторін інтонаційного мовлення — звуковисотної будови й ритмічного малюнку.

Таким чином, ми з'ясували перше найважливіше музично-теоретичне значення поняття мелодії. Воно є суто формальним, тобто безвідносним до якісно-змістової сторони інтонації. Такому значенню найбільше відповідає поширене у спеціальній літературі поняття *мелодичної лінії — інтонаційної послідовності, вираженої однією-єдиною звуковисотно-ритмічною структурою*. Остання має вирішальне значення не тільки для формальної, а й для інтонаційно-змістової визначеності мелодичної лінії. Переважна більшість утриманих культурною пам'яттю людства мелодій мають своє, тільки їм властиве звуковисотне й ритмічне “обличчя”. Неважко помітити, що саме звуковисотно-ритмічний малюнок є головним орієнтиром, котрий дозволяє відрізнити яку-небудь мелодію від тисячі інших, запам'ятовувати і згадувати її. У численних зразках художньо-змістовних мелодичних форм спостерігається закономірна взаємодоповнюваність ритму і звуковисотності. Якщо ритм не має яскравої своєрідності, то цей “недолік” компенсується оригінальністю звуковисотної побудови мелодичної лінії (див. пр. 6, 15, 23, 24, 42).

І навпаки, при невиразному звуковисотному рухові ритм набуває індивідуальної своєрідності. Такі випадки досить рідкісні в так званій класичній музиці. Подібне співвідношення більш характерне для фольклорних наспівів, мелодій стародавніх та середньовічних часів (див. пр. 9, 10-а, 39-а, б).

Коли ж і ритмічний, і звуковисотний малюнки інтонації позбавлені своєрідності (як, наприклад, у гамах або арпеджіо), то щодо таких інтонаційних форм поняття мелодії звичайно не застосовується. Відповідно до цієї традиції подібні зразки класифікуються як *мелодичні лінії загального типу*.

Тепер стає зрозумілим другий відтінок значення поняття “мелодія”, котрий відображає не тільки формальну основу, а й якісну своєрідність відповідних інтонаційних явищ. Власне мелодією ми будемо називати *інтонаційну послідовність, виражену однією індивідуалізованою звуковисотно-ритмічною структурою, яка дозволяє відрізнити її від будь-яких інших інтонаційних явищ*. Якщо врахувати, що звуковисотно-ритмічна структура інтонації вже названа мелодичною лінією, загальне визначення може виглядати більш ла-

конічним: м е л о д і я, як така, — це *індивідуалізована мелодична лінія*.

У цьому визначенні, однак, іще залишається певна недомовленість відносно того, чим зумовлюється якісна своєрідність, індивідуальність мелодичної лінії. Доречно нагадати тепер, що саме слово “мелодія” (від гр. *melodia* — спів, пісня) вказує на зв'язок цього музичного поняття з жанром пісні, з *наспівністю*.

Найдавніші з відомих людству зразки мелодій нерозривно пов'язані з рухом (танцем, процесією, обрядовим дійством) і зі словом (розповіддю, заклинанням, молитвою та ін.). Та все ж, мабуть, недарма протягом багатьох сторіч мелодію пов'язують більше з піснею, протиставляючи її ритмомоторному началу в музиці. Коли інтонаційне мовлення характеризується як мелодичне, то під цим зазвичай розуміють його наспівність, пісенний характер. Від яких же властивостей і сторін музичної інтонації залежить цей пісенний характер?

Пісенна інтонація європейської традиції передбачає, поперше, зручність, природність вокального виконання. Мелодична лінія, котра відповідає цій вимозі: а) обмежується певним діапазоном голосу, б) набуває врівноваженого, плавного звуковисотного розвитку, що уникає незручних перемін висоти (стрибків) співу, в) підлягає нормам піфагорового ладу. Ритм і тривалість фрази пісенного інтонування, за всієї різноманітності, також обмежені: а) ритмом дихання та межами тривалості одного акту вокалізації, б) утрудненістю швидкого й одночасно визначеного за висотою вокального виконання ряду звуків.

По-друге, якість наспівності суттєво залежить від артикуляції звуку. У пісенному інтонуванні найбільш природною є зв'язна, злита артикуляція, за якої один звук ніби переходить в інший, не перериваючись, не зупиняючи руху. Коли кажуть, що “мелодія ллється”, то мають на увазі саме цей безперервний характер її вимови.

Нарешті, важлива умова наспівності — незмінність тембру й артикуляції інтонування.

Якщо вважати наспівність обов'язковою якістю мелодії, то остання може бути визначена як *послідовність інтонацій пісенного типу, виражена індивідуалізованою ритмозвуковисотною структурою*. Це, напевно, найбільш вузька з усіх можливих дефініцій мелодії. Вона відчутно обмежує коло означува-



них музичних явищ і вирізняє певний якісний тип, характер інтонаційного мовлення. Ми пропонуємо означити цей пісенний характер ітонування як **мелодійність**.

Усі три розглянуті нами відтінки в розумінні категорії “мелодія” нині свідомо чи несвідомо використовуються при вивченні музичних творів та в практиці музичного навчання й виховання. Часом така багатозначність терміна нікому не заважає. Проте буває й так, що вона вносить плутанину в аналітичні висновки та інтерпретацію музичних явищ. Тому ми радимо нашим читачам завжди мати на увазі охарактеризовані змістові нюанси і при необхідності враховувати їх, користуючись не одним терміном, а щонайменше трьома: “мелодична лінія”, “мелодія”, “мелодійність” (як синонім наспівності, пісенності).

Розглянемо тепер, яку роль мають різноманітні мелодичні форми та інтонації в художній музичній літературі.

1.2. Типи мелосу і функціональне призначення мелодії в музичному творі

В арсеналі художніх засобів музики мелодія по-свідає провідне місце. У мелодичній лінії найкращим чином, максимально повно відбиваються загальні, особливі і специфічні сторони конкретної інтонаційної мови (законо метроритму, строю, ладу, система артикуляції тощо). Відтак те, що є типовим для мелодії, є водночас типовим для всієї відповідної галузі музичної практики.

Узагальнені характеристики мелодій конкретного стилю, жанру, національної культури, історичної епохи окреслюються поняттям **мелосу** або **мелодики**. Коли кажуть, приміром, про мелос українського романсу, то мають на увазі увесь комплекс властивостей мелодичного ітонування, характерний для цього явища. У такому ж сенсі можна розглядати мелос епохи Відродження, строгого поліфонічного стилю, стильової манери того чи того композитора. В усіх цих випадках мелодика достатньо повно відбиває головні особливості і специфіку відповідних явищ художньої практики.

Зі сказаного випливає, що типологізація мелодій за ознаками їхнього жанру і стилю становить собою настільки ж складну й громіздку справу, як і систематизація самих жанрів і стилів

музичного мистецтва. Тому нижче обмежимося розглядом лише загальних властивостей музичного мелосу, обумовлених його природою та художніми функціями.

Розглядаючи роль мелодії в музиці, перш за все варто зазначити, що мелодична лінія є, як кажуть математики, необхідною і достатньою художньою формою. Необхідною, тому що звукоритмічний малюнок становить обов'язковий фундамент музичної форми. Достатньою, тому що форма музичного твору може у принципі вичерпуватися мелодичною лінією, а весь його зміст — виразністю мелодики. Такі форми ми будемо називати *монодичними* або *монодійними* (від. гр. *monodia* — пісня одного співака, сольна пісня)¹. Образно кажучи, монодія являє собою мистецтво мелодичної лінії. Більшість відомих історії найдавніших зразків музики належать до монодії: гімни античного світу, хорали і псалми епохи раннього середньовіччя в Європі (до XII ст.), пісні трубадурів і мінезингерів, культові співи Давньої Русі (з IX по XVI ст.). У народній творчості до наших днів збереглися зразки сольномелодичних жанрів — билини, думи, ямщицькі й чумацькі пісні. Вони й сьогодні вражають багатством виражальних можливостей, котрі містяться в мелодичному інтонуванні і є невичерпним джерелом натхнення для майстрів професійного мистецтва.

Монодійна музика вокальної природи має чіткі риси наспівності, зв'язності, безперервності звучання. Поряд із вокальною, існує й менш поширена інструментальна лінія в мистецтві монодії, пов'язана з народними жанрами сольного виконання на духових і струнних інструментах (як, наприклад, награвання українських сопілкарів, російських рожечників, вірменських дудукістів тощо). Такі приклади не варто змішувати з творами для інструментів соло у професійній європейській музиці (сольні сонати й сюїти для скрипки, віолончелі Й. С. Баха та інших композиторів), які не належать до монодії, бо мають у собі численні ознаки багатоголосно організованого музичного мовлення.

Приблизно з XIV ст. у європейській музиці поряд з монодією формується і поступово виходить на перший план інший тип мелодичного інтонування — *гомонамелодія*. Її поява пов'язана з осмисленням мелодичної лінії як складового елемента багатозвучної музичної тканини. Поєднання

¹ Саме слово “монодія” виникло в Давній Греції і стосувалося не тільки сольного співу, а й голосу в супроводі авлоса, кіфари або ліри.



кількох мелодичних ліній або мелодії зі співзвуччями фонового характеру утворює різноманітні форми музичної фактури (ми розглянемо їх дещо пізніше).

Можна вказати на низку загальних, найбільш помітних рис, що відрізняють гомофонну мелодичну лінію від монодійної. Головні відмінності цих двох типів визначаються залежністю гомофонної мелодії від інших компонентів багатоголосної музичної тканини. Ця залежність обмежує можливості ритмічного і звуковисотного розвитку. Так, наприклад, у гомофонній мелодії висотні відношення між тонами регламентуються не тільки діапазоном, строем і ладом інтонування, а й окрім того — законами узгодження одночасних звучань (тобто законами гармонії та контрапункту).

Акордові форми й гармонічні функціональні відношення особливо сильно впливають на гомофонні мелодії: звуковисотний рух часто підкоряється логіці акордової побудови, через що деякі мелодії “гармонічної епохи” (XVI—XIX ст.) справляють враження “розгорнутих” у мелодичну лінію послідовних акордів (пр. 51, 52, 115-а).

Крім охарактеризованих двох типів мелосу — монодії й гомофонної лінії, — доцільно розглянути мелодику з погляду вокального й інструментального інтонування.

В о к а л ь н а м е л о д и к а (як тип) може бути поділена на декламаційну і розспівну. Різницю між цими двома різновидами вокального інтонування легше відчутти, ніж визначити аналітично. Відносно надійним критерієм їхнього теоретичного розмежування є спосіб взаємодії музичної інтонації і словесного тексту.

Для **д е к л а м а ц і й н о ї** мелодики характерними є: а) безпосереднє відображення (аж до наслідування) інтонацій побутового та сценічного (тобто підкреслено виразного) мовлення; б) відповідність кожного тону мелодії кожному складові тексту (пр. 6, 9, 16, 20, 25, 61, 66, 94).

Р о з с п і в н о м у вокальному мелосові властиві: а) незалежна від мовної інтонації побудова мелодичної лінії; б) відносна широта діапазону; в) поява ділянок мелодії, де одному складові тексту відповідає кілька тонів різної висоти (розспівування складу) (пр. 11, 12, 46, 47, 98, 104 та ін.). Таке співвідношення складів слова й музичної інтонації називають “мелізматичним” — на відміну від “силабічного”, коли на кожний склад припадає один тон.

Інструментальний мелос — це мелодії, природні й зручні для виконання на конкретних інструментах. Вони ніби підказані самим улаштуванням інструментів, технікою гри. Приміром, специфічними для мідних духових є так звані фанфарні мелодичні ходи за тонами мажорного тризвуку. Мелодична форма оркестрової партії арфи часто становить собою широкий за діапазоном мелодичний хід — послідовність звуків певного акорду в межах дуже широкого діапазону. Для скрипки, альту, віолончелі характерні мелодії з широкими інтервальними ходами на октаву, дециму й ширше, що пов'язано зі зручністю й ефективністю подібних мелодичних ліній:

51

К. Сен-Санс. Інтродукція й рондо капричіозо, оп. 28



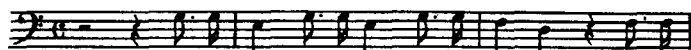
Для інструментів із виразною атакою звука, з ударною технікою звуковидобування характерні мелодії з дробовим ритмічним малюнком, із частим повторенням короткого мотиву чи тону однієї висоти — “репетицією” звука (пр. 14, 21, 23, 80, 117).

Інструментальне походження мають також орнаментальні мелодичні звороти, підказані зручними рухами пальців на клавіатурі, грифі струнного інструмента чи клапанах духового. Їх можна назвати “аплікатурними мелодіями”. Це трелі, арпеджіо, групето, морденти, пасажі “ламаних” октав та інших звуковисотних фігур (пр. 15, 24, 65 — партії кларнетів, 77).

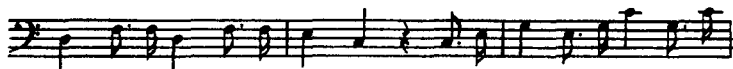
Розглянуті зразки інструментальних мелодій незручні або навіть зовсім неможливі для виконання голосом. Однак у деяких випадках мелос інструментальної природи проникає у вокальну музику. У наведеному нижче фрагменті арії Фігаро (із опери В.А. Моцарта “Весілля Фігаро”) малозручні для співу арпеджійовані акордові ходи виправдані художнім змістом арії. Композитор тим самим імітує військові фанфари й мелодичні ходи литавр. Це надає монологу Фігаро, що з ним він звертається до пажа Керубіно, яскравої характерності, грубуватонасмішкуватого тону.



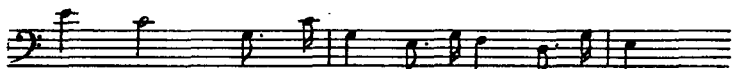
Vivace



Уж не бу-дешь, по-ве- са влюблен-ный, рас-пе-



-вать под окном се-ре-нв-ды, о-саждать лунной ночью бал-



-ко-ны, на-ру-ша-я кра-са-виц по-кой.

Швидкі гамоподібні пасажі, характерні для інструментальної мелодики, також незручні для голосу, але й вони знаходять місце у вокальній музиці, наприклад, у колоратурних оперних партіях (згадаймо прекрасну і фантастично складну в технічно-виконавському аспекті арію Цариці Ночі з опери В. А. Моцарта “Чарівна флейта”) або в інструментально-наслідувальній джазовій манері співу (так званому “скетчі”), непервершеним майстром якого була американська співачка Елла Фітцджеральд.

Спостерігається й протилежне явище — вокальна за своєю природою мелодика проникає в інструментальну музику. При цьому мелодичні лінії, виконувані інструментами, можуть наближатися до декламаційного (пр. 22, 45, 64, 84, 92-а) або розспівного різновиду вокального мелосу (пр. 50, 62, 92-б). Великою складністю й разом із тим виразністю відзначається імітація розспівного мелосу в звучанні фортепіано, що вимагає від виконавця майстерного звуковидобування, мистецтва “інструментального співу” (пр. 76-в, 76-г, 88, 91-б).

Останні приклади переконують у тому, що різниця між вокальним та інструментальним мелосом не є абсолютною, вона полягає не в конкретних тембрових обрисах мелодій, а в їх внутрішній побудові і змістовій функціональній визначеності.

На завершення нашої розмови про типи й функції мелодії вкажемо на особливу роль, яку виконує мелодія у професійній музиці європейської традиції. Розвиток багатоголосся, гармонічних засобів, різноманітних прийомів фактурної та композиційної організації музики не знизили первинної (з історичного погляду) провідної ролі мелодії.

Навіть у найновішій сучасній музиці, яка зберігає певний зв'язок із художньою традицією, мелодія не втрачає свого значення концентрованого викладу головного образу, основної художньої ідеї твору. Мелодія здебільшого утворює образне ядро твору й несе в собі заряд енергії розвитку всієї форми. Не випадково, що теми переважної більшості творів мають яскраво індивідуалізовану мелодику. Це, звичайно, не дає нам підстав змішувати поняття мелодії і теми. Останнє належить уже не до фактурної, а до композиційної побудови музичної форми й буде розглянуте далі.

Отже, мелодія має дуже важливе значення в музиці й може виконувати, зокрема, такі функції: а) бути самостійною музичною формою, твором (у монодійній музичній культурі); б) бути складовою частиною музичної форми й, до того ж, дуже важливою (мелодія як компонент у багатоголосному звучанні); в) бути тематично значущим, надзвичайно важливим змістовим елементом композиції (мелодія як тема); г) бути “музичною емблемою”, повноважним представником певного жанру, стилю, авторського почерку (мелодія як квінтесенція жанрово-стильових норм, особливостей, специфіки інтонування).



§ 2. Гармонія

2.1. Співзвуччя та акорди в музичному мовленні

Поняття гармонії належить до найдавніших категорій теорії музики та естетики. Воно може мати й значно ширший зміст, не обмежений сферою мистецтва. Наприклад, у вислові “гармонійно розвинена особистість” цей термін вказує на сформованість і узгодженість усіх фізичних і духовних якостей людини.

Існує багато тонких відмінностей у розумінні значення гармонії мислителями минулих епох і сучасними вченими¹. Проте в усіх трактуваннях виявляється основна її властивість, що формулюється як узгодженість, співмірність частин і цілого. У тлумаченні піфагорейського вчення, “гармонія є поєднання різноманітного й узгодженість суперечливого”. Вказівка на

¹ Докладно про ці відмінності можна довідатися з книги Ю. Шестакова “Гармония как эстетическая категория”. М., 1973.



різномірність чи навіть протилежність елементів, які утворюють гармонійне ціле, присутня в більшості визначень цієї естетичної категорії.

Спеціальне музично-теоретичне розуміння терміна не суперечить його загальноестетичним тлумаченням. Воно конкретизує основну ідею гармонії у стосунку до музичної форми.

До гармонічних явищ у музиці відносять, по-перше, *співзвуччя*, по-друге, *послідовності пов'язаних між собою співзвуччя*.

Таким чином, гармонічна сторона музичної форми представлена двома рівнями будови. Елементами першого рівня виступають тони, а їх гармонічне поєднання утворює співзвуччя. Елементами більш високого рівня служать уже самі співзвуччя, а гармонійним цілим є їхній взаємозв'язок у певних послідовностях (наприклад, у кадансах, секвенціях).

Розглянемо докладніше, що таке гармонічне співзвуччя і які властивості воно має.

Співзвуччя — це елемент музичного мовлення, який становить собою одночасне звучання двох і більше звуків. У цьому визначенні, як може здатися, бракує вказівки на закономірну організованість співзвуччя. Проте зазначимо, що в музично-інтонаційному мовленні у принципі не буває цілком довільних звуків, а відтак і їхніх поєднань. Існує цілий ряд уже відомих нам інтонаційних закономірностей, які надають будь-якому співзвуччю характеру організованості. Так, скажімо, тони, з яких складається співзвуччя, мають звуковисотну визначеність у конкретній музичній системі й підлягають загальному строеві, ладовому звукоряду інтонування. Це значно обмежує кількість можливих співзвуччя. Наприклад, звукоряд діатонічних мажору й мінору дає можливість утворити лише 14 типів двозвуччя (інтервалів від чистої прими до чистої октави) і тільки 3 типи тризвуччя (великий, малий і зменшений).

Крім того, співзвуччя неоднакові за виражальним значенням, за мірою вживаності, ймовірності їх появи в формі. Є співзвуччя неусталені, немовби ненавмисні, що утворюються внаслідок збігу звучання декількох мелодій. Поруч із ними вирізняються співзвуччя усталені, більш імовірні, які мають незалежну від мелодичного контексту будову й інтонаційну виразність. Такі *усталені й закономірні співзвуччя називають акордами* (від іт. *accordo* — узгоджую). Вони є найбільш специфічними елементами гармонії. Саме акорди, а не всю

сукупність співзвуч, слід розглядати як самостійну галузь виражальних засобів музики.

Акорд, як і взагалі будь-яке співзвуччя, хоч би яким виразним і благозвучним воно було, — це ще не музика. Тобто гармонічні співзвуччя, на відміну од мелодії, самі по собі не є достатнім засобом для утворення музичної форми. Остання може виникнути лише внаслідок їхнього інтонаційного взаємозв'язку. Але при цьому тони, що входять до складу сусідніх співзвуч, цілком неминуче набувають зв'язку в часі. Внаслідок цього виникають ритмічні зв'язки звуків різної висоти, тобто утворюються мелодичні лінії. Вони можуть бути позбавлені індивідуальності малюнку, наспівності, проте можуть бути й вельми виразні саме як мелодії. Так чи інакше, в цьому разі важлива така обставина: гармонія як сторона організації музичної форми закономірно пов'язана з мелодією і теоретично вона без мелодичних зв'язків між тонами не існує¹.

Напевне тому віддавна побутує погляд на гармонію як на засіб, що доповнює мелос, надає йому певного забарвлення, колориту. Як зауважував М. Глінка, “гармонія домальовує мелодичну думку, домовляє те, що ніби дрімає в мелодії і що вона сама по собі “на повен голос” висловити не може”.

Яку ж природу має така здатність засобів гармонії набувати певного забарвлення? Кожне окремо взяте співзвуччя має свою власну звукову структуру, яка сприймається як конкретна якість, як барва звучання. Назвемо цю властивість співзвуч **о н о р н и м** (тобто звуковим) **к о л о р и т о м**.

Будь-яке з них набуває також забарвлення, яке визначається відношенням даного співзвуччя та кожного з його елементів до тоніки й інших ступенів ладу. Ця властивість співзвуччя має назву **л а д о ф у н к ц і о н а л ь н о г о** (або просто — **л а д о в о г о**) **к о л о р и т у**. Нарешті, в контексті музичної форми між тонами співзвуч виникають мелодичні зв'язки, що їх якість також накладає відбиток на образ співзвуччя й становить його **м е л о д и ч н и й к о л о р и т**.

¹ Слід зробити застереження, що в музичній літературі є приклади, де мелодичні зв'язки співзвуч майже непомітні для слуху й не відіграють істотної ролі для художньої виразності, й де на перший план виступають гармонічні елементи ніби самі по собі (див. пр. 58). Проте якщо дотримуватися суворої логіки, то й у цих випадках не можна стверджувати, що мелодичний зв'язок між співзвуччями відсутній зовсім, що немає ніяких мелодичних ліній. Існує навіть думка, що голосоведення, яке пов'язує акорди, становить самостійний тип мелодики.



Розглянемо колористичні властивості співзвуч докладніше.

Сонорний колорит — це, по суті, якісна оцінка співзвуччя музичним слухом, на яку не впливає інтонаційний контекст. Вона залежить лише від його конкретної акустичної форми й передусім — від інтервальної структури. Остання визначає, чи співзвуччя класифікуються слухом як благозвуччя — *к о н с о н а н с и*, або ж як неблагозвуччя — *д и с о н а н с и*. Віднесення конкретного гармонічного елемента до того чи іншого якісного розряду не є довільним і суб'єктивним актом. Спостерігається, наприклад, певна природна залежність між сприйнятою на слух сонорністю співзвуччя і його інтервальною будовою.

Нагадаємо, що кожен звук є складним коливанням, структура якого виражається рядом натуральних призвуків (обертонів). Узяті у прямій черговості обертони перебувають один від одного на відстанях октави, чистої квінти, чистої кварта, великої терції, двох нерівних малих терцій, великої секунди і т. д. Ці закладені у звучанні одиничного тону інтервали справляють вплив на якісну оцінку співзвуч. Найблагозвучнішими постають перед слухом співзвуччя, складені з тонів, які лежать один від одного на відстанях октави, чистої квінти й кварта (це так звані досконалі консонанси). Добре узгодженими виглядають терцеві й секстові співзвуччя. Поява у співзвуччі інтервалів септими й секунди (ці інтервали утворюються в натуральному звукоряді 6-м обертоном) розцінюється слухом скоріше як дисонанс.

Критерій благозвучності й неблагозвучності гармонічних елементів не абсолютний для всієї музичної практики. Історія засвідчує, що в різні епохи існували свої критерії розрізнення консонансів і дисонансів. Так, наприклад, терцію середньовічні музиканти-вчені вважали недостатньо благозвучною для використання в багатоголосних наспівах і називали недосконалим консонансом. Поряд із тим у процесі розвитку багатоголосної музики цей інтервал став чи не найважливішою основою консонансних гармоній (тризвуків). Інший приклад: чиста кварта, яка з акустичної точки зору є добре узгодженим співзвуччям (вона утворюється 2-м і 3-м обертонами), у хоровій поліфонії строгого стилю (XIV—XVI ст.) вважалася дисонансом і потребувала до себе такого ж ставлення, як і більш “очевидні” дисонанси — секунда, септима, тритон.

Протягом декількох століть у європейській музиці консо-

нансними акордами вважалися мажорні й мінорні тризвуки зі своїми оберненнями. Усі решта акордів терцевої і нетерцевої будови, які включали секунди, септими й тритони, сприймалися як дисонанси. Починаючи з останньої чверті XIX ст. ситуація стала змінюватися, внаслідок чого багато колишніх дисонансів сьогодні вже сприймаються як благозвучні, приємні звукосполучення. Наприклад, великий мажорний нонакорд, ундецимакорд та інші терцеві акорди зі вкрапленими нетерцевими тонами в сучасній музиці набули значення благозвучних сполучень і навіть використовуються в функції стійкої, ладово опорної гармонії (у пр. 53 — тонічний септакорд, а потім, в останніх 2-х тактах, — неповний тонічний терцдецимакорд). Їх консонантність іще очевидніша порівняно з різкими сучасними дисонансами, зокрема зі співзвуччями, які всуціль складаються з секунд і називаються “кластерами”. Вони лише умовно можуть бути віднесені до акордів, оскільки поки що не набули стабільних форм. Нарешті, у кластерах із граничною очевидністю втілена ідея використання гармонічної сорноної барви.

53

Л. Дичко. Камерна кантата №2, тв. 27. “Маївка”

The image shows a musical score for a chamber cantata. It consists of four staves of music, likely for voice and piano. The music is in a minor key and 3/4 time. The score is divided into three measures. The first measure has a piano (*p*) dynamic. The second measure has a forte (*f*) dynamic. The third measure has a piano (*p*) dynamic. The score includes dynamic markings such as *pp*, *f*, and *dim.* (diminuendo). The lyrics "M... A..." are written below the staves. The music features complex harmonic structures, including clusters and non-traditional chords.

Зі сказаного випливає висновок, важливий для практики аналізу музичних творів: судження про гармонічні барви, зокрема про благозвучність і неблагозвучність акордів, слід узгоджувати не тільки з власним музичним досвідом і сучасним



художнім смаком, а й із тими конкретно-історичними стильовими критеріями, які визначили вигляд даної гармонії.

Сонорне забарвлення окремого співзвуччя залежить не лише від його інтервальної структури й відчуття міри благозвучності. Для загального слухового враження дуже важливі: а) регістр (“акустична маса” звучання); б) тембр; в) гучність кожного звука й усього співзвуччя.

Зазначимо, що акорд у порівнянні з випадковим співзвуччям має значно більший потенційний ряд сонорних відтінків. Це пояснюється тим, що один і той самий акорд, залишаючись певним єдиним гармонічним елементом, може набувати різного сонорного колориту залежно від розташування (тісного, широкого, змішаного), мелодичного становища, регістру, подвоєнь тонів, що входять до його складу, й відносної гучності звучання. Порівняймо наведені нижче зразки вираження одного акорду (малого мінорного септакорду):



Усі наведені форми акорду, як у цьому неважко переконатися, мають різні сонорні відтінки. Разом із тим усі вони мають і певний спільний гармонічний колорит, який дає змогу впізнавати на слух малий мінорний септакорд у всіх його вираженнях.

Здатність акордів зберігати основну сонорну якість при різних способах звукового вираження, так само як і не менш цінна можливість одержання тонких нюансів основного колориту акорду, служать ефектним виражальним прийомом гармонічного письма.

Розглянемо тепер іншу — ладофункціональну — сторону гармонічного колориту.

Ладове забарвлення — це обов’язкова якість будь-якого співзвуччя в інтонаційному контексті, незалежно від того, чи є це співзвуччя усталеним акордом, чи воно породжене мелодичним рухом. Звернемося ще раз до прикладів 28, 41. Перше співзвуччя в цих фрагментах є тонально стійким, наступне виявляє ладову нестійкість, яка знову потім змінюється гармонією зі стійким ладовим колоритом.

Як правило, кожне співзвуччя в певному інтонаційному

оточенні має лише одну конкретну, визначену даним контекстом ладову якість. Поза контекстом співзвуччя, і зокрема акорди, відзначаються потенційною різноманітністю ладових функцій. Так, наприклад, мінорний тризвук “ля-до-мі” в різних тональностях може виконувати функції тоніки (в ля мінорі), однієї з провідних гармоній (субдомінанти в мі мінорі й доміанти в ре мінорі), побічної ладової барви (в соль мажорі) і т. д. Крім того, один і той самий акорд у деяких випадках виконує різні ладові функції в межах однієї тональності. Скажімо, в до мажорі тризвук “ля-до-мі” в одному акордовому контексті наближається до значення субдомінанти (у звороті $T - VI - IV - K6/4 - D$), а в іншому ряду функціонує як тоніка (у звороті $D_7 - VI$). У таких випадках говорять про функціональну змінність (або біфункціональність) акорду.

Музична практика останніх століть настільки стабільно використовувала деякі акорди в певній ладовій функції, що часом наш слух навіть тим акордам, які звучать окремо, “приписує” деяке ладове забарвлення. Приміром, окремо взяті мажорні й мінорні тризвуки сприймаються як стійкі, тонічні. Малий мажорний септакорд чується зазвичай у домінантному забарвленні. Зменшений септакорд сприймається звичайно як ввідна до тоніки гармонія, тобто в колориті найменш стійкої доміанти. Ці закріплені звичкою за акордами ладові барви дуже активні. Вони збуджують слухову уяву й примушують її домислювати інші акорди, пов’язані з почутими. Малий мажорний септакорд, наприклад, викликає образ свого вирішення — тонічного тризвуку.

Ладовий колорит акорду є своєрідним зіпком історично зумовлених стабільних зв’язків між акордами ладу. Через те він, своєю чергою, виступає фактором поєднання акордів у ладово закономірні, логічні послідовності.

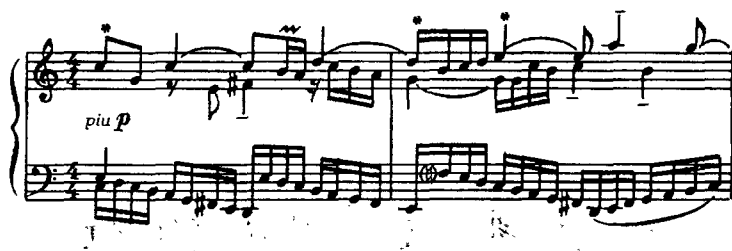
Ми підійшли, таким чином, до важливого висновку: ладофункціональний колорит акордів містить потужну енергію зчеплення гармонічних елементів музичного мовлення. Інакше кажучи, ладове забарвлення акордів відіграє формотворчу роль. Наприклад, гармонічні каденції на тоніці свідчать про завершення форми чи її поділ, утворюють глибоку цезуру в розвитку музичної думки; зупинки руху на домінантовій гармонії намічають внутрішні грані побудов; гармонічні секвенції, відхилення в інші тональності створюють розгін, інерцію руху й розвитку музичної форми.



Окремо взяте співзвуччя, природно, не має мелодичного забарвлення. Мелодичні якості співзвуччя, акордів виявляються тільки в конкретній послідовності. Ці їхні барви можуть бути доволі різноманітними. Вони залежать від властивостей мелодичних зв'язків між звуками акордів. Останні можуть мати характер: 1) розвинутих індивідуалізованих мелодичних ліній (пр. 55); 2) мелодій декламаційного типу з вузьким діапазоном розвитку, відсутністю яскраво індивідуальних інтонацій (пр. 56); 3) мелодичних ліній інструментального типу, що утворюються різкими перемінами регістру звучання (пр. 48); 4) багатшарової мелодичної цілісності, утвореної однорідними мелодичними лініями (пр. 57).

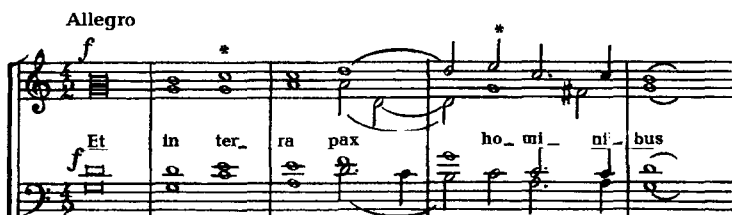
55

Й.С. Бах. Клавірна симфонія до мажор (№22)



56

Дж.-П. Палестріна. "Меса папи Марчелло". Gloria



57

М. Равель. "Болеро"



Досить порівняти враження від тонічного мажорного тризвуку в усіх наведених прикладах (він позначений зірочкою), щоб переконатись у відмінності його забарвлення, створеного різним мелодичним контекстом звучання.

2.2. Взаємодія властивостей гармонічних елементів

Розглянуті сонорні, ладофункціональні й мелодичні барви акордів активно взаємодіють. Як правило, при сприйнятті акорду переважає одна з них.

Помічено, що ладофункціональне й сонорне забарвлення акордів перебувають у відношенні доповнювальності або, за визначенням Ю. Тюліна, “зворотної пропорційності”¹. Відношення це має такі ознаки: чим визначеніша, яскравіша ладова роль співзвуччя, тим менше сприймаються його власні сонорні якості. І навпаки, чим слабкіше виражена функція співзвуччя в ладі, тим більше на перший план виступає його сонорний колорит.

Цю закономірність враховують композитори. У прикладах очевидного сонорно-колеристичного трактування акордів відчутно послаблені їх мелодичні зв'язки й особливо ладові функції:

58

М. Мусоргський. “Картинки з виставки”. “Катакомби”

Якщо ж акорд підготовлений зв'язним мелодичним рухом голосів і наперед визначений логікою ладофункціональних зчеплень, то його сонорні властивості (дисонансність, щільність та ін.) уваги не привертають:

59

Й.С. Бах. “Страсті по Іоанну”, №9. Хорал

¹ Тюлин Ю. Учение о гармонии. М. — Л., 1939, С. 22—24; або його ж. Учение о музыкальной фактуре. М., 1976. С. 10.



Сказане окреслює лише найзагальніші взаємозв'язок і взаємозалежність колористичних якостей співзвуч. Більш повне й точне уявлення про це може дати конкретний історико-стильовий і жанровий аналіз, оскільки в різні історичні епохи, в різних жанрах і стилях, течіях і манерах композиції склалися свої типи взаємодії сонорних, функціональних і мелодичних сторін гармонії.

2.3. Закономірності організації гармонічних засобів (історико-стильовий аспект)

У європейській професійній музиці освоєння гармонічних засобів виразності мало яскраву історію. Воно йшло шляхом розширення кола стабільних співзвуч (акордів), ускладнення їхньої інтервальної будови, уточнення й варіювання їхнього ладового колориту. Наслідком цього розвитку в ХХ ст. стало висування на перший план сонорних властивостей гармонії.

Зерна гармонічної мови європейської професійної традиції містяться ще в поліфонічній музиці стилю “Арс антика” (XIII ст.) і в поліфонії раннього Відродження. Техніка написання поліфонічних творів у ті далекі часи передбачала послідовне (нота проти ноти) дописування мелодії до вихідної мелодичної лінії хоралу або популярного світського наспіву. Такий шлях давав композиторові змогу повністю контролювати кожну мелодію й кожне співзвуччя.

На XV—XVI ст. у поліфонічній музиці складається вже доволі широке коло стабільних співзвуч-акордів терцевої будови. Так, скажімо, багато зразків поліфонічного письма Ж. Дебре, К. Жанекена, О. Лассо, Дж.-П. Палестріни виявляють безумовний акордовий фундамент. У їхніх творах відчувається рівноправність сонорних і мелодичних властивостей співзвуч,

на тлі яких дуже скромно починають виявляти себе найпростіші ладофункціональні зв'язки акордів: відношення стійкої і нестійкої гармонії в каденції (див. пр. 56, 68).

Немало зразків музики XVI ст. свідчить про усвідомлення композиторами полярних сонорних властивостей мажорного й мінорного тризвуків. Останні сполучаються у формі як різко контрастні, протилежні за виражальним значенням. Це давало змогу створювати прикметні світлотіньові ефекти звучання (тризвуки “ля мажор” і “ля мінор” у пр. 60):

60

О. Лассо. “Луна”

The musical score is arranged in four systems, each with a vocal line (Soprano/Alto and Tenor/Bass) and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are in Ukrainian and Russian.

System 1: Soprano/Alto line starts with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are "Но где о-но?" and "Где э-хо?". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes.

System 2: Soprano/Alto line continues with lyrics "Но где о-но?" and "Где". The piano accompaniment is marked *pp* (pianissimo).

System 3: The vocal line is silent. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes, marked *f* (forte).

System 4: Soprano/Alto line has lyrics "э-хо?" and "Ха, ха, ха, ха, ха!". The piano accompaniment is marked *p* (piano).



Наступний історичний етап — XVII—XVIII ст. — справедливо називають “золотим віком” гармонії. У цей період остаточно стабілізувалася функціональна гармонічна система мажору й мінору. Лад і гармонія злилися воедино: лад немислимий поза гармонічними співвідношеннями, а гармонія не існує поза ладом. Розширюється “набір” акордів — за рахунок септакордів та їхніх обернень.

Для більшості жанрів цього періоду характерне використання гармонії в ролі супроводу до мелодії. Відзначимо, що розвиток прийомів інструментального супроводу, починаючи вже з пізнього Відродження, сприяв вирізненню акордики з тканини поліфонічних співзвуч, виявленню самостійних сонорних і функціональних якостей акордів. Те, що важко було втілити й навіть уявити у вокально-хоровому багатоголоссі, стало можливим і ефектним у звучанні сольного голосу та інструментального акомпанементу. А саме: мелодичні зв'язки співзвуч інструментального супроводу відійшли на найдавший план, зробилися малопомітними, щоб не заважати сприйманню головної мелодії, так би мовити, не конкурувати з нею. З іншого боку, багатоголосний інструмент супроводу (лютня, гітара, клавесин, орган) давав змогу музикантові легко змінювати кількість звуків у акорді та його будову, переміщувати акорд з одного регістру в інший, поєднувати практично з будь-яким іншим акордом.

У період музичного бароко та класицизму гармонія набуває значення провідного формотворчого фактора. Вона стає самостійним засобом, майже незалежним від мелосу. Більше того, сама мелодика класичного періоду часто підкоряється ладогармонічній послідовності. Дуже багато яскравих, колоритних мелодій Й. С. Баха, Г. Генделя, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена мають виразну акордову природу. Навіть якщо такі мелодії звучатимуть без акордового супроводу, слух без зусилля відновить їх гармонічне забарвлення (див. пр. 10-б, 97). Мабуть, найкраще самостійність гармонічних засобів можна проілюструвати оперним речитативом класичної чи романтичної доби. Його мелодія розвивається вільно, йдучи слідом за інтонаціями мови. Акорди, що її супроводжують, відіграють роль контролера, організатора інтонаційного процесу. Самі акорди пов'язані ладофункціональною залежністю, а мелодичні зв'язки між ними майже невідчутні:

ТАРАС

а то вражий син я буду, не понюхаєте

зро-ду, що то єсть із За-по-рож-жя!

Наступний етап історичного розвитку гармонічних засобів був визначений становленням романтизму. Цей музичний стильовий напрямок довів до граничних виявів усі основні тенденції класичної гармонії і цим підготував основу для кардинального їх перегляду. Романтизм — епоха розквіту індивідуальних стилів. Прагнення композиторів до індивідуалізації всіх засобів художньої виразності відбилосся також і на гармонії.

Якщо композитори-класики вважали гармонію проявом непохитного і всезагального закону музики, який підпорядковує собі мелодію, звуковий склад, композицію твору, то романтики більше бачили в ній засіб передачі тонких відтінків настрою, людського характеру. Така художня установка покликала до життя витончену техніку гармонічного забарвлення мелодії. Один мелодичний зворот набував у творі різної сонорної, ладофункціональної й мелодичної колористики (останній романтики надавали вже особливої ваги):



Andante

Досягненням композиторів XIX ст. було розширення палітри ладофункціональних барв, посилення їх яскравості, інтенсивності. Це здійснювалося за допомогою звернення до ладів національних народних культур. У творах Ф. Ліста, наприклад, зустрічаються акорди, викристалізовані в інтонаційному середовищі цигансько-угорського мінору. Звернення до специфічних ладових систем — півтонового й цілтонового ладу, "гами тон-півтон" та ін. — створило передумови для інтенсивного використання збільшених і зменшених тризвуків:

У практиці з'являються акорди нетерцевої будови, на зразок відомого скрябінського "прометеєвого акорду", заснованого на квартах: *fis — his — e — ais — dis — gis*.

Крім того, відступом од принципів класичної гармонії стало використання звичних за сонорними властивостями акордів

у незвичному зв'язку один із одним. Це вело до порушень історично усталених функціональних значень акордів. Поза звичайним ладофункціональним контекстом кожен акорд постав як нове явище, у всій повноті своїх сонорних властивостей.

Окреслена тенденція стала основною лінією розвитку гармонії у ХХ ст. Тут наявні свої крайнощі: відмова від функціональних значень акордів призводить подеколи до граничного ослаблення ладової єдності гармонії в цілому. Такою максимальною мірою відходу від ладотональної гармонії характеризуються деякі послідовно додекафонні твори, в яких співзвуччя утворюються шляхом з'єднання декількох тонів серійного рядка. Отримані структури мають формально закономірний ґрунт, але здебільшого сприймаються як довільні сполучення (пр. 44).

Принципово інший шлях розвитку гармонії у ХХ ст. пов'язаний із розвитком композиції на модальній основі (І. Стравинський, О. Мессіан), а також на базі розширеного мажоромінорного ладу (С. Прокоф'єв, А. Онеггер, Б. Бріттен). Ці системи музичного мовлення не поривають різко з традицією. В одних випадках композитори використовують найтрадиційніші акордові форми в незвичайних зв'язках одна з одною або об'єднують їх у спільному звучанні, утворюючи складні нові акордові структури:

64

А. Онеггер. 5 симфонія, ч. I



Не можна не відзначити тенденцію експериментальних течій сучасної музики до чисто сонорного трактування гармонічного мовлення. Пошуки абсолютно нових, вражаюче невідомих співзвуч рідко завершувалися великими художніми досягненнями. Та все ж у річищі так званого сонористичного стилю, а також електронної, конкретної музики склалися певні загальні прийоми створення гармонічного звучання і навіть спеціальні графічні знаки. Терміни “гармонія”, а тим більше “акордика”, як у спеціальному, так і в загальноестетичному



сенсі можуть бути застосовані до подібних сонорних співзвуч суто умовно.



§ 3. Типологія музичної фактури

3.1. Визначення поняття фактури

Однією з основних сторін організації музичної форми є **фактура** — *звукова тканина музичного мовлення, яка складається з мелодичних ліній і співзвуч.*

Розглянемо це визначення докладніше і звернемо головну увагу на поняття **звуквої тканини**.

Послідовність музичних тонів, або іншими словами — мелодична лінія, сама по собі ще не створює музичної тканини: вона, образно кажучи, — лише одна з її можливих “ниток”.

Співзвуччя складається з тонів і часом має складну будову, але й воно саме по собі не утворює фактури доти, поки не поєднається з іншим співзвуччям у часовій послідовності. З погляду фактури окреме співзвуччя можна уявити як “зріз”, “перетин” розгорнутої в часі тканини. Отже, звукова тканина виникає лише в разі поєднання декількох мелодичних ліній, або кількох співзвуч, або ж мелодичних ліній і співзвуч разом. Причому об’єднання цих компонентів музичного мовлення в одне ціле не є випадковим збігом обставин, а досягається лише цілеспрямованими зусиллями музикантів.

Розглянемо для прикладу всім відому ситуацію, коли перед виконанням симфонічного твору оркестранти кілька хвилин настроюють і розігрівають свої інструменти. У суцільному звуковому потоці слухач може розрізнити голосні квінтові співзвуччя відкритих струн віолончелі, альту, скрипки, гамоподібні пасажі флейти, густий, тягучий звук валторни, яскраві репліки труби тощо. Звукова тканина, яка при цьому виникає, складається з багатьох окремих співзвуч і мелодичних ліній і буває навіть не позбавленою певної естетичної привабливості. Та вона ніким ні з якою метою не створюється, не має художньо доцільної організації: мелодичні репліки інструментів безладні, заглушують одна одну, співзвуччя дисгармонічні. Таке звучання більше нагадує переплутані нитки різного кольору, товщини й матеріалу, ніж тканину, свідомо створену яким-небудь майстром.

Проте як тільки диригент помахом руки починає виконання, замість хаотичного сплетення співзвуч і мелодій виникає їх узгоджений, стрункий фактурний порядок. Чим він забезпечується? Передусім — об'єднані в тканині мелодії і співзвуччя підкоряються єдиним інтонаційним законамірностям, принципам організації музичного мовлення. Вони мають спільні лад, тональність, метр (зокрема розмір такту), єдине ладофункціональне забарвлення елементів, які одночасно звучать. Є ще й інші фактори об'єднання компонентів музичної тканини.

3.2. Фактура як засіб музичної виразності

Жайважливіша художня функція фактури полягає в такому поєднанні окремих інтонаційних форм, яке сприяє підсиленню виразності кожного з них. Наприклад, мелодична лінія, поєднана у фактурі з акордами, не просто реалізує закладений у неї образний зміст, а набуває ще й нової, додаткової виразності від взаємодії з акордовими барвами. Це можна сказати і про самі акорди, які одержують ширший виражальний смисл і більшу силу художнього впливу на слухачів від поєднання з яскравою мелодичною лінією. Досить порівняти враження від окремо зіграних або проспіваних мелодичних чи гармонічних компонентів, вилучених із будь-якого фактурного цілого, з ефектом їхнього спільного звучання, щоб наочно переконатися у величезних можливостях фактури підсилювати виразність мелодичних ліній і співзвуч.

Проте здатність “примножувати” художній вплив акордів та мелодій далеко не вичерпує можливостей та завдань фактури, яка є особливим, якісно новим відносно до мелосу й акордики засобом художньо-образної виразності. Фактурна організація створює ефект просторової глибини, об'ємності розгортання музичної форми. Як він виникає?

У фактурно організованому музичному мовленні одні компоненти звучання (найчастіше — мелодичні лінії) сприймаються як основні. Вони складають ніби головні фігури “звукової картини”, або інакше кажучи — фактурні рельєфи. Інші компоненти служать супроводом або інтонаційним фоном для даних рельєфів. Ефект об'ємності виникає від того,



що рельєфи фактури сприймаються слухом як більш близькі, виразно деталізовані “предмети”, а фонові елементи — як більш віддалені, безтілесні, однорідні. Для рельєфного вирізнення того чи іншого компонента фактури реальні відстані до джерела звуку, як правило, не мають вирішального значення. Наприклад, у симфонічному оркестрі альти розташовані ближче до слухачів, ніж труби. Проте мелодична лінія, зіграна трубою при будь-якому супроводі, сприймається майже завжди більш опукло, рельєфно, ніж така сама мелодія у альтів. Чому так? По-перше, звук труби порівняно зі звуком альту відзначається більшою силою й щільністю тембрального спектра. По-друге, він енергійніше вимовляється (можна провести аналогію до проривних приголосних звуків мови). Щось подібне можна спостерігати в живописі, де також існують дуже тонкі прийоми диференціації фактурних елементів. Скажімо, для того, щоб “вивести” фігуру на перший просторовий план картини, їй не конче потрібно виокремлювати всіма спеціальними засобами — різкістю контуру, насиченістю тону, чітко виписаними подробицями образу тощо. Іноді досить буває невеликої промовистої деталі, щоб відбулося “розшарування” фактури, з’явилася глибина, відчуття простору й руху. Отже, враження про глибину музичної фактури й рельєфність того чи іншого компонента залежить від гучності й тембру звучання, від активності артикуляції. Використання декількох інструментів, різних за тембром, динамічними й артикуляційними можливостями, дає змогу композиторові створювати найрізноманітніші за глибиною і контрастом рельєфно-фонові відношення. При цьому виникає багатопланова фактура, що має рельєфи й фон першого, другого, третього планів.

У наведеному нижче прикладі¹ найбільш чутно й яскраво будуть вирізнятися мелодичні лінії партії двох кларнетів та репліки флейти. Це найрельєфніші компоненти у фактурі фрагмента. Менш яскраво прозвучать акорди валторн та фоготів, що складають фоновий елемент першого плану. Нарешті, прозорі акорди струнної групи утворюють спільний для всіх інших інструментів, дуже ніжно забарвлений фон другого плану:

¹ Фрагмент наведено в традиційному записі оркестрових партій у партитурі. Слід пам’ятати, що кларнети реально звучать на велику секунду нижче від запису. Партії валторн також слід транспонувати вниз на інтервал великої сексти.

The image displays a page of a musical score for the Trio section of the 39th Symphony by Wolfgang Amadeus Mozart. The page is numbered 65 in the top left corner. The title at the top center is "Музична фактура" (Musical texture), and the page number "169" is in the top right corner. The specific piece and movement are identified as "В.А. Моцарт. 39 симфонія, ч. III. Тріо" (W.A. Mozart. 39th Symphony, Part III. Trio).

The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Violin I (V-ni), Violin II (V-le), Viola (V-c), and Cello/Double Bass (C-b). The woodwinds (Fl., Cl., Fag., Cor.) play a melodic line with dynamics marked *p* (piano). The strings (V-ni, V-le, V-c, C-b) provide a steady accompaniment, also marked *p*. The second system continues the woodwind melody, with some dynamics changes and articulation marks like *[p]* and *[p]* appearing. The string accompaniment remains consistent.

Відзначимо, що для вирізнення рельєфу важливі не тільки акустичні, так би мовити, "предметні" властивості звучання. Значну роль відіграє також інтонаційна якість того чи іншо-



го компонента звукової тканини. У нашому прикладі голоси двох кларнетів нерівноцінні. Мелодична лінія високого голосу відрізняється від нижнього різноманітнішим ритмічним і звуковисотним малюнком, вона містить також більш напружені в ладовому відношенні інтонаційні звороти. Іншими словами, вона виразніша й своєрідніша порівняно з другим мелодичним компонентом фактури. Через те саме вона буде сприйматися як головний рельєф, як найбільш “опуклий” елемент звукової тканини. Чим більша різниця між компонентами фактури у відношенні до їхнього індивідуального інтонаційного змісту, тим різкішим, виразнішим буде їхній контраст за фактурною глибиною.

Тепер зрозуміло, чому функцію рельєфу найчастіше виконують мелодичні компоненти фактури: адже в них зазвичай концентруються найбільш виразні інтонації. Мелодія у фактурі виступає центральною фігурою музичного простору. Гармонічним елементам, як правило, відводиться роль фону, забарвлення, “світлотіні”.

3.3. Класифікація типів музичної фактури

Отже, ми познайомилися з компонентами музичної тканини та їхніми функціями, з основними закономірностями будови й загальними виражальними якостями фактури. Тепер нам належить розглянути її різновиди.

Скільки існує варіантів об'єднання мелодичних ліній і співзвуч у єдину звукову тканину? У художній практиці є незліченна кількість конкретних різновидів фактурного оформлення музичного мовлення. Разом із тим у кожному окремому випадку воно наближається до певного загального типу, і в будові музичної тканини можна побачити дію одного з відомих принципів утворення фактури.

Основні принципи фактурного влаштування у вітчизняній музичній літературі прийнято називати *с к л а д а м и*. Залежно від того, з яких компонентів утворена фактура, ми будемо розрізняти: 1) *мелодичний склад* (фактура, що складається тільки з мелодій); 2) *гармонічний склад* (фактура, утворена зі співзвуч, сонорів, акордів); 3) *мелодико-гармонічний склад* (поєднання мелодичних ліній і акордів).

У кожному із цих музичних складів можна провести до-

даткові розрізнення типів фактури, враховуючи співвідношення рельєфу й фону, міру інтонаційної подібності фактурних компонентів, складність тканини та інші її властивості. Результат такого типологічного розмежування відображений у наведеній таблиці (тут представлена як найбільш загальна, так і детальніша класифікація):

Мелодичний склад	Монодійна фактура	
	Поліфонічна фактура	а) гетерофонна (варіантна) б) підголоскова в) імітаційна (інваріантна) г) контрастна
	Одноголосно-поліфонічна фактура (прихована поліфонія)	
Гармонічний склад	Акордова моноритмічна фактура	а) на ладофункціональній основі (хоральна) б) на сонорній основі
	Акордова фігураційна фактура	а) ритмічно фігурована б) мелодично фігурована в) поліфонічно фігурована
Мелодико-гармонічний склад	Гомофонно-гармонічна фактура	а) з моноритмічним фоном б) з фігурованим фоном
	Поліфонно-гармонічна фактура	а) гетерофонно-гармонічна б) підголосково-гармонічна і т. д.

Розглянемо тепер докладніше кожен із названих музичних складів і відповідні типи фактури.

3.4. Мелодичний склад

*М*елодичний склад, або інакше — *поліфонія*, утворюється шляхом об'єднання двох чи більше мелодичних ліній, які називаються *голосами*. Останні можуть мати схожий чи відмінний мелодичний зміст, однакові чи різні функції у створенні звуко-просторової перспективи. Залежно від відношень між голосами виділяють такі різновиди поліфонічного складу:

1. *Монодійна фактура*. Це звукова тканина, утворена унісонним багатоголосним викладом однієї мелодичної лінії, яка через те набуває просторового "об'єму". Це, можна сказа-



ти, ембріон, історично вихідний пункт еволюції мелодичного складу.

2. *Гетерофонна та підголоскова поліфонія* — фактура, утворена голосами-варіантами однієї мелодії.

3. *Контрастна поліфонія* — фактура, утворена голосами, різними за мелодичним малюнком.

4. *Імітаційна поліфонія* — фактура, заснована на інваріантних перетвореннях мелодичного матеріалу.

Гетерофонна і підголоскова поліфонія є такою багатоголосною фактурою, де всі мелодичні лінії, що її складають, виступають інтонаційними варіантами одного й того самого наспіву, а отже, і варіантами одна одної. На цій підставі гетерофонія і підголоскова поліфонія можуть бути віднесені до одного різновиду поліфонічного багатоголосся — в а р і а н т н о ї поліфонії. Відношення варіантності між голосами фактури наочно ілюструє пр. 66. В одноголосному заспіві пісні звучать послідовно два варіанти основної поспівки (“а” і “б”), які потім у хоровому чи, як кажуть народні співаки, “гуртовому”, “артільному” виконанні утворюють поліфонічну тканину:

66

Російська нар. пісня “Дубинушка”

а) б)

Эх, ре_ бя_туш_ка, сби_рай_тесть, за лу_

ХОР(а+б)

_би_нуш_ку хва_тай_тесть. Эх, лу_ бя_нуш_ку мы ух_нем,

Цей приклад не випадково взятий із народної музики. Варіантно-поліфонічний склад виник і набув найповнішого, найрозмаїтішого втілення саме в народній музичній культурі.

Твори фольклору багатьох народностей свідчать про високе мистецтво імпровізації голосів-варіантів наспіву в процесі ансамблевого співу. Кожен співак “гурту” є одночасно виконавцем і композитором. У середовищі народних музикантів користуються великою повагою і стають широко відомими майстри імпровізаційного мелодичного розспіву підголосків. Зазвичай такі умільці виконують роль солістів-заспівувачів, вони також добре чують усю поліфонічну ткани-

ну пісні й гнучко, не перериваючи інтонування, коригують стрій, гармонію, баланс гучності звучання.

Незважаючи на якнайтісніший зв'язок варіантної поліфонії з музичним фольклором, не слід ототожнювати поняття гетерофонії і підголоскової поліфонії з багатоголоссям народної музики. По-перше, народне багатоголосся у своїх надзвичайно різноманітних національних, регіональних проявах представлено не тільки варіантно-поліфонічною фактурою, а й гомофонно-гармонічним складом, контрастною поліфонією, елементами імітаційної поліфонії (чергування сольних реплік і хорових “відповідей”). По-друге, гетерофонія і підголоскова фактура надзвичайно поширені у професійній музиці писемної традиції. Таким чином, не все народне багатоголосся є гетерофонним і підголосковим, а з другого боку — далеко не всі зразки варіантної поліфонії відносяться до народної музики.

Розглянемо тепер, у чому полягає різниця між гетерофонією та підголосковою поліфонією. Принциповою відмінністю є те, що мелодичні лінії в гетерофонній тканині абсолютно рівноправні за своєю роллю в загальній звуковій перспективі. А в підголосковій поліфонії голоси-варіанти виконують різні фактурні функції: один із них стає основним, провідним, стрижневим (подеколи й найбільш рельєфним), решта голосів набувають значення підпорядкованих, підлеглих, прикрашаючих. Останні мовби підспівують основному голосові й тому називаються підголосками (незалежно від того, чи вони розташовані вище або нижче від головної мелодії).

У багатоголосному співі у різних народів склалися свої власні оригінальні прийоми функціонального розподілу голосів: ритмічне подрібнення, мелодична орнаментация, темброво-артикуляційне й гармонічне колорування і т. д.

Відволікаючись від специфіки традицій багатоголосся, вкажемо на найпоширеніші відмітні риси мелодії провідного голосу: а) відносна простота, лаконічність ритмічного та звуковисотного малюнку; б) ладово визначений опорний, стійкий характер мелодичної лінії.

Звісно, ці формальні ознаки не в усіх випадках дають можливість беззастережно розрізняти функції голосів у варіантно-поліфонічній фактурі, особливо коли мелодичні лінії містять рівноцінний інтонаційний матеріал і однаковою мірою привертають до себе увагу. Трапляється також, що розмежування



функцій голосів виникає епізодично, фрагментарно на протязі пісні, коли підголоскова поліфонія чергується з гетерофонією або одноголосним викладом.

З історичного погляду гетерофонія — найбільш стародавній, архаїчний вид багатоголосся, який зберігає міцний зв'язок із одноголосним інтонуванням, із монодійним музично-інтонаційним мисленням. Виникнення гетерофонії як художнього засобу зумовлене, ймовірно, інтуїтивним прагненням співців до об'ємнішого, опуклішого й барвистішого викладу наспіву.

У гетерофонній тканині немає основного голосу й немає другорядних голосів, усі мелодичні лінії — варіанти наспіву — відіграють однакову роль у багатоголосному звучанні.

Становлення прийомів гетерофонного викладу в історичному плані, вірогідно, йшло декількома шляхами. Перший — стихійне розгалуження мелодії пісні у процесі її колективного унісонного виконання. Як свідчать дослідники музичного фольклору й показує практика аматорського хорового музикування, унісонний спів рідко буває абсолютно строгим. У процесі інтонування виникають розходження в ритмі, звуковисотному русі голосів. Ці розходження можуть набувати закономірного характеру й виступати в ролі художнього засобу оформлення наспіву.

Так, наприклад, у найдавніших жанрах української та російської народної пісні гетерофонне розгалуження наспівів відбувається, як правило, в моментах короткочасного розспіву мелодії на один зі складів тексту.

Другий шлях утворення гетерофонної фактури — дублювання мелодії пісні в іншому співочому регістрі. Втілюється це в паралельному (“стрічковому”) мелодичному русі голосів. Однією з найдавніших у європейській музиці вважається форма багатоголосся, заснована на рухові паралельними терціями. Вона називається гімелем (від лат. gemellus — парний, близнюк):

67

Середньовічний наспів “Nobilis” (XI—XII ст.)



Паралельний рух голосів у кварту й квінту властивий раннім зразкам багатоголосся в європейській музиці XI—XIII ст. — стилеві середньовічного “о р г а н у м а”.

У разі паралельного руху трьох голосів утворюється послідовність акордових співзвуч — найчастіше мажорних і мінорних тризвуків і сектакордів. Старовинна назва багатоголосся, утвореного послідовністю сектакордів, — “ф о б у р д о н”:

68

Г. Дюфаї. Магніфікат



У вітчизняному музичному фольклорі, зокрема в піснях, зустрічаються численні приклади паралельного руху голосів у октаву, терцію, квірту й квінту. Подібне голосоведення, як це неважко помітити, не утворює форм, схожих на органум чи гімель. Воно ніколи не буває витримане від початку до кінця музичної строфи чи фрази. Часто при збереженні паралельного руху в процесі інтонування наспіву змінюється інтервал між голосами, стрічкове багатоголосся заступається унісонним або ж підголосковою поліфонією.

Відзначимо, що паралельне голосоведення далеко не завжди утворює гетерофонну фактуру. Наприклад, численні випадки так званої “втори” в українських і російських піснях, романсах історично пізнього походження слід відносити не до гетерофонії, а до підголосково-гармонічної фактури — через виразну функціональну нерівнозначність голосів та обов’язковість реального або уявного гармонічного фону.

Підголоскова поліфонія — свідчення високого рівня розвитку багатоголосся в народній пісенній чи інструментальній культурі. Виклад наспіву в такій фактурі набуває багатого й мінливого колориту, значно ускладнює і

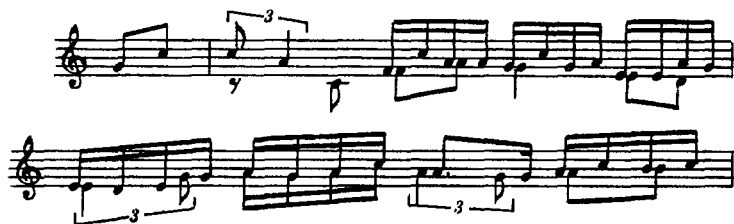


збагачує його інтонаційний вигляд за рахунок додаткових голосів.

У формуванні підголоскової фактури важливе значення має принцип *о р н а м е н т у в а н н я*. Він передбачає утворення підголосків за допомогою орнаментального варіювання основного наспіву в одному з голосів або в декількох голосах. Наведений нижче приклад демонструє розподіл голосів за функціями на основний і орнаментуючий: нижній голос має більш прозору, лаконічну звуковисотну лінію й ритм; верхній — ритмічно рухливіший голос — містить повтори (репетиції) звуків, тремолоподібні звороти. Очевидно, що мелодична лінія останнього — похідна від наспіву нижнього голосу:

69

Балетна музика (Лаос)



У практиці народного ансамблевого співу орнаментальне варіювання наспіву найчастіше має імпровізаційний характер. Народні співаки використовують спеціальні терміни для вираження цього характеру, а отже, для означення голосів, яким доручається орнаментация наспіву. У східних областях України й Білорусі такі голоси називають “дишкантом” або “підводкою”. Болгари, наприклад, кажуть про свої багатоголосні пісні орнаментального типу, що верхній голос “тресе” (трясе), а нижній рухається “по його”.

Голоси високого регістру, внаслідок своєї порівняно більшої рухливості, легкості частіше стають орнаментуючими, ніж низькі голоси, які мають схильність до “контурного” викладу наспіву. Разом із тим існують приклади однакової мелодичної активності голосів, коли вони почергово набувають функцій “орнаменту” (пісні східної Грузії).

Орнаментальна підголосковість була дуже поширена у професійній музиці епохи раннього багатоголосся. В XI—XII ст. були вироблені прийоми мелодичного варіювання хоралу в одному чи кількох голосах, у багатоголосних секвенціях

і тропях. Пізніше, у XV—XVI ст., сформувалися технічно майстерні прийоми орнаментального імпровізаційного варіювання наспіву в голосах поліфонічної тканини, які одержали назви “спів над книгою”, “флорес”, “димінущія” та ін.:

70

Зразок “співу над книгою”



Після тривалого періоду забуття імпровізаційні прийоми створення орнаментальної підголоскової тканини були відроджені на новій ладовій основі функціональної гармонічної логіки у джазовій музиці. Передусім — у колективно-імпровізаційному стилі раннього джазу.

Особливою своєрідністю й найвищим рівнем художньої досконалості відзначається вітчизняна фольклорна традиція підголоскового співу. У протяжній селянській пісні України впродовж багатьох століть формувалися чудові стилі підголоскової поліфонії. Це відбувалося, мабуть, на основі ускладнення й тісної взаємодії прийомів гетерофонного розгалуження, дублювання й підголоскової орнаменталізації наспівів. Розмаїття прийомів голосоведення й мелодична розвиненість підголосків-варіантів у народних піснях просто вражає. Часом підголоски набувають вельми індивідуалізованих рис. Фактура в таких випадках постійно змінюється — від гетерофонної аж до контрастно-поліфонічної (ніколи, втім, не втрачаючи своєї варіантної природи).

Наступний різновид поліфонічної фактури — **контрастна (або різнотемна) поліфонія**. Музична тканина такого роду утворюється від поєднання мелодичних ліній різного висотно-ритмічного малюнку. Причому кожна з них виконує функцію рельєфу або періодично претендує на роль головної фігури “звукової картини”.

Контрастно-поліфонічна фактура рідко й епізодично виникає в народній музиці. У чистому вигляді вона виступає як продукт професійної творчості, точніше навіть буде сказати — продукт особливої писемної техніки створення. Ми маємо на увазі **техніку контрапункту**, що виникла



в європейській вокально-хоровій музиці в період із XII по XIV ст. Контрапункт (від лат. виразу “*punctum contra punctum*” — “точка проти точки”) — це своєрідний і в певному розумінні дуже штучний спосіб створення музики. Суть його полягає в тому, що мелодії голосів утворюються не шляхом поєднання в послідовність цілісних інтонацій, їхнього варіювання, розростання тощо, а складаються з розрахованим підбором окремих звуків, нота за нотою. Наочний приклад контрапункту — середньовічні культові піснеспіви: меси, градуали, псалми та ін. Фундаментом фактури в них слугував “кантус фірмус” (лат. *cantus firmus* — міцний, надійний голос), тобто певна загальновідома, записана в тенорі мелодія хоралу, секвенції, пісні (шансон). До кожного тону цієї мелодії дописувалися тони інших голосів.

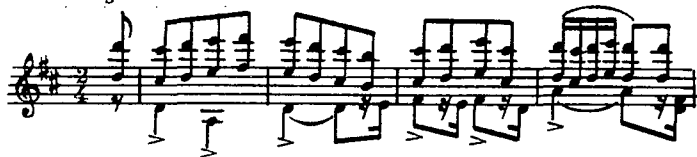
При створенні контрастно-поліфонічної фактури композитор дбає про співзвуччя, що виникають (гармонію), і про те, щоб кожна лінія мала свій власний, індивідуальний мелодичний малюнок. Індивідуалізації голосів сприяє **к о м п л і м е н т а р н і с т ь** розвитку мелодій — почергове призупинення й відновлення ритмічного й звуковисотного розгортання (пр. 27, 55 — верхні два голоси).

Найбільшого ефекту контрастна поліфонія досягає в тих випадках, коли у тканині твору “несподівано” поєднуються в одночасному звучанні вже відомі слухачеві, легко впізнавані мелодії. Подібний фактурний синтез часто створює яскраву кульмінацію форми (пр. 71). Здебільшого контрапунктичне поєднання мелодій-тем вінчає розвиток двотемної fugи. Зрозуміло, що для задовільного поєднання мелодій, які спершу звучать окремо, композиторові доводиться з самого початку створювати їх з урахуванням подальшого контрапунктичного синтезу.

71

Ж. Бізе. “Арлезіанка”. Фарандола

Allegro vivo e deciso





Четвертий різновид поліфонічного складу — **імітаційна поліфонія** (її також називають **однотемною** або **монотематичною**). Імітація (від. лат. *imitatio* — наслідування) утворюється внаслідок повторення якого-небудь фрагмента мелодії одного з голосів (як правило, мотиву, фрази) в іншому голосі поліфонічної фактури. Це повторення здійснюється відразу ж після того, як фрагмент відзвучав у “своєму” голосі (пр. 83, 65 — т. 3–4 та 7–8, 103).

Багатоголосна тканина, яка при цьому виникає, має певні спільні риси з гетерофонією, оскільки перенесення інтонацій з голосу в голос створює подобу їхніх мелодичних малюнків. Проте на відміну від гетерофонії, інтонаційно споріднені мелодії звучать тут не одночасно, а обов’язково з деяким розходженням у музичному часі.

Імітаційно-поліфонічна фактура має також спільні риси з контрастно-поліфонічною музичною тканиною, тому що одночасно (у кожний конкретний момент розгортання музичної форми) звучать різні за висотно-ритмічним малюнком мелодії.

Імітація може бути неповною і заторкувати тільки звуковисотну сторону мелодії (пр. 53, т. 1–2; 89, т. 7–8).

Особливого значення в композиторській практиці набула послідовна імітація, що утворює дві однакові мелодії, які проте не збігаються в часі і звучать, ніби зміщені одна відносно одної. Така тривалий час витримана імітація має назву **каноу** (пр. 72). Якщо мелодичні лінії канону підкоряються



секвентному розвитку, то виникає канонічна секвенція (пр. 73).

72

М. Леонтович. "Над річкою бережком"

[Allegretto]

73

В.А. Моцарт. 40 симфонія (соль мінор), ч. III

Найефектніше імітаційна побудова фактури виявляється в фузі (фугетті, фугато) та інвенції. Голоси, що викладають тему, ніби наздоганяють один одного, змагаються в яскравості вираження теми (від цього ефекту й походить назва жанру фуґи, бо в перекладі з італійської "fuga" — біг, утеча).

Імітаційна побудова фактури краще за все реалізує свої виражальні можливості тоді, коли мелодичні фрагменти, що повторюються в різних голосах, добре вирізняються на фоні іншого матеріалу, не "тонуть" у загальному русі контрастних мелодичних ліній. Імітація за самою своєю суттю покликана

звертати на себе увагу. Слух ніби йде слідом за нею, “перемікаючись” із одного голосу на інший. Таким чином мелодичні фрагменти, які імітуються, зазвичай набувають значення рельєфів, а контрапунктуючі їм мелодичні лінії виступають у ролі фону. Як бачимо, оригінальність імітаційно-поліфонічної фактури полягає в тому, що голоси, кількість яких у творі здебільшого постійна, не мають незмінних фактурних функцій. Вони по черзі виконують ролі рельєфу і фону.

На окремий розгляд заслуговує оригінальна форма мелодії, будова якої ніби приховує в собі поліфонічні голоси:

74

Д. Шостакович. “24 прелюді та фуги”. Фуга ля мінор

Така мелодична форма називається *прихованою* (або *уявною*) *поліфонією*. “Хитрість” побудови такого роду мелодій полягає в умінні використовувати ладово напружені, нестійкі, динамічні інтонації, розташовуючи їх на різних рівнях діапазону голосу. Утворений мелодичний рух спричиняє ефект, аналогічний до компліментарності в контрастно-поліфонічній фактурі. Чим різкіший контраст голосів, тим виразніший ефект компліментарного двоголосся.

Відзначена особливість дає змогу говорити про фактурні властивості подібної мелодики і, виходячи з цього, визначити відповідний тип фактури як *одноголосно-поліфонічний*. Така фактурна організація часто зустрічається в музиці для суто одноголосних (духових) і переважно одноголосних (смичкових струнних) інструментів. Багато прикладів одноголосно-поліфонічної фактури міститься в сольних скрипкових, віолончельних, флейтових сонатах і сюїтах Й. С. Баха, Г. Генделя та ін. майстрів XVII—XVIII ст.

На завершення огляду типів мелодичного складу зазначимо, що всі вони можуть бути розглянуті в єдиній історичній перспективі, як стадії розвитку поліфонічної музики в європейській художній традиції:

І стадія (історичні рамки невизначені, приблизно IV—IX



ст.) — період панування гетерофонії та визрівання принципів підголоскової поліфонії;

II стадія (IX—XII ст.) — епоха професіонального гетерофонного письма, середньовічного “органума”;

III стадія (XII—XIV ст.) — епоха панування контрастної поліфонії й визрівання принципу імітаційної побудови фактури;

IV стадія (XIV—XVIII ст.) — період панування імітаційно-поліфонічної фактури та контрастної поліфонії, формування техніки “прихованої поліфонії”.

Слідом за стадією, що завершується творчістю найвищих мелодичних поліфоністів — Й. С. Баха й Г. Генделя, — настав період відносно рівномірного розвитку й застосування всіх типів мелодичної фактури. Більш виразною специфікою відзначається поліфонія в музиці ХХ ст., де спостерігається тенденція до сонорного трактування мелодичних ліній (надбагатоголосся), до нових прийомів осмислення гетерофонії та контрастного голосоведення (поліпластовість).

3.5. Гармонічний склад

Як уже відомо з попереднього викладу, гармонічні елементи, об’єднані в музичну тканину, утворюють мелодичні лінії. Отже, абсолютно чистого, самостійного гармонічного складу бути не може.

Та все ж доцільно вирізнити й розглянути окремо музичний склад, заснований на гармонічних підвалинах. Він виникає тоді, коли композитор використовує стійкі гармонічні форми, а саме — акорди, як вихідний матеріал побудови звукової тканини твору.

Слухова оцінка такої фактури також засновується на гармонічних уявленнях. Іншими словами, при музичному сприйнятті подібна звукова тканина розцінюється як скомпонована з акордів. Такий склад прийнято називати гармонічним, хоча точнішим буде визначення його як акордового.

Акордовий склад має два різновиди. *Перший* становить послідовність акордів, усі тони яких звучать одночасно, в одному ритмі. Така акордова фактура називається *моноритмічною*, або інакше — *хоральною*. Вона поширена у вокально-хоровій музиці. У подібній фактурі можуть звучати

тривалі фрагменти й навіть самостійні частини творів: хорали в кантатах, ораторіях, месгах, пасіонах (пр. 76-б), частини в духових концертах, оперні хори й окремі хорові п'єси (пр. 23, 79).

Аналізуючи зразки моноритмічної акордової фактури, слід усе ж пам'ятати про нестійкість і відносну самостійність цього типу влаштування музичної тканини. Порівняно з розвинутим поліфонічним викладом (імітацією, фугою) він, звичайно, вирізняється своїм гармонічним походженням. Але варто хоч трохи активізувати мелодичні зв'язки між тонами акордів, надати їм мелодичної спрямованості — й акордова фактура “на очах” перетворюється на поліфонічну. З другого боку, досить лише злегка підкреслити (гучністю, артикуляцією) мелодичні зв'язки верхніх тонів в акордах, щоб виник слуховий ефект мелодичного рельєфу й, отже, акордова фактура перетворилася на гомофонно-гармонічну.

Другий різновид гармонічного складу заснований на різних видозмінах акорду, які перетворюють одночасне співзвуччя тонів на певні “фігури” інтонаційного руху. Звідси й термін, що позначає даний тип фактури, — **а к о р д о в а ф і г у р а ц і я**.

Існує декілька способів фігурування акорду: а) *ритмічне*, б) *мелодичне*, в) *поліфонічне*, г) *темброво-динамічне*. Якщо вважати їх простими однотипними прийомами (хоча теоретично вони такими не є), то можна вирізнити також *змішане* фігурування (що об'єднує декілька простих способів) і *синтептичне* (яке об'єднує всі способи одночасно).

З усіх можливих фігурацій акорду найпростішою є його неодноразове повторення в певному ритмі. Цей фактурний прийом називається **р и т м і ч н о ю ф і г у р а ц і є ю** акорду. Він має важливе значення в інструментальній музиці (пр. 2-б — партія фортепіано, 101-а) і в ансамблевому, хоровому співі (пр. 60 — т. 6-7).

Інший, також практично не складний і вельми поширений прийом фігурування акорду полягає в послідовному викладі тонів співзвуччя (звісно, в певному ритмічному порядку). Це перетворює гармонічне співзвуччя на мелодичну лінію (пр. 77).

Слухач, однак, легко розпізнає в подібному мелодичному русі знайомі акордові форми: тризвуки, септакорди та ін. Таку фігурацію акорду назвемо **м е л о д и ч н о ю**.



Переважного поширення мелодична фігурація набула в інструментальній музиці, особливо в імпровізаційних жанрах: прелюдії, фантазії, токати, етюдів, рапсодії.

Зазначимо, що на практиці нечасто трапляється тривале мелодичне фігурування, засноване винятково на акордових тонах. Зазвичай у мелодичний рух активно втягуються й неакордові, сторонні звуки. Послідовне й особливим чином упорядковане застосування неакордових звуків лежить в основі третього способу фігурування акордики. Специфіка його полягає в розвитку мелодичних зв'язків між найближчими за висотою тонами сусідніх акордів. Так у рамках певного гармонічного ряду виникають мелодичні послідовності з акордових і неакордових (прохідних, допоміжних, затриманих, випереджаючих) тонів. Чим інтенсивніше й ширше реалізуються такі мікромелодичні зв'язки між акордами, тим більше акордовий склад наближається до поліфонічного (пр. 59).

На цих підставах ми визначаємо описаний спосіб як **поліфонічне фігурування акордів**.

Важливим засобом фактурного оформлення на гармонічній основі служить **темброво-регістрове фігурування**. Тут використовується здатність акорду змінювати сонорну якість залежно від регістру, гучності, тембру, взаємного розташування тонів, які до нього входять. Транспозиції всього акорду й окремих його тонів у новий регістр, різноманітні подвоєння, зміна розташування та інші темброво-регістрові переміни (разом із ритмічною фігурацією) особливо ефектні в інструментальній музиці й виступають яскравим просторово-колеристичним фактурним засобом (пр. 48, т. 2–3).

Названі способи фігурування акордики приблизно однаково поширені на практиці. Вони можуть виступати окремо один від одного, але найчастіше зустрічається та чи інша їхня взаємодія, а іноді й усеохоплюючий синтез.

3.6. Акордово-мелодичний склад

Поєднання мелодичних компонентів фактури з гармонічними утворює **акордово-мелодичний склад**.

Найпоширеніший його різновид і, мабуть, узагалі найбільш уживаний у європейській музиці останніх трьох століть тип

фактури становить єдність однієї мелодичної лінії і ряду гармонічних елементів. Називається така фактура *гомoфoннo-гaрмoнiчнoю*, або іноді просто — *гомoфoннoю*.

Різка, принципова відмінність компонентів фактури створює тут ідеальну конструктивну основу для диференціації рельєфу й фону. У ролі першого переважно виступає мелодичний компонент, у ролі другого — акордика.

Мелос, властивий гомофонно-гармонічній фактурі, відрізняється від мелодій поліфонічного складу однією особливістю: добре відчутною на слух функціонально-гармонічною визначеністю інтонацій. Це пояснюється тим, що фактурний синтез мелодичних і гармонічних компонентів вимагає їх підпорядкування спільному інтонаційному “знаменнику”. Ним у даному типі фактури виступає гармонічний лад із його визначеними функціональними відношеннями між ступенями й акордами. Навіть тоді, коли композитор створює гомофонну мелодію раніше, ніж обдумує супровід, він усе одно мислить її звучання в єдності з гармонічним фоном. Через те мелодії, “вилучені” з гомофонно-гармонічної фактури, ніби випромінюють гармонічне сяйво й несуть у собі програму гармонізації.

Історичне походження і вдосконалення гомофонно-гармонічної фактури нерозривно пов'язані з розвитком гармонічних засобів вираження. У професійній музиці широке практичне освоєння можливостей гомофонної фактури почалося в епоху Відродження. Найбільш істотним у цьому плані був вплив найдемократичнішого жанру того часу — міської пісні в супроводі лютні, гітари. Важливу роль відігравали також інструментальна прикладна музика (лютнева, клавірна, камерна ансамблева) і, пізніше, декламаційний вокальний мелос ранньої опери. У численних жанрах пісенної (фротолі, віланели, балади, серенади) і танцювальної (басаданци, паса-мецо, сальтарело, бранля, сарабанди) музики склалися прийоми, техніка гомофонно-гармонічного викладу, які вже в XVII—XVIII ст. відтіснили на другий план усі різновиди мелодичного складу. Так на зміну *поліфонічній ері* (IX—XVI ст.) у професійній європейській культурі прийшла *ера гомофонно-гармонічного письма* (XVII—XX ст.).

Перший період нової музичної епохи був пов'язаний із практикою так званого *генерал-басу*. Звукова тканина в нотних манускриптах початку XVII — середини XVIII ст.



записувалась таким чином, що в нотному записі точно фіксувалися мелодія й тони басового голосу. Поряд із нотами басу за допомогою цифр спрощено позначалися акорди, що малися на увазі. Такий запис давав виконавцю велику свободу у виборі розташування, регістру, способу фігурування акорду.

Подальший етап в еволюції гомофонно-гармонічного письма пов'язаний із періодами класицистської та романтичної музики, які дали видатні й безмежно різноманітні зразки мелодико-гармонічного складу. Традиції гомофонного письма здобули подальший розвиток у музичних стилях нашого століття, збагатившись новим інтонаційним змістом.

Поряд із гомофонно-гармонічною фактурою, яка є найпростішим і найбільш значним різновидом мелодико-гармонічного складу, у музичній практиці зустрічалися й інші, складніші його різновиди.

Заслуговує на увагу, наприклад, тип фактури, де рельєфний план представлений декількома (двома-трьома) мелодичними лініями, що перебувають у відношенні варіантної подібності. Виразність такої гетерофонно-гармонічної будови музичної тканини полягає в особливій повноті, вагомості, декоративності викладу мелодичного рельєфу (пр. 2-а; 46, т. 2-3; 89, т. 2-5).

Особливий варіант гетерофонно-гармонічної фактури виникає при такому багаторазовому стрічкоподібному дублюванні мелодичної лінії, яке створює по вертикалі певну акордову структуру. Мелодія в цьому разі не просто "потовщується", розширюється, а й стає акордовою послідовністю або, як ще кажуть, — *акордово-мелодичним пластом*. Він, як і будь-яка мелодія, має свій єдиний ритмічний і звуковисотний малюнок, і водночас — містить у собі фоно-гармонічне забарвлення. Особливо поширений такий прийом фактурного оформлення у джазовій музиці (в теорії джазу він називається "блок-акордовим викладом"):

75

Д. Брубек. "Момент, що вартий уваги"

Найбільш складна будова музичної тканини виникає при поєднанні декількох різних за малюнком мелодичних ліній із гармонічним фоном (моноритмічним або фігурованим). Підстави для такого фактурного оформлення містяться вже в найпростішій гомофонно-гармонічній тканині, де є помітна, добре чутна послідовність басових звуків акордів. Дуже часто композитор надає гармонічному басові характеру індивідуалізованої мелодичної лінії з виразним ритмом і звуковисотним малюнком. Така лінія, крім гармонічного (сонорного й ладофункціонального) фону, створює ще й ефектне поліфонічне поєднання з мелодією верхнього голосу.

Іноді фоновий матеріал гомофонно-гармонічної фактури збагачується за рахунок елементів імітації мелодичних зворотів голосу, що главенствує. Це також веде до утворення поліфонно-гармонічної тканини.

У творах для багатоголосних інструментів (фортепіано, органа, баяна та ін.), для оркестру й хору можна знайти чимало прикладів будови музичної тканини, де поєднується багато різновидів мелодичного, гармонічного й мелодико-гармонічного складів (пр. 22, 26, 28, 65, 72, 88, 101-6, 103).

Особливо часто зразки синтетичної фактури зустрічаються в музиці ХХ ст. Наприклад, специфічним засобом фактурного оформлення в сучасній музиці є **п о л і ф о н і я а к о р д о в и х п л а с т і в**, тобто поліфонічне поєднання двох чи більше гетерофонно-гармонічних комплексів. Дана фактурна конструкція, драматизуючи розвиток, служить яскравим виражальним прийомом у симфонічних творах І. Стравинського, Д. Шостаковича, А. Онеггера, П. Хіндеміта, Б. Бартока та ін. корифеїв сучасного оркестрового письма (пр. 64).

Оригінальний, вельми специфічний принцип фактурного оформлення розроблений у музичній течії **п у а н т и л і з м у** (від фр. point — точка). Цей принцип організації фактури виник на атональній, точніше — серійній основі. Компонентами пуантилістичної тканини служать не мелодичні лінії й не акорди, а окремі тони звукових серій. Мелодичні (горизонтальні) зв'язки між тонами тканини досить умовні й слабкі, гармонічні зв'язки відсутні зовсім, оскільки в стильовому арсеналі серійної музики немає стабільних акордових форм. Через те звукова реалізація подібної фактури створює частіше за все враження випадковості інтонаційних зчеплень між тонами різних регістрових рівнів, “поверхів” фактурної будівлі. Не



чутно ні ясних мелодій, ані певних гармонічних форм. Увагу привертають окремі звукові точки й мікромелодичні штрихи, які рельєфно виокремлюються тембром, гучністю, змінами висоти тону:

76а

К. Штокхаузен. П'єса для клавіру №2

У такій музиці виражальне навантаження переміщується з мелодій і гармонії на темброво-барвисті й звуко-просторові ефекти. Визнаними майстрами музичного пуантилізму є А. Веберн, Е. Варез, П. Булез, К. Штокхаузен, Л. Ноно.

В авангардистській музиці другої половини ХХ ст. з'явилася фактура, котру можна визначити як "сонористичну поліфонію". Її своєрідність полягає у відмові композиторів-сонористів од основних традиційних законів організації інтонування, тобто од ладу, тональності, метру. Приблизна звуковисотна й ритмічна визначеність компонентів фактури виявляється достатньою для досягнення нових, небачених раніше звуко-кolorистичних (сонорних) ефектів: звукових вихорів, вибухів, "мерехтінь" тощо. Поєднання таких компонентів утворює сонорну поліфонію. Особливу перевагу такому фактурному оформленню надавали Е. Варез, К. Пендерецький, В. Лютославський, Д. Лігеті.

Завершуючи оглядову характеристику типів музичної фактури, підкреслимо ще раз величезну роль фактурної організації інтонаційного мовлення у створенні музичного образу, в розвитку композиції. Кожна переміна типу фактури або варіювання її компонентів у рамках певного типу сприймаються як істотні якісні зрушення, "повороти" в розгортанні образно-змістової тканини.

Певна річ, зустрічаються твори, цілком витримані в одному фактурному складі, типі, навіть у незмінному варіанті оформлення. В останньому випадку зазвичай неважко буває визначити певну повторювану одиницю, "блок" побудови му-

зичної тканини. Такий компонент музикознавці називають “фактурною формулою”. Вона охоплює ритмічну і здебільшого синтаксичну організацію музичного мовлення. Особливо часто формульну впорядкованість виявляє фактура танцювальної музики й жанрів імпровізаційної природи.

3.7. Виразальні можливості ритму в багатоголосній музиці

Об'єднання декількох мелодій та гармонічних елементів відкриває широкі можливості збагачення інтонаційної форми. Перш за все це стосується виразності ритмічної сторони інтонування.

Внаслідок об'єднання двох та більше мелодій або співзвуч можуть виникнути моноритмія й поліритмія. **М о н о р и т м і я** означає *тотожність ритмічного малюнку мелодій у багатоголосному інтонуванні*, підкреслює єдність і спорідненість голосів. Вона часто зустрічається в народній музиці, та особливо характерна для ранньої культової поліфонії — органума XII—XIII ст., а також для гармонічно оброблених церковних мелодій (хоралів, псалмів, кантів XVII—XVIII ст.).

П о л і р и т м і я — в широкому сенсі поняття — є результатом *об'єднання мелодій з різними ритмічними малюнками*. Слід особливо вирізнити такі типи поліритмії:

а) **Ритмічна подібність**, тобто кратність дольних ритмів і збіг акцентів у різних голосах. Таке співвідношення ритмів є фундаментом інструментальної ансамблевої музики всіх часів і народів.

б) **Довжинно-ритмічний контраст** голосів, який виявляє самостійність, індивідуальність ритмічної будови інтонаційних ліній. Цей контраст може набувати вигляду *компліментарності* — почергової активізації ритму голосів чи ще суворіше впорядкованої взаємодії — *ритмічної імітації*. Порівняно з попереднім, цей тип поліритмії створює зразки складнішого руху, суперечливої динамічної рівноваги.

в) **Акцентно-ритмічний контраст** досягається порушенням узгодженості акцентних ритмів голосів. Найчастіше один з акцентно-ритмічних малюнків підлягає періодичності (тактовому порядку), а інший відхиляється від цієї суворої послідовності.



Подеколи трапляється, що акцентно-ритмічний контраст голосів набуває послідовного і строгого характеру, коли в голосі, що відхиляється від тактового акценту, встановлюється власна періодичність пульсації. Це явище називається *поліметрією*, оскільки утворюється ритмами, що підлягають різним мірам часу, тактам різної величини:

766

М. Глінка. Опера "Іван Сусанін", дія III

agitato, ma marcato

СУСАНИН

Бо_ же, дай

ПОЛЯКИ *risoluto e marcato*

Т. *risoluto e marcato*

Ведь на_ши по_ гиб_нут в Моск_ве под о_ са_

ся_ лы мне, Ты у_ му_ дри_ меня, Ты на у_ чи_ ме_ ня!

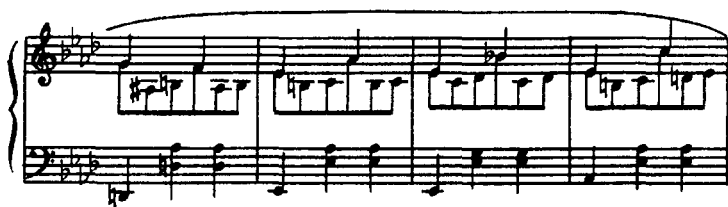
_ дой! За_ ста_ вим ве_ сти нас, иль бу_ дем пы_ тать!

Однак на практиці поліметрія в чистому вигляді (як закон організації ритму твору) зустрічається вкрай рідко. Частіше в контексті твору виникає невелика ділянка поліметрії, котра сприймається слухом як окреме ритмічне явище, як певний "різнобій", образ суперечливого руху:

76в

Ф. Шопен. Вальс ля-бемоль мажор, ор. 42

Vivace leggiero



г) Особливо вишуканий спосіб досягнення довжинно-ритмічного контрасту полягає в підкоренні ритму голосів різним мензуральним поділам такту чи його долі. Наприклад, у наведеному нижче фрагменті з “Карнавалу” Р. Шумана при загальному єдиному розмірі такту в 2/4 у нижньому та середньому голосах такт розподіляється на дві або три рівні тривалості (четвертні), у верхньому ж голосі має 7 рівних долей (7/8); потім послідовно перша доля такту має 5/16, а друга — 3/8:

76г

Р Шуман. “Карнавал”. №5. “Евсебій”

Цей спосіб можна назвати полімензурністю. На основі єдиного тактового метру він дає змогу створювати враження вільного “ширняння” руху. Ритм одного з голосів полишає міцний мензурально-метричний фундамент і створює свій яскраво індивідуальний візерунок. Не дивно, що цей прийом найчастіше використовується у варіаційному орнаментуванні ритму мелодії.

Розглянуті типи поєднання різноманітних ритмічних малюнків свідчать про широкі виражальні можливості ритму в музичній фактурі, але, звісно, не розкривають їх повністю й вичерпно.



Розділ 5

МУЗИЧНА КОМПОЗИЦІЯ



§ 1. Основні властивості й принципи музичної композиції

1.1. Логіка та драматургія музичної форми

*М*и вже знаємо, що взаємопов'язані й організовані за певними законами звуки й голоси утворюють інтонаційне музичне мовлення. Воно, своєю чергою, може мати й часто набуває фактурного оформлення. Тепер нам належить розглянути, як музичне мовлення набуває *композиційної цілісності* й унаслідок цього стає завершеним мистецьким явищем. Музичний твір, таким чином, — це не будь-який результат інтонаційно-мовного процесу. Він завжди є наслідком спеціальної турботи музиканта, свідомого чи інтуїтивного дотримання принципів, які дають змогу осмислене музично-інтонаційне мовлення організувати в цілісне й завершене за задумом художнє висловлювання.

Пояснимо це докладніше, використовуючи знову аналогію між музичною і словесною мовою. Поміркуймо про те, як люди зазвичай говорять одне з одним. Передусім увага співрозмовників зосереджена на практичній меті розмови (проінформувати, одержати інформацію, поспілкуватися, спонукати до якоїсь дії, емоційно “розрядитися” тощо). Форма висловлювань у таких випадках не викликає спеціальних зусиль з боку співбесідників. Розмова може відволікатися від основного предмета, повертатися без видимої необхідності до вже висловлених думок, перериватися паузами. Вона може несподівано обірватися й відновитися згодом — через годину, тиждень, рік.

Учасники такої бесіди, як правило, й гадки не мають, чи може їхня мова бути сприйнята як цілісна, завершена, доконана форма. Їх не турбують запитання: які смислові розділи виникають у процесі висловлювання? Скільки їх? Які їхні взаємозв'язки й відношення? Повторюються чи ні якісь мовні звороти?

Проте за певних умов ці властивості й сторони оформлення мови стають предметом спеціальної уваги учасників спілкування й служать для того, хто розмовляє, важливими орієнтирами мовної поведінки, а для слухачів — засобами сприйняття смислу й мети мовлення. Побудова висловлювання за певними правилами надає йому стрункості, узгодженості частин і цілого, логічної послідовності, цілісності й сили впливу на слухачів. Таку побудову висловлювання назвемо *к о м п о н у в а н н я м*, а мету й результат цієї діяльності — *к о м п о з и ц і є ю*. Тільки композиційно організоване мовлення може вважатися, строго кажучи, витвором мистецтва слова.

Коли виникає потреба в компонуванні мовлення? Очевидно тоді, коли її практичний наслідок набуває особливої суспільної й особистої значущості. Наприклад, коли треба переконати когось у необхідності прийняття важливого рішення чи при бажанні, скажімо, зберегти якусь подію в пам'яті сучасників і наступних поколінь. Існують навіть професії, які передбачають особливе володіння мовою. Державним діячам, педагогам, адвокатам, релігійним проповідникам потрібне досконале опанування всіма засобами мовної діяльності. У тому числі вони обов'язково повинні вміти компонувати мовлення, тобто створювати форму, яка має характер самостійного предмета суспільної уваги.

Не менш виразно сутність композиційного оформлення виявляється в художній літературі, театральному мистецтві. Тут твір також виникає як наслідок композиційної організації мовлення. Так, наприклад, метрично впорядкована словесна мова лише тоді стає витвором поезії (епіграмою, сонетом, поемою тощо), коли їй надається певна композиційна форма. Так, скажімо, наймініатюрніші композиції в європейській класичній поезії — двовірші — виникають на основі звукової алітерації (тобто співзвучності) й римування двох ритмічно подібних мовних форм. Більш масштабна й складна поетична композиція сонета утворюється при поєднанні двох чотирирядкових строф (катренів) і двох трирядкових (терцетів). Таким чином, форма сонета складається з чотирьох простих поетичних композицій (див., наприклад, сонети В. Шекспіра, Данте, А. Міцкевича, О. Пушкіна, К. Бальмонта, М. Рильського). Ще складнішу будову й іще більший масштаб мають поеми, балади, романи у віршах.



Подібним чином стоїть справа і в музичному мистецтві. Коли музичне мовлення ніби “відливається” в певну форму, спеціально призначену для художнього сприймання й гідну уваги слухачів, воно може розглядатись як витвір мистецтва. З цього випливає, що *композиція* — *обов'язкова якість і вищий рівень форми музичного твору*.

Поняття композиції (від лат. *compositio* — поєднання, розміщення) з античних часів використовується в теорії всіх видів художньої творчості. В архітектурі, живописі, скульптурі, орнаменті та інших просторових мистецтвах композиція визначається як *організація частин у цілому*.

Звернімо увагу на те, що процес сприймання твору в цих видах мистецтва спрямований від цілого до компонентів. Наприклад, при сприйнятті живописного портрета в глядача практично миттєво виникає цілісне враження про весь твір. Охоплюючи поглядом форму повністю, глядач осягає образ людини, зображеної на портреті, її характер, емоційний стан. Потім, розглядаючи деталі обличчя, фігури, тла та інших складників композиції, він доповнює, поглиблює, а іноді й переглядає початкове цілісне художнє враження.

Композиція музичного твору сприймається інакше. Спершу в слухача складається враження про частини чи етапи розвитку форми, які змінюють один одного в часі. Ці фрагменти цілого запам'ятовуються й подумки зв'язуються в більші за обсягом побудови. Остаточний композиційний образ твору в багатьох випадках постає у вигляді просторової фігури, створеної уявою слухача. Таким чином, “будівля” всієї форми музичного твору складається *поступово*, частина за частиною, етап за етапом. Лише на момент завершення процесу музично-інтонаційного мовлення у свідомості слухача складається остаточний цілісний образ твору. В цьому полягає специфіка музичної композиції, що споріднює її з динамічними формами усної словесної творчості, хореографії, кінематографа.

Враховуючи цю особливість, музичній композиції слід дати подвійне визначення. З одного боку — це *результат поєднання, взаємного розташування композиційних елементів* (тем, пов'язуючих побудов, частин, розділів) у *завершеній послідовності*. Цей підхід називають *архітектонічним*. Із другого боку, музична композиція є *процес зародження, розвитку, взаємодії, переходів і завершення композиційних еле-*

ментів і всієї музичної форми в цілому. Це — процесуальний або динамічний підхід.

Обидва ці аспекти однаково важливі й нерозривно пов'язані. Вони з різних точок зору розкривають єдину структуру організації форми й доповнюють один одного не тільки в теоретичному аналізі, а й у практичній діяльності музиканта. Так, наприклад, єдність архітектонічного й процесуального розуміння композиції дає змогу виконавцеві бути точним і ретельним в опрацюванні всіх деталей, розділів, частин форми, і водночас не випускати з-під контролю динаміку становлення форми в цілому, добиватися пропорційності частин, плинності і зв'язності всього композиційного матеріалу.

Не менш важливо пам'ятати про дві взаємопов'язані сторони композиції і вчителів музики. Слід уникати крайнощів при роз'ясненні учням будови форми творів. Особливо небажаним є суто архітектонічне, просторово-схематичне трактування проблеми. Для того, щоб цьому запобігти й наочно уявити собі динамічні особливості музичної композиції, розглянемо її в порівнянні з компонованням літературних і драматичних творів.

В оповіданнях, романах, п'єсах фундаментом композиції виступає с ю ж е т (фр. *sujet*) — послідовність подій і вчинків дійових осіб, змін у їхніх взаєминах, душевних станах і думках, яка відображається в художньому творі. За всієї своєї різноманітності, сюжети мають певну загальну, універсальну логіку. В будь-якому з них є зав'язка, де читач (глядач) знайомиться з героями твору й де виявляється певна суперечність, конфлікт, проблема, що служить "пружиною" дальшого розвитку образної тканини. У процесі розгортання сюжету характери дійових осіб набувають більш повного й глибокого розкриття, змінюються їхні взаємини. Вершиною розвитку сюжету є кульмінація, а його підсумком служить розв'язка конфлікту й характеристика відносин між персонажами, які склалися на-самкінець.

Хоча в такому вигляді побудова літературно-драматичного сюжету вкрай спрощена, вона все ж допомагає зрозуміти специфічну логіку розгортання музичної композиції. Багато музичних творів виявляє відкриту чи приховану сюжеттику, яку мистецтвознавці називають музичною драматургією.

Сюжети в музиці, як і в літературі, підлягають певній



універсальній логіці. І кожному з них обов'язково є *п о ч а т к о в а с т а д і я*, аналогічна до зав'язки. Тут слухач уперше знайомиться з “персонажами” “музичної драми”, з основними образами твору, втіленими в темах. Логічна функція зав'язки, як правило, реалізується у вигляді першого самостійного розділу композиції, який називається *е к с п о з и ц і є ю* (від лат. *expositio* — виклад). Вона може містити багато тем, хоча може вичерпуватися і введенням однієї теми, одного провідного образу.

Експозиції іноді передуює порівняно невеликий за обсягом розділ, який виконує роль інтродукції, підготовки до основного викладу, настроює слухачів на сприймання музично-драматургічної зав'язки. Цей розділ називається *в с т у п о м*. Його можна порівняти з передмовою до літературного твору.

Після представлення “головних героїв” і “конфлікту” (характеру їх взаємодії) за логікою сюжетобудови йде *р о з в и т о к* — центральна й найбільш динамічна стадія композиційного оформлення твору. Тут образи з'являються в нових, іноді несподіваних іпостасях, активно взаємодіють один з одним. Тут же нерідко вводяться нові “персонажі” “музичної драми”, додаткові “сюжетні зав'язки”. Залежно від характеру розвитку тем-образів цей *серединний розділ* музичної композиції набирає характеру *продовження, перетворення, розробки або епізоду*.

Музично-драматичний розвиток обов'язково має *к у л ь м і н а ц і й н у ф а з у* (момент найвищого напруження) і логічне завершення, подібне до розв'язки сюжету. Кульмінація, загалом, можлива в будь-якому розділі композиції, але частіше за все вона знаменує собою настання завершальної фази форми.

Логічна функція *р о з в ' я з к и* реалізується здебільшого в самостійному фінальному розділі композиції — *кодi*. Роль завершення може взяти на себе також особливий розділ, що називається *репризою*. В останній відбувається підсумковий показ головних образів. Цей драматургічний прийом аналогічний до *ремінісценції* в літературних творах. У музиці він має набагато більше значення й ширше використання. Буває також, що завершення оформлюється в двох розділах — *репризі й кодi*. Але, підкреслимо, драматургічна функція розв'язки, підсумку може бути виражена навіть найбільш скромними композиційними засобами: гармонічним кадансом,

мелодичною каденцією (як це відбувається, приміром, у пісенному куплеті й інших мініатюрних композиціях).

Такою є логіка побудови сюжетної музичної композиції. У найзагальнішому вигляді вона виявляється в усіх музичних творах, незалежно від їхнього обсягу, складності, властивостей інтонаційного, синтаксичного, фактурного оформлення.

Отже, підведемо підсумок (див. 1 і 2 колонки в табл. “Композиція”, с. 212): *кожен музичний твір має початок, розвиток і завершення. Це основні логічні стадії процесу композиційного оформлення. Можливі додаткові моменти в розгортанні форми: вступ, побічна зав'язка, ремінісценція.*

Трьом основним логічним стадіям розвитку “музичної драми” відповідають такі архітектонічні розділи форми: 1) *вступ і експозиція*; 2) *середина (продовження, перетворення, розробка чи епізод)*; 3) *реприза й кода*.

Реалізація даних логічних функцій і побудова відповідних композиційних розділів засновується на темах-образах, на їхніх зв'язках і розвитку. Це змушує нас спеціально розглянути питання про те, що становлять собою елементи композиційної структури.

1.2. Тема та інші складові елементи музичної композиції

Музична композиція в більшості випадків ієрархічна, тобто має декілька рівнів організації. Це означає, що побудова, яка об'єднує в собі декілька найпростіших композиційних чинників, може сама виступати одиничним компонентом для більш масштабної побудови. Елементами різних рівнів музичної композиції (в порядку руху від нижчих рівнів до вищих) є: *теми та ходи* (нетематичні побудови), *частини, партії, розділи, частини циклу*.

Як ці компоненти між собою співвідносяться? Найбільші за обсягом музичні композиції, а саме — циклічні, складаються з частин циклу. Ті, своєю чергою, — з розділів. Останні скомпоновані з декількох простих частин або партій. А кожна з них будується з тем і допоміжного матеріалу.

Особливе місце серед названих елементів посідає тема. Вона є необхідною і досить часто — достатньою умовою для побудови композиції.



Музична тема — це відносно завершене, індивідуалізоване інтонаційне утворення, яке виконує дві функції: а) образно-змістового елемента, “суб’єкта”, “персонажа” музично-драматургічної дії; б) основного конструктивного елемента в побудові композиції твору.

Художня образність музичного твору, зрозуміло, не вичерпується темою і не визначається повністю її характером. Проте саме тема (або теми) є концентрованим виразом образної сфери твору. Для того, щоб успішно виконувати функцію персонажа музичного сюжету, тема повинна бути багатою на смислові відтінки й легко впізнаваною в контексті композиції; вона мусить мати неординарну інтонаційну “зовнішність”.

У зв’язку з цією художньою функцією теми особливо великого значення набуває її мелодичне оформлення. Невипадково більшість тем у творах музики всіх часів і народів є яскравими мелодіями, які западають у пам’ять. Ми впевнені, що читач без особливих зусиль пригадає багато подібних зразків.

Проте зустрічаються в музичній практиці й теми з мало-виразною мелодикою. Їхня недостатня мелодична індивідуальність компенсується яскравою гармонією, оригінальним фактурним, тембровим, артикуляційним вирішенням. Відомі класичні приклади такого роду: теми II ч. (Allegretto) з Сьомої симфонії Л. Бетховена, тема Вступу із симфонічної картини “Тамара” М. Балакірева, тема Вступу з Четвертої симфонії П. Чайковського, головна тема I ч. П’ятої симфонії А. Онегера, головна тема III ч. “Симфонії псалмів” І. Стравинського.

Функція вихідного будівельного матеріалу композиції вимагає від тем особливих якостей, а саме: здатності до різноманітних видозмін, трансформацій, взаємопоєднуваності. Так, наприклад, тема поліфонічного твору — інвенції, фуґи — повинна по можливості зберігати впізнавані риси й природність при траспозиціях, оберненнях, збільшеннях і зменшеннях, стретних (канонічних) проведеннях. Вирішення такого завдання потребує великої майстерності й натхнення. Зразками тут можуть служити теми більшості органних і клавірних фуґ Й. С. Баха, тема IV ч. симфонії № 41 (“Юпітер”) В. А. Моцарта, тема хору “Іду в незнану мені путь” з кантати “Іоанн Дамаскін” С. Танєєва.

До теми великого гомофонно-гармонічного твору (сонати, увертюри, симфонії) звичайно висуваються дещо інші конструктивні вимоги. Вони повинні містити інтонації, придатні для побудови різнорідного похідного матеріалу, зокрема тем нових розділів.

Теми музичних творів мають найрізноманітнішу синтаксичну структуру. Найменша з них може бути утворена одним мотивом або фразою. Такі короткі, образно конкретні й водночас здатні до переродження, багатоліких трансформацій початкові тематичні побудови характерні для творів Л. Бетховена (головна тема — в обсязі мотиву — І ч. П'ятої симфонії), Ф. Ліста (теми симфонії “Фауст”), О. Скриябіна (теми симфоній, “Поєми екстазу”), а також для багатьох композиторів ХХ ст.: Б. Бартока, А. Онеггера, Д. Шостаковича, Б. Лятошинського, В. Лютославського.

Іншу групу складають теми, що становлять собою більш розгорнуті й завершені в синтаксичному розумінні побудови. Зазначимо, що в таких темах, як правило, всередині з'являються елементи, які самі виконують у відношенні до них функцію тематичного матеріалу. Останні, представлені одиницями рівня мотиву чи фрази, називають мікротемами. Таким чином, у деяких творах ми можемо виявити тематичні елементи декількох рівнів.

До цих питань ми ще повернемося, проте вже зараз треба чітко усвідомити, що, по-перше, *не може бути твору без теми* (хоча б у одному зі значень цього поняття). По-друге, *не буває творів, які складаються з самої лише теми*. Це з усією очевидністю впливає вже з визначення теми як *елемента* композиції.

Таким чином, логіка аналізу музичної композиції вимагає виявлення передусім її тематичних елементів. Навіть у найменшому за масштабом творі (такому, скажімо, як пісенний куплет) завжди є певне інтонаційне утворення, що виконує функцію головного образно-виражального й конструктивного елемента композиції.

У побудові композиційної споруди беруть участь не лише теми, а й інтонаційні утворення, позбавлені індивідуального, неповторного карбу та яскравої виразності. Вони виконують допоміжну конструктивну функцію: створюють підготовку звучання теми, пов'язують останню з її зміненими проведеннями або з новими тематичними побудовами, здійснюють тональний, темповий, регістровий перехід до нового розділу



композиції. У спеціальній літературі подібний тематичний матеріал називається **х о д о м**.

Слід одразу зробити застереження, що хід проявляється лише в порівнянні з більш індивідуальним, виразним і конструктивно самостійним тематичним матеріалом. Зауважимо, що при відсутності індивідуалізованих інтонацій композиція може бути побудована з характерних допоміжних інтонацій — гам, арпеджіо, репетицій. Як мовиться, “на безтем’ї і хід — тема”. Тобто типові для ходу інтонаційні форми можуть узяти на себе роль тематичних елементів, як це дуже часто трапляється, наприклад, в етюдах, прелюдях, токатах:

77 Д. Шостакович. “24 прелюдії і фути”. Прелюдія II, ля мінор

Allegro ^{тема}

p legato sempre

Відзначимо таку закономірність: чим більше різних тем у творі, чим ширший його обсяг, тим більшого значення й масштабу набувають ходи. У мініатюрних же творах хід може бути зовсім відсутній як самостійний, відмінний від теми будівельний матеріал композиції.

Розглянемо тепер декілька прикладів, що ілюструють співвідношення теми й композиційного цілого в невеликих творах.

78

Укр. нар. пісня. Щедрівка

Щедрів, ще дрів, щедрівни_ця, приле_ті_ла лас_тів,ни_ця

Перед нами вельми проста мініатюрна композиція — наспів української календарно-обрядової пісні. З синтаксичного погляду цей музично-мовний текст є реченням, що складається з чотирьох мотивів (поспівок). Звернімо увагу на композиційну будову наспіву. В ній чітко вирізняються: а) початок (поспівка квінтового мелодичного обсягу з виразною інтонацією оспівування опорного тону “до”); б) середня фаза

композиційного оформлення (повторення поспівки в обсязі терції) і в) завершення (мелодична каденція останньої поспівки на звуці тоніки). Таким чином, наспів виявляє дуже просту, але чітку композицію, засновану на одному тематичному елементі. У ній є всі основні логічні моменти музичної драматургії: початок, розвиток і завершення.

Звернемося тепер до іншого прикладу, де перша фраза виконує функції теми: служить конструктивним елементом композиції, а водночас виступає “головним героєм” музичної “дії”:

79

П. Чайковський. 4 симфонія, ч. II. Тріо

Piu mosso тема

Наведений уривок — іще не весь музичний твір, а лише невеликий його фрагмент. Причому в композиції більш високого рівня наведена побудова сама відіграє роль теми. Вона далі повторюється, видозмінюється, чергується з ходом. Для того, щоб уникнути термінологічної плутанини при описі подібних випадків, домовимося називати тематичні елементи в масштабі мотиву, фрази, речення *мікротемами*.

Розглянемо тепер, що таке частина і розділ композиції. Ці поняття теорії музичної форми ми будемо застосовувати як нетотожні.

Частина — це відносно *завершена композиційна побудова, утворена з тематичного матеріалу* (можливо — за участю ходу), яка разом з іншими структурами подібного мас-



штабу й рівня входить до складу розділу або ж у композицію всього твору в цілому.

Так само, як і тема, частина виконує функції образно-виражального й конструктивного елемента композиції. Це особливо помітно в тих випадках, коли частина неодноразово повторюється, змінюється при повторенні, служить матеріалом для інших побудов і тим самим привертає до себе найбільшу увагу слухачів. Такі, приміром, рефрени в рондальній композиції. Вони несуть основне образно-змістове навантаження і служать вихідним, головним матеріалом композиції цілого. Такого плану частини можна назвати *макротемами* твору.

Розділ — це *композиційно завершений фрагмент твору*. Він складається з декількох частин і разом з іншими розділами утворює композицію цілого. Розділ також виконує функції компонента образно-драматургічної тканини й конструктивної одиниці композиції, але виявлення їх уже значно відрізняє його від теми й частини. Розділ не можна без певного перебільшення назвати суб'єктом “музичної драми”. Це скоріше — арена подій, середовище, в якому діють “персонажі” драматургічного сюжету.

У певних особливих випадках композиція твору настільки складна, що в розділах позначаються свої сегменти, які називаються **п а р т і я м и**. Під цим поняттям у даному контексті маєтсья на увазі *відносно завершений елемент композиції, який разом з іншими елементами того ж рівня складає розділ форми*. Самі ж партії утворюються з тем і простих частин. Прикладом форми, яка містить партії, може служити сонатна композиція.

Нарешті, найбільшою за масштабом одиницею композиції є **частина циклу** — *завершений фрагмент твору, як правило, відділений від інших аналогічних фрагментів перервою в звучанні, який у ряді випадків має значення автономної композиції*. Це, по суті, твір у творі.

Отже, коротко підсумуємо. *Композиція твору становить собою ієрархію рівнів. Кожен із них представлений своїм власним елементом. Ці елементи визначаються (в порядку збільшення масштабу) як:*

- а) тема, хід;
- б) частина;
- в) партія;
- г) розділ;

д) частина циклу.

Усі вони виконують функції образно-виражальних і конструктивних компонентів твору. Особливо важливе й універсальне значення має тема, що пронизує і об'єднує всі рівні композиції, виступає головним “персонажем” у драматургії форми і служить вихідним матеріалом для побудови частин, партій, розділів, усієї композиції в цілому.

1.3. Спосіб викладу музичного матеріалу

Ми вже з'ясували, що теми служать основним будівельним матеріалом композиції, причому необхідним на всіх етапах становлення форми: на початку, в середині й при закінченні. Проте характер викладу теми й питома вага нетематичного матеріалу залежать від їхнього розташування в композиції. Так, скажімо, в експозиції твору інтонаційне й фактурне оформлення тем помітно відрізняється від середнього розділу або коди, тому що загальна логіка драматургічного розгортання форми впливає на характер викладу теми й інтенсивність ходів.

Для більш наочного уявлення про дану закономірність звернемося до такого експерименту. Спробуйте ввімкнути навімання телевизор, настроїти його на якийсь незнайомий вам фільм і визначити, чи давно він почався, чи багато подій ви пропустили й чи далеко до закінчення. У більшості випадків навіть хвилини-двох вистачить, щоб майже безпомилково зорієнтуватися: ви дивитесь початок фільму, його середину чи фінал. Інтонації “знайомства” підкажуть, що все ще попереду, напруження дії переконає, що фільм у розпалі, а з “прощального” епізоду ви здогадаєтеся, що можна вимикати телевизор. (У кінотеатрах більшість глядачів, не дочекавшись титру “кінець”, підхоплюються з місць і поспішають до виходу. Чи це не чудовий зразок масової інтуїції драматургічної логіки форми? Добре, що такого поки що не помічається в концертних залах).

Від чого залежатимуть ваші висновки відносно фази (розділу) телефільму? Відповідь може бути тільки одна. Враження глядача зумовлюється характером самої форми кінофрагмента, а саме: змістом словесного тексту, типом ситуації, мірою акторської експресії, темпоритмом дій, ритмом



монтажних зіставлень, характером руху телекамери, музичним супроводом тощо.

Подібне відбувається і при сприйманні музичного твору. В цьому неважко переконатися, провівши з учнівською чи студентською аудиторією тест за прикладом щойно описаного. Слухачі (особливо чітко — музиканти) здебільшого безпомилково вказують, із якого розділу музичної композиції взятий той чи інший фрагмент, яку логічну фазу твору він репрезентує.

Основою для такого визначення (свідомого чи інтуїтивного) виступає аналіз та оцінка характеру інтонаційного процесу або, як заведено формулювати у спеціальній літературі, характеру викладу. Є підстави говорити про три основні типи викладу композиційного матеріалу:

- 1) початковий (або експозиційний);
- 2) розвиваючий (або *серединний*);
- 3) завершальний.

Розглянемо перші 8 тактів фортепіанної сонати Й. Гайдна ре мажор:

80 Й. Гайдн. Соната для фортепіано №37, ре мажор (такти 1–8)
Allegro con brio

Цей приклад є зразком початкового викладу тематичного матеріалу, для якого характерні такі властивості:

а) висока *концентрація на порівняно невеликій ділянці композиції індивідуалізованих, різноманітних мелодичних зворотів, співзвуч, ритмічних формул*. Щільність різнорідних інтонацій в експозиції твору повинна бути настільки високою, щоб слухач не зміг одразу сприйняти всі деталі, “перейнятися” всіма взаємозв’язками елементів, вичерпати всю виразність музичного образу, який постав перед ним.

Причини цього зрозумілі: тема — основний елемент композиційної споруди. Вона найчастіше неодноразово звучить у творі, поступово розкриваючи перед слухачем приховані у складній взаємодії своїх інтонаційних елементів і рівнів усе нові й нові виражальні якості.

З тієї ж причини в експозиції твору рідко з’являються ходи, а коли навіть і виникають через технічну необхідність (у ролі підготовчого чи сполучного матеріалу), то займають мінімум композиційного простору й часу звучання;

б) *ладова й тональна визначеність, єдність, стійкість*. Ці властивості початкового викладу цілком природні. Перед розгортанням музично-драматургічної дії слід утвердити вихідні позиції інтонування, зокрема — дати слухачеві певні ладові й тональні орієнтири. Сама тема є відносно викінченим інтонаційним утворенням: мотивом, фразою, реченням. Як ми вже знаємо, подібна синтаксична завершеність пов’язана з ладотональною єдністю, ладовими факторами цезури. Всі ці обставини зумовлюють ладотональну єдність і визначеність експозиції матеріалу.

Звісно, в експозиційному викладі можливі й нерідко трапляються винятки. Буває, що тема починається в одній, а завершується в іншій тональності. Але навіть і в таких випадках вихідна й провідна ладотональність експонується достатньо визначено;

в) *єдність фактурної організації* зміцнює відносну автономію початкового композиційного розділу. Для багатьох музичних жанрів характерне панування гомофонно-гармонічного складу в експозиції матеріалу. Це пов’язано з величезними потенційними виражальними можливостями поєднання мелодики й гармонічних засобів;

г) музичне мовлення в експозиційному викладі утворює *синтаксичні одиниці вищого рівня, а саме — речення*;



д) в експозиції тем звичайно виникає добре чутий *ритм вищого порядку*, який створюється послідовністю кратних за величиною синтаксичних одиниць (мотивів, фраз і речень). Утворюються ритмічні прогресії додавання, складені з пропорційних за обсягом інтонаційних утворень: 1 + 1 + 2; 2 + 2 + 4 і т. д.

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

В цілому ж експозиційний виклад теми створює враження образної єдності, конструктивної цілісності, архітектонічної стійкості, стрункості й пропорційності, високої міри організованості музично-мовного процесу. Водночас експозиція теми має, як правило, характер жвавого, активного розгортання матеріалу.

Тепер розглянемо інший фрагмент того самого твору Й. Гайдна, у якому виразно виявляються риси наступного типу викладу композиційного матеріалу:

81

Й. Гайдн. Соната для фортепіано №37 (такти 45–50)

The image shows three systems of musical notation for a piano sonata by Haydn. The first system (measures 45-50) features a treble clef staff with a melodic line marked 'cresc.' and 'f', and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second and third systems continue the piece, showing the interaction between the two staves.

Для розвиваючого (або серединного) викладу теми характерні:

а) *інтонаційна розрядженість* матеріалу, екстенсивність інтонаційного оновлення. Це виявляється в тривалому обігруванні одних і тих самих інтонацій. Як правило, ними є вицленувані з теми мелодичні звороти або гармонічна послідовність;

б) *поява значного обсягу нетематичного матеріалу*, позбавленого індивідуальних рис. В окремих випадках він може, узурпуючи конструктивну функцію теми, цілком скласти середню композиції. Проте частіше за все спостерігається характерне сполучення і зближення теми з ходом. Вихідний композиційний елемент у серединному викладі змінює свій вигляд, поступово або відразу втрачає цілий ряд індивідуальних властивостей, набуває подоби гамоподібних, ритмічно періодичних, секвентних, арпеджійованих та інших загальних форм інтонаційного руху, тобто наближається до ходу;

в) *ладотональна нестійкість*, яка виявляється в частих відхиленнях, що йдуть одне за одним, зіставленнях тональностей. У розвиваючому викладі рідко виникають повні, доконані гармонічні каданси. Головна тональність, а особливо акорди її тонічної функції, уникаються. Для серединного викладу характерні проведення тематичних елементів у вигляді модулюючих секвенцій, суперечливий поліладовий і політональний рух на основі органних пунктів тощо;

г) *нестабільність, змінність фактури*. Якщо початковий виклад теми, як ми відзначали, тяжіє до гомофонно-гармонічного складу, то в розвиваючому викладі посилюється лінійне, поліфонічне начало або різноманітно використовуються можливості фігурування акордів;

д) *розчленованість музичного мовлення на синтаксичні одиниці нижчих рівнів — мотиви і фрази*. При серединному викладі матеріалу останні рідко об'єднуються в завершені речення й найчастіше складають тривалі ряди, однорідні потоки;

е) *синтаксичний ритм музичного мовлення або зумисне оголений*, приведений до прямолінійних формул періодичного руху рівновеликими мотивами і фразами (пр. 81, т. 1–2), або *стусушується*, маскується шляхом пом'якшення цезур між одиницями мовлення, коли закінчення одного синтаксичного утворення збігається з початком наступного (пр. 81, т. 3–6).

Вказані властивості надають серединному способі викладу матеріалу характеру неперервного висловлювання, бага-



того на несподівані образні трансформації, повороти в розвитку музично-драматичного сюжету. Тема й супутній для неї будівельний матеріал композиції набувають властивостей незавершеності, нестійкості, плинності, фрагментарності. Основні “персонажі”, ідеї твору постають перед слухачем в активному русі, в різних ракурсах і взаємозв'язках.

З а в е р ш а л ь н и й виклад матеріалу проілюструємо також фрагментом з ре-мажорної сонати Й. Гайдна:

82 Й. Гайдн. Соната для фортепіано №37 (такти 35–40)

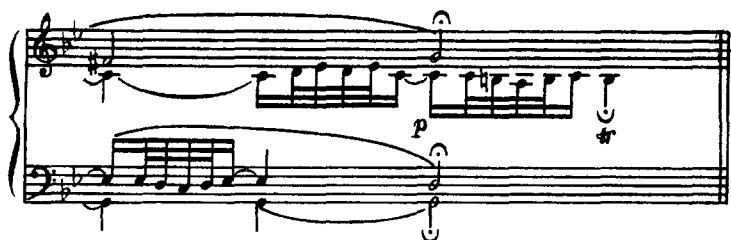
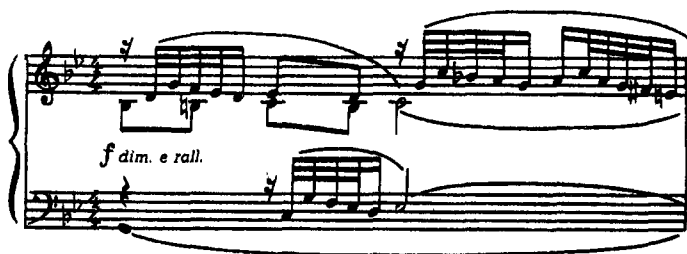
Цей тип має такі особливості:

а) *узагальненість, зглаженість, лаконічний характер інтонацій*. Мелодика набуває при такому викладі більш простого, графічного чіткого звуковисотного й ритмічного малюнку. Гармонічні засоби також спрощуються, аж до типових акордових зворотів. Провідне значення одержують *формули мелодичного й гармонічного кадансування*. Буває, що завершальний виклад тематичного матеріалу цілком засновується на повторенні, варіюванні кадансових зворотів;

б) *повернення й закріплення* всіма належними засобами *основної ладотональності твору*. Нетривалі відхилення в тональності субдомінантової сфери зустрічаються тут як прийом відтінення основної тональності.

Таку ж роль відіграє улюблений у композиторів епохи бароко й класицизму прийом коротких відхилень на фоні тонічного органного пункту. Протириччя між стійкістю тонічного басу й активним відторгненням тоніки в надбудованих над органним пунктом голосах створює ефект гостродраматичної розв'язки:

83 Й. С. Бах. Добре темперований клавир, т. 1. Прелюдія XVI, соль мінор



в) оновлення фактури, яка в завершальному викладі теми набуває такого оформлення, котре раніше не зустрічалося або лише ескізно було окреслене в експозиції й середині. Цей спосіб викладу (найчастіше — акордовий моноритмічний або гетерофонний) зазвичай утримується до кінця твору;

г) основні елементи синтаксичної будови музичного мовлення — *мотиви і фрази*. Цезури між ними нерідко підкреслюються всіма доступними засобами, навіть значними *перервами звучання*;

д) *специфічна формула синтаксичного ритму* при завершальному викладі матеріалу — *прогресія подрібнення*. Вона утворюється послідовно зменшуваними пропорційними за величиною інтонаційними утвореннями (8 + 4 + 4; 4 + 2 + 2 + 1 + 1).

Завершальний виклад матеріалу здебільшого сприймається як гальмування розвитку форми, вичерпування енергії, закладеної в темах. Він часом залишає враження статичності, яка виправдана ідеєю утвердження основного музичного образу.

Три різних способи викладання композиційного матеріалу, як ми бачили, визначаються, по-перше, комплексом його вихідних інтонаційних і фактурних властивостей, по-друге, — мірою вияву кожної з них. Підкреслимо, що розглянуті шойно питання — не порожні теоретичні абстракції. Це добре



вловимі для музичного слуху конкретні якості звучання творів. Навіть слухачі, які мають скромний досвід музичного сприймання, порівняно легко розмежовують, упізнають описані способи викладу.

Щоправда, не завжди в початковому розділі композиції матеріал подається експозиційно. Необов'язково також, щоб середині твору відповідав розвиваючий, а коді — завершальний виклад.

У певному розумінні це — парадокс, оскільки способи викладу підпорядковані логічним завданням демонстрації основних образів, розвитку й завершення музично-драматичного процесу, а отже, повинні відповідати й розділам композиції, які реалізують ці завдання. Проте різноманітність музичних сюжетів дуже велика. Логіка драматургії кожного твору завжди має певні індивідуальні риси. Ця змістова оригінальність впливає, по-перше, на кількість основних і додаткових розділів, на їхню внутрішню складність і обсяг. По-друге, своєрідність музичного сюжету справляє вплив і на засоби подачі матеріалу в тих чи інших частинах композиції, часом спричиняючи вельми суперечливу відповідність розділу форми й типу викладу.

Найбільшу самостійність має спосіб експозиційного викладу. Він може повністю домінувати впродовж усього твору. Так бувають влаштовані невеликі п'єси, засновані на одній-двох темах. Незначні розміри подібних творів пояснюються особливостями їх сприйняття: висока інтонаційна концентрованість у викладі швидко втомлює увагу й пам'ять, потребує зниження інтенсивності розвитку образів, тобто переходу до іншого способу подачі матеріалу. Мабуть, сприймання експозиційних музичних форм аналогічне до читання літературних творів, у яких наводяться глибокі, всебічні характеристики персонажів, але дія як така відсутня. Очевидно, що обсяг тут не може бути великим — за умови, якщо автор турбується про підтримання інтересу й уваги читача (слухача) до твору. Прикладами експозиційних за викладом музичних композицій можуть слугувати інструментальні п'єси у формі класичного періоду, невеликі романси тричастинної або двочастинної будови, пісенні куплети.

Розвиваючий спосіб викладу може виявитися не тільки в середині композиції (що найбільш природно), а й у коді або навіть в експозиційному репризному розділі твору. У п'єсах

поліфонічних жанрів, у сонатах і симфоніях уже перша поява теми часто має характер розвитку. Так, скажімо, експозиційний виклад головних тем у сонатах Й. Гайдна, Л. Бетховена, Р. Шумана, П. Чайковського прикметний інтенсивним тональним модулюванням, секвентним проведенням тематичних інтонацій, мотивною подрібненістю, фрагментарністю мовлення, — тобто ознаками серединного типу викладу:

84

П. Чайковський. 6 симфонія, ч. IV

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. The first system features a dynamic marking of *f* (forte) and includes complex chordal textures with some melodic lines. The second system shows a dynamic change to *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano), with more fluid melodic lines and sustained chords. The third system continues the melodic and harmonic development with various dynamics and textures.

Подібна експозиція подає музичний образ відразу в русі, зміні, варіюванні. Це дуже активізує розгортання музичної оповіді. Таке вирішення форми можна порівняти з літературним твором, який починається стрімким розвитком фабули, у процесі якого розгортаються характери основних дійових осіб.

Завершальний тип викладу значно рідше зустрічається “не на своєму місці”. Його поява завжди створює відчуття “згортання” форми, останньої грані у процесі її розвитку. Часте або недоречне використання цього способу подачі матеріалу здатне застопорити розвиток “музичної драми”, розпорши-



ти увагу слухача, знизити інтерес до процесу композиційного оформлення. Через те композитори дуже обережно використовують його в експозиційному й серединному розділах.

Отже, можемо зробити висновок, що спосіб викладу тематичного та допоміжного матеріалу не механічно визначається розділом композиції. Він завжди відповідає індивідуальному задумові музичної драматургії. Звичайно тип викладу узгоджується зі своїм місцем у композиції, але може й суперечити йому. У справжніх творах музичного мистецтва подібні протиріччя мають свою виразність і художню доцільність.

Нормативні співвідношення основних логічних стадій "музичної драми", розділів композиції та способів викладу схематично представлені в таблиці:

Таблиця "Композиція"

Драматургічні стадії		Композиційні розділи		Спосіб викладу матеріалу
Основні	Додаткові	Основні	Додаткові	
	Образна підготовка дії		Вступ	Розвиваючий
Початок, показ основних тем ("персонажів" муз. драми), зав'язка сюжету		Експозиція		Експозиційний
Розвиток сюжету або показ нових тем (зав'язка нових відношень між "персонажами")		Середина (продовження, перетворення, розробка або епізод)		Розвиваючий
	Ремінісценція, повернення до попередніх тем ("персонажів")		Реприза	Експозиційний
Завершення, підсумковий показ основних тем, розв'язка конфлікту.		Кода (або каденція)		Завершальний

1.4. Принципи формотворення

Тепер нам належить з'ясувати, яким чином із тематичного й допоміжного матеріалу вибудовується конкретна композиційна структура, які принципи її створення. Останні в музикознавчій літературі називаються **п р и н ц и п а м и ф о р м о т в о р е н н я**. Беручи це поняття на озброєння, уточнимо, що воно означає *принципи дій з темами* (а також мікротемами, частинами, партіями), *в результаті яких виникає композиція твору*.

Існує п'ять основних принципів формотворення:

1. *Точне повторення теми.*
2. *Варіювання (повторення зі зміною) теми.*
3. *Продовження (розростання) і скорочення теми.*
4. *Розробка теми.*
5. *Оновлення тематичного матеріалу.*

Названі принципи мають по-справжньому універсальне застосування в музичній творчості. Вони втілюються в музиці всіх історичних епох, усіх етнічних і національних культур, усіх жанрів і стилів. Вони охоплюють мікро- і макротематичні рівні композиції, позначаються на взаємовідношенні найменших і найбільших її частин. Через те дуже важливо, щоб кожен музикант чітко уявляв собі їх характер, особливості, виражальний ефект.

Принцип точного повторення (або, як його по-іншому називають, принцип тотожності) має надзвичайно широке застосування. Водночас не можна відразу не помітити того, що кількість буквальних дублювань тематичних елементів у експозиційних розділах творів дуже обмежена. Зазвичай це не більше, ніж дворазове точне повторення¹. Таке обмеження є цілком природним в умовах початкового викладу. Адже кожне повторення тематичного елемента сприяє вичерпуванню закладеної в ньому енергії, послаблює інтерес слухача до головного образу твору.

Іншого значення цей принцип набуває в серединному розділі форми. Тут припустимі тривалі повторення, у яких поступово визріває необхідність чергового повороту, якісної зміни у драматургічній лінії твору, загострюється слухове очікування більш інтенсивного інтонаційного викладу.

¹ Це правило не стосується так званих остинатних повторень, які пов'язані ще з одним фундаментальним принципом формотворення, а саме — з варіюванням.



Крім розглянутих проявів принципу повторюваності, в композиції можливі інші його втілення. В цілому розрізняються три види точного повторення теми: а) *періодичне*; б) *репризне*; в) *рефреноподібне*. Вони відмінні за своїм конструктивним і виражальним значенням.

Періодичні (тобто послідовні, що йдуть безпосередньо одне за одним) повторення створюють ефект правильного, розміреного руху, стрімкості й інерційності розвитку форми. Разом з тим вони швидко вичерпують зміст теми. З конструктивної точки зору періодичне повторення відіграє роль фактора безперервного продовження композиції. Якщо, образно кажучи, дати повну волю цьому принципіві формотворення, то він спрямується до незамкненої, відкритої композиції.

Репризне повторення виникає після того, як експонована тема заступається загальними формами руху, зв'язкою, новою темою або розвитком вихідної тематичної побудови. Після оновлення композиційного матеріалу воно сприймається зовсім по-іншому, ніж у періодичному ланцюгу дублювань. А з погляду конструкції цілого репризне повторення є засобом замикання, завершення композиції:

85

Укр. нар. пісня. Ігрова

Ой на го_рі льон, а в долині мак. Ма кі_вочки,

го_лу_боч_ки, зій_дїть_ся ви до ку_поч_ки,

стань_те ви так, як на го_рі мак, як на го_рі мак.

Рефреноподібне повторення з погляду архітекtonіки має вигляд багаторазового репризування. Проте у процесуальному аспекті чергування головної теми (рефрену) з постійно оновлюваним тематичним матеріалом набуває особливого значення. Форма такого твору сприймається у протиріччі двох тенденцій: прагнення до продовження, розвитку “музичної драми” — та наміру замкнути, завершити композицію за допомогою чергового утвердження теми-рефрену. Зауважимо, що повтори

такого типу дуже рідко зустрічаються на мікротематичному рівні, зате широко застосовуються у великих композиційних побудовах (наприклад, у формах рондо, рондо-сонати).

П р и н ц и п в а р і ю в а н н я має найрізноманітніше виявлення в музичних композиціях. У широкому розумінні він означає повторення теми з якими-небудь змінами в її структурі. Залежно від міри й характеру цих змін, розрізняють три види варіювання: а) *симетрійне*, б) *варіаційне* і в) *варіантне перетворення теми*.

С и м е т р і й н е п е р е т в о р е н н я — це така видозміна теми, яка не порушує співвідношень міри в її будові, передусім — у звуковисотному й ритмічному малюнку.

Розглянемо тепер найчастіше вживані на практиці симетрійні перетворення. Найширше використання в музичній формі має *транспозиція* теми. Ця операція полягає у зміні абсолютного звуковисотного розміщення всіх тонів теми з повним збереженням інтервальних відношень між ними. Образно кажучи, при транспозиції тема “переноситься” повністю, без змін, в інше “місце” звуковисотного простору. Цей спосіб варіювання має однаково широке застосування як на мотивному, фразовому (див. пр. 21, 26), так і на більш високих рівнях композиційної структури (транспозиція теми фуги, партії сонатної форми).

Нерідко тема зазнає ритмічного *збільшення* або *зменшення*. При цих симетрійних перетвореннях кожен її тон одержує вдвоє (рідше — втроє і вчетверо) більше або менше значення. Тривалість же тонів один відносно одного, тобто ритмічний скелет теми, при цьому не змінюється. При ритмічному збільшенні тема ніби виростає, масивнішає, набуває монументального розмаху. При зменшенні ж її може виникнути ефект комічного перетворення велетня на карлика, хоча найчастіше це здійснюється задля більшої активності, пожвавлення руху.

Дуже поширеним симетрійним перетворенням є *інверсія*, або інакше — *дзеркальне обернення теми*, при якому напрямок кожного мелодичного ходу закономірно змінюється на протилежний: висхідний рух замінюється рухом униз на той самий інтервал і навпаки. Подібна операція також не порушує звуковисотного (інтервального) і ритмічного малюнку теми. Тут вона ніби відбивається від дзеркальної площини. І хоча ця площина цілком уявна, а не реальна, її розміщення все ж має важливе значення для результативного звучання теми. Вибір місця розташування “дзеркала” визначається зав-



данням досягнення ладово-функціональної подібності теми та її інверсії (тобто щоб стійкі тони при оберненні перейшли в так само стійкі, а нестійкі змінилися на нестійкі)¹:

86 В. А. Моцарт. Фуга соль мінор для фортепіано (такти 81–84)

The image shows a musical score for a fugue by Wolfgang Amadeus Mozart. It consists of two staves. The upper staff is labeled 'тема' (theme) and contains a melodic line starting with a half rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C. The lower staff is labeled 'обернення теми' (inversion of the theme) and contains a corresponding inverted melodic line.

Цікаво, що зберігаючи цілісність власної структури, тема в інверсії може різко змінити свій характер, набути більшого чи навпаки — меншого рівня емоційної експресивності.

Значно рідше, ніж названі симетрійні перетворення, у музичних композиціях використовується *зворотний виклад теми*. Це дуже штучний, важко вловимий на слух прийом, при якому тема проводиться тон за тоном у зворотному порядку — від кінця до початку. Цей художній засіб знайшов використання в техніці писемної професійної поліфонії, де одержав характерну образну назву “ракохода” або “кребса” (від нім. der Krebs — рак):

87 Р. Шедрін. “Поліфонічний зошит”, №8. “Речитатив та зворотний рух”

а) тема, такти 1-4

The image shows a musical score for the first exercise, labeled 'а) тема, такти 1-4'. It consists of a single staff with a melodic line that starts with a half rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C.

б) “кребс” теми, такти 35-38

The image shows a musical score for the second exercise, labeled 'б) “кребс” теми, такти 35-38'. It consists of a single staff with a melodic line that is the reverse of the theme, starting with a half rest, followed by a quarter note C, a quarter note B, a quarter note A, and a quarter note G.

І вже зовсім рідко вживане й маловиразне за художніми якостями симетрійне перетворення — *дзеркальне обернення зворотно проведеної теми*.

Отже, як ми побачили, симетрійні перетворення використовуються неоднаково часто, різняться за своїм конструктивним і виражальним сенсом. Найпоширенішими серед них

¹ Це правило діє лише в межах класичної ладотональної системи (XVII–XVIII ст.) У сучасній музиці прийом обернення має більш вільний характер та інші інтонаційні критерії.

є транспозиції (зокрема — багаторазові, які називаються *секвенціями*). Ритмічні збільшення і зменшення, інверсії та ракохідні проведення мають вужче застосування в основному в поліфонічних творах — фугах, інвенціях, багатоголосних жигах. І якщо перші з названих прийомів зберігають основні риси теми, то “ракохід”, як правило, робить її невпізнаванною на слух. Тому останнє перетворення слід розглядати як переважно формальний принцип побудови композиції, малоефективний з образної точки зору.

В а р і а ц і й н е п е р е т в о р е н н я являє собою більш вільну зміну теми порівняно з симетрійним. Проте обов'язковою умовою варіювання залишається впізнаваність теми, яка досягається збереженням її індивідуального малюнку, колориту чи загального характеру.

Для того, щоб змінену тему можна було розпізнати на слух і подумки пов'язати з її початковим викладом, у ній повинні бути збережені певні властивості. Як правило, при варіюванні не змінюються її протяжність і синтаксична будова, співвідношення каденцій та інших ладово значущих моментів. Крім того, варіювання здійснюється вибірково, воно ніколи не зачіпає всіх сторін інтонаційної організації теми. Так, наприклад, якщо композитор видозмінює звуковий малюнок, то звичайно залишає незмінним чи принаймні впізнаваним її ритм. Якщо ж змінюється ритм, то зберігається добре чуною і впізнаваною, скажімо, контурна звуковисотна лінія, тобто метрично підкреслені, опорні тони мелодії. Коли ж зміни заторкують весь мелодичний малюнок теми, то лишається без змін послідовність акордів, що дає можливість упізнати її за гармонічним колоритом.

В а р і а н т н е п е р е т в о р е н н я теми можна назвати вільним і несистематичним її змінюванням. Результатом цього є виникнення подібної за формою і спорідненої за виразним змістом тематичної побудови. Несистематичність такого варіювання виявляється, скажімо, у зміні звуковисотного контуру, ритму чи гармонічного колориту якого-небудь фрагмента теми при збереженні решти її формальних властивостей.

Р о з р о с т а н н я і с к о р о ч е н н я т е м и — принципи формотворення, які заторкують передусім відносний обсяг і синтаксичну (іноді — мікрокомпозиційну) структуру теми, відповідно змінюючи або доповнюючи її образний зміст. Такі



перетворення є звичайними для розвиваючого й завершального типів викладу матеріалу.

Особливо важливим фактором розвитку форми є р о з р о с т а н н я або п р о д о в ж е н н я теми. У найпростіших випадках воно полягає у “відтягуванні” кадансу шляхом додавання нових інтонаційних зворотів — мотивів, фраз, речень. Порівняйте наведений варіант викладу теми з її початковим звучанням у баладі Ф. Шопена:

88 Ф. Шопен. Балада №3, ля-бемоль мажор, ор. 47 (такти 37–49)
[Allegretto]

Поряд із простим розсуванням рамок теми, зустрічається також продовження, яке набагато, у декілька разів, збільшує її обсяг. З погляду образної виразності цей формотворчий прийом спричиняє ефект розгортання висловленої тези, її уточнення, доповнення подробицями без внесення кардинально нових образних відтінків. Подібне поводження з темою характерне для імпровізаційних інструментальних п'єс, для побудови частин старовинних танців (XVII—XVIII ст.).

С к о р о ч е н н я — прийом несамостійний. Він передбачає повторення теми, при якому завершальні інтонаційні звороти мовби ущільнюються, зливаються, утворюють сумарну й коротку форму. Цей принцип лежить в основі так званої динамічної репризи.

Суть принципу розробки полягає в порушенні цілісності теми, вичленовуванні з неї окремих фрагментів (мотивів, фраз, речень і под.). Останні виступають далі в ролі самостійних тематичних елементів. Вони підлягають періодичному повторенню, симетрійним, варіаційним, варіантним та іншим перетворенням.

Трапляється, що у процесі розробки виникають несподівані, не передбачені темою сполучення її елементів або компоненти вже експонованих різних тем вступають у взаємодію і поєднуються в цілісні побудови.

Принцип розробки найбільш характерний для середніх розділів композиції. Тому ці розділи іноді так і називаються — Розробкою (наприклад, у сонатній формі). Не слід, однак, змішувати розробку як принцип з Розробкою-розділом. Як уже зазначалося, принцип розвитку теми може застосовуватися на будь-якій ділянці форми: в експозиції, середній частині, коді. А Розробка як розділ завжди розташовується в середині композиції, між експозицією і кодою. Причому в цьому розділі можуть використовуватися й будь-які інші принципи формотворення.

Оновлення тематичного матеріалу виникає тоді, коли одна тема відразу ж після експонування або ряду перетворень змінюється іншою тематичною побудовою, яка втілює новий музичний образ. При цьому контраст із попереднім матеріалом не обов'язковий: цілком можливе сусідство близьких за виражальним характером музичних тем. Та все ж певні фактурні, композиційні або інтонаційні відмінності є необхідною умовою тематичного оновлення.



Цей принцип формотворення має два види, які різняться за способом введення нової теми, а саме: *сполучення і зіставлення*. При сполученні нова тема-образ виникає як природне, органічне продовження драматургічної лінії твору. Для досягнення такого ефекту зазвичай використовується допоміжний нетематичний матеріал, який створює зв'язки, коети, інтермедії, перед'їкти і т. д.:

89

К. Дебюссі. "Дитячий куточок". "Ляльковий кек-уок"

[Allegro giusto]

f *ff* *p* *p*

f *ff* *p*

p *p* *piu p*

Un peu moins vite

pp *pp*



З і с т а в л е н н я має на меті різкий образний контраст і через те передбачає всебічну відмінність сусідніх тем (за мелодичним малюнком, метром, ладом, тональністю, динамікою, артикуляцією, гармонією, фактурою), відсутність спеціального сполучного матеріалу між ними, а також нерідкі в таких випадках генеральні паузи:

90 М. Глінка. Опера "Руслан і Людмила". Марш Чорномора



8



Приєм оновлення тематичного матеріалу, на перший погляд, дає творчій уяві композитора необмежену свободу. Проте це може мати й негативні наслідки, якщо нею зловживати. Композиція, позбавлена єдиної конструктивної основи, наскрізної тематичної лінії, втрачає цілісність, "розпадається" на окремі фрагменти. Через те збереження єдності й логіки



драматургічного розвитку тут становить особливе й дуже непросте завдання.

Необхідність вирішення цієї проблеми (особливо при створенні великих багаточастинних творів) обумовила появу в композиторській практиці прийому похідного оновлення. Це означає введення в композицію такої теми, яка створює враження новизни, але зберігає при цьому помітну спорідненість із вихідним тематичним матеріалом. Так, наприклад, наведена нижче тема заключної частини “Патетичної сонати” Л. Бетховена (пр. 91-б) походить від теми першої частини твору (пр. 91-а):

91

Л. Бетховен. Соната для фортепіано №8

а) ч. I (такти 51-54)

б) ч. III (такти 1-2)
Allegro

Композитор може надати похідній темі будь-якого характеру: різко контрастуючого з вихідним матеріалом або й прямо протилежного за виражальним змістом. Порівняйте, наприклад, граціозну, рухливу тему менуету з середнього розділу симфонічної поеми Ф. Ліста “Тассо” (пр. 92-б) з урочисто маршовою, тріумфуючою темою коди (пр. 92-в). При уважному інтонаційному аналізі виявляється їх спорідненість і походження від спільного джерела — мелодії канцонети з експозиційного розділу поеми:

92

Ф. Ліст. Симф. поема “Тассо”

а) експозиція вихідної теми
Adagio mesto
V-c, Cl. basso

б) 2 похідна тема

в) 3 похідна тема
Allegro con brio

Прийом похідного оновлення здавна освоєний у композиторській практиці. Він лежить в основі так званої *монотематичної* техніки, яка дає змогу створювати багатотемні композиції, сповнені контрастів, яскравих драматургічних зіткнень, і водночас нерозривні за тематичним матеріалом, гранично цілісні. Зародившись у хоровій поліфонії епохи Відродження, в інструментальних сюїтах старовинних танців, ця техніка знайшла своє досконале втілення в сонатно-симфонічній творчості В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Ліста, Ц. Франка, П. Чайковського, С. Танєєва, Б. Лятошинського.

Отже, зробимо висновок: *музичний твір складається з тематичного та допоміжного матеріалу, який зазнає повторень, перетворень, продовжень і розробки тем, а також їх оновлення.*

Тепер, знаючи принципи тематичного розвитку композиції, ми можемо розуміти влаштування, конструкцію, драматургічний план будь-якого музичного твору на тематичній основі. Аналіз музики з цих позицій дає можливість досягнути композиційний задум, розкрити секрет його технічного втілення.

Уявлення про принципи формотворення, доповнені знанням про логічні стадії розгортання форми, способи викладу матеріалу й композиційні розділи, служать по-справжньому універсальним ключем до аналізу вищого рівня будови музичної композиції.



1.5. Класифікація композиційних форм

Кожен музичний твір унікальний за своїм змістом, і через те не може існувати двох цілком однакових композицій. Водночас не буває також і музичних форм, які не мають собі подібних і не можуть бути зіставлені з іншими.

Практика показує, що будь-який твір музичного мистецтва більшою чи меншою мірою наближається до певного узагальненого зразка. Такі типи форми — далеко не уможлигодні абстракції. Вони виникають у колективній творчій практиці внаслідок відбору (іноді вельми тривалого в історичному часі) й осмислення прийомів композиційної організації. Для того, щоб орієнтуватися в усьому розмаїтті музичних форм, щоб мати змогу інтерпретувати будову конкретного твору в певному художньому контексті, необхідно скласти чітке уявлення про типи композиції. У цьому зв'язку постає проблема їхньої класифікації. Які принципи можна покласти в її основу?

У теорії музики немає єдиного підходу до вирішення цього головного питання систематики. Відома з давніх часів і прийнята в сучасному музичному навчанні класифікація композиційних форм вирізняє такі їхні властивості:

- а) кількість частин у композиції;
- б) кількість різних тем;
- в) характер співвідношення частин і цілого;
- г) спосіб викладу матеріалу;
- д) принцип формоутворення.

Усі ці параметри різною мірою враховуються при визначенні типів композиції. Як правило, музиканти-теоретики довільно вибирають із наведених властивостей яку-небудь одну й засновують на ній свою класифікацію. Як буде показано далі, кожна з таких “одновимірних” типологій має власні переваги, але виявляє також і певну обмеженість у відношенні до різноманітності композиційних форм у музичній практиці.

Залежно від кількості частин у творі теорія вирізняє *одночастинні, двочастинні, тричастинні, трьох-п'ятичастинні та багаточастинні* композиції — всього п'ять типів. Визнавши теоретичну правомірність такої класифікації, слід, однак, припустити й можливість виокремлення чотирьох-, шести-, семи-, n-частинних музичних композицій.

Наступний класифікаційний ряд заснований на критерії кількості тем, з яких складається твір (число тем і

частин може збігатися, а може й значно відрізнятися). На цій підставі виділяють *однотемні* (2- і 3-частинні) форми, *двотемні* (2- і 3-частинні), *багатотемні рондальні* композиції. Цей ряд, звичайно, неповний і може бути в розумних рамках розширений. У шкільній теоретичній практиці принагідно, без певної системи, звертаються до цього способу класифікації.

Серед традиційних підходів є й такі, що враховують не лише кількісний бік, а й якісні властивості музичної форми. Найвідоміший із них вирізняє два типи композиції, відмінність між якими полягає у взаємовідношенні частин у межах цілого. Одні форми характеризуються координацією частин і визначаються як *прості*. Інші виявляють не лише координаційне, а й субординаційне співвідношення, ієрархічну структуру частин. Наприклад, чотири невеликі частини групуються у дві більші за масштабом, а ті, своєю чергою, поєднуються в загальну цілісність. Такі композиції, що мають ієрархічну структуру, класифікуються як *складні*. З них найвідомішими є складна двочастинна, тричастинна, рондальна та сонатна форми.

Якісні властивості композиції враховуються також у класифікації, заснованій на способі викладу тематичного матеріалу. Якщо всі частини твору подані експозиційно (скажімо, у вигляді періоду), то таку композицію можна визначити як *експозиційну*. Якщо ж частини виходять за рамки періоду і є результатом розвиваючого викладу тематизму, то композицію цього типу слід розглядати як *розвинуту*.

Нарешті, останній із поширених класифікаційних підходів спирається на принцип формотворення, що лежить в основі композиції, та на характер тематичних взаємозв'язків між її частинами. За цими ознаками вирізняють *куплетну*, *варіаційну*, *репризну*, *рондальну сонатну та циклічну* композиції. Цей спосіб класифікації дуже ефективний при аналітичному вивченні творів, тому що кожен із принципів тематичного розвитку має свій власний змістовий і конструктивний сенс, а відтак визначений за даним параметром тип композиції якоюсь мірою відбиває також і певний тип змісту, образно-виражальну спрямованість твору.

Отже, ми розглянули деякі способи класифікації музично-композиційних форм, на основі яких конкретна композиція вже може бути віднесена до певного класу. Однак її ти-



пологічна характеристика буде значно соліднішою й ціннішою, якщо враховуватиме весь комплекс композиційних параметрів. У такому разі конкретний твір може бути класифікований, наприклад, як “тричастинна, двотемна, розвинута репризна форма”. Втім, такі розгорнуті визначення доволі громіздкі. Зручніше буде все ж обирати із загального списку критеріїв декілька найістотніших і визначати за їхньою допомогою конкретний композиційний тип.

Порядок, у якому далі викладаються відомості про різні типи композиції, — компромісний. Він по можливості враховує всі охарактеризовані вище підходи до класифікації музичних форм і підкоряється ідеї поступового переходу від малих і простих до більших і складніших композицій.

Спочатку розглядаються одно-, дво- і тричастинні композиції, потім — більш складні дво- і тричастинні й далі, — тобто композиції, що спираються на принципи варіювання, рефреноподібного повторення, сонатного сполучення частин. Завершують цей ряд циклічні форми.

Одним із аргументів на користь такого порядку викладу є те, що він найкращим чином відповідає дидактичним умовам вивчення предмета і професійним зацікавленням учителя музики. У засвоєнні музично-композиційних закономірностей на шкільних уроках учні повинні крок за кроком іти від простих до все більш масштабних і складних за побудовою творів. Для майбутнього вчителя музики важливо не тільки самому орієнтуватися в музичних композиціях, а й чітко уявляти всю систему музичних форм у логічній послідовності зростання їхньої складності, обсягу, видозміни якості. Таким чином, принцип “від простого до складного” в огляді типів композиції допоможе майбутньому педагогові більш осмислено й доцільно вибудовувати навчальний матеріал свого предмета й підкаже шляхи його роз’яснення учням.

Перш ніж перейти до розгляду композиційних типів, пояснимо символічні знаки, що використовуються далі в тексті для позначення розділів композиції та фіксації їхніх властивостей.

Усі частини форми, які за своїм синтаксичним масштабом більші за одне речення, позначаються великими літерами: А, В, С. і т. д. Якщо одна частина заступається іншою без якого-небудь проміжного матеріалу, то така зміна позначається за допомогою знаку додавання: А + В + С... Коли ж між час-

тинами виникає нейтральний за тематизмом сполучний матеріал (зв'язка, перехід), то він фіксується стрілкою між знаками частин: $A \rightarrow B \rightarrow C \dots$

Повторення тієї самої літери означає точне повторення відповідної частини: $A + A + A \dots$ Якщо в повторювані частини вносяться зміни, які дозволяють вважати їх варіантами вихідної частини-теми, то поряд із буквами ставиться цифра, що вказує черговість варійованого повтору: $A + A^1 + A^2 \dots$

При більш значних змінах частини, які полягають у її розвитку, продовженні чи скороченні, під літерою ставиться риска: $A + \underline{A} \dots$ Зміна у вигляді розробки позначається малою літерою "p": $A + A^p \dots$

Усі частини і значущі для композиції елементи мікротематичного рівня (мотиви, фрази, речення) позначаються малими літерами: a, b, c і т. д. Для орієнтації в побудові періоду використовуються знаки кадансів: стійкого, завершального — "↓" і нестійкого, серединного — "↑". Роботу з нотним текстом полегшують цифрові індекси, які вказують кількість тактів у побудовах.



§ 2. Одночастинні композиції

2.1. Однорядкова пісенна форма

Огляд типів композиційної будови почнемо з найменшої за масштабом — однорядкової пісенної форми. Її справедливо зараховують до найбільш простих та історично ранніх композицій. Поява однорядкових пісень належить тим давнім часам, коли музика становила нерозривну єдність зі словом і жестом. Природно, що композиційне оформлення наспівів за таких умов не могло бути тільки музичним. Воно підлягало загальним закономірностям мовного інтонування, узгоджувалося з його поетичною організацією, з танцювальною ритмікою.

Особливо помітна єдність віршового тексту й мелодії. Найпростіша поетична форма стародавніх пісень являє собою низку рядків, приблизно однакових за кількістю складів і подібних за розстановкою акцентів або за чергуванням довгих і коротких складів.

Такій будові вірша відповідає музична композиція, де кожен рядок поетичного тексту співається на один і той самий



наспів. Останній у цьому разі може бути названий музичним рядком, а вся музична форма пісні — однорядковою композицією.

Відзначимо найбільш істотні особливості пісень такої будови. Перша з них полягає в тому, що в багатьох випадках при повторенні наспіву з кожним новим рядком тексту що-небудь змінюється в мелодичному малюнку. Найчастіше трапляються природні корективи ритму наспіву, викликані його пристосуванням до коливань довжини й змін складової будови поетичного рядка. Проте буває й так, що варіювання мелодичного оформлення музичного рядка одержує самостійне значення як виражальний засіб, що надає кожній новій одиниці вірша трохи іншого музично-інтонаційного вигляду. Подібні композиції називаються варіантними однорядковими:

93

Укр. нар. пісня. Веснянка



Друга особливість однорядкових пісенних форм виявляється в будові музичного рядка. Він рідко буває монолітним і, як правило, засновується на двох-трьох поспівках. Можна припустити, що в цьому проступають риси ще більш примітивної й архаїчної "поспівкової" організації пісні, де основним елементом був одноманітно інтонований текст, що відповідав мовному тактові. Ближче за все до цього найдавнішого праобразу пісенних форм стоять наспіви календарного землеробського фольклору (колядки, веснянки), дитячі пісеньки, де на один поетичний рядок припадає дві-три повністю або приблизно однакові поспівки (див. пр. 9 або пригадайте щедрівку, яку увічнив у хоровій обробці М. Леонтович).

Однорядкова композиція має ще одну властивість, притаманну всім народним пісням і більшості професійних творів у пісенних жанрах: розімкнутість або від-

к р и т і с т ь власне музичної форми. Пісня закінчується, а ще точніше — припиняється тоді, коли вичерпується поетичний текст. Кількість повторень музичного рядка, таким чином, визначається позамузичними причинами. Разом із тим у народній творчості спостерігається цікавий прийом подолання розімкнутості пісенної форми. Він полягає у зміні гучності або темпу останнього проведення наспіву. У протяжних піснях це уповільнення, а в танцювальних — прискорення темпу й посилення гучності.

Отже, ми бачимо, що навіть найдавніша за походженням лаконічна однорядкова пісня має *два рівні* композиції: перший (вищий) — це незамкнена, відкрита музична форма, що складається з певної кількості періодичних повторень наспіву; другий (нижчий) — визначається будовою музичного рядка, у якому вирізняються композиційні елементи мікротематичного рівня — поспівки, короткі фрази. Така структура властива, у принципі, всім пісенним формам, хоча кількість композиційних рівнів у них може зростати в декілька разів.

Завершуючи розмову про однорядкову пісенну форму, відзначимо ще одну важливу обставину. Виразальний сенс даної композиції, як і будь-якої іншої пісенної форми, можна збагнути тільки враховуючи взаємодію наспіву та словесного тексту. В цій єдності останній виконує функцію провідного засобу розвитку образної тканини. Музика ж слугує його спільним смисловим, зокрема емоційним, “знаменником”. Цим пояснюється обов’язкова висока міра узагальненості образного змісту наспіву, що забезпечує його смислову відповідність кожному новому віршовому рядкові й усьому поетичному текстові в цілому. Досягнення такої єдності — далеко не просте художнє завдання. Недарма відомі нам шедеври пісенного фольклору вдосконалювалися в колективній творчості багатьох поколінь народних співців.

2.2. Куплетна форма. Пісенний період

Розглянемо тепер куплетну форму — найпоширеніший у пісенній творчості тип композиції. Він дещо молодший за походженням, ніж однорядковий наспів, і відрізняється від нього більш високою мірою композиційної організованості.



Куплетний наспів утворюється на базі віршового словесного тексту. Умовою виникнення куплету є таке узгодження віршованих рядків між собою, при якому в поетичному тексті утворюються відносно завершені частини, що називаються с т р о ф а м и. Об'єднання двох, трьох, чотирьох чи більше рядків у строфу здійснюється на основі їхніх співзвучних закінчень — *рими*, а також підкорення їх періодичному акценту, правильному чергуванню довгих і коротких складів або якому-небудь іншому ритмічному порядку.

Наведемо приклади віршових строф з однаковою кількістю рядків, де виникають парна (а) і перехресна (б) рими, а ритм утворюється регулярним чергуванням наголошених і ненаголошених складів (такий тип ритміки вірша називається силабо-тонічним):

а) чотиристопний хорей (С. Руданський, “Повій, вітре, на Україну”) —

*Повій, вітре, на Україну,
Де покинув я дівчину,
Де покинув чорні очі...
Повій, вітре, з полуночі.*

б) чотиристопний ямб (О. Олесь, “Чари ночі”) —

*Сміються-плачуть солов'ї
І б'ють піснями в груди...
Цілуй її, цілуй її,
Знов молодість не буде!*

У піснях, заснованих на поетичному тексті подібної будови, наспів охоплює всю віршову строфу й повторюється з новою новою строфою. Такий наспів називається м у з и ч н о ю с т р о ф о ю або куплетом, а вся пісня — *строфічною* або *куплетною*.

У куплетній пісні мелодичні фрази, що відповідають рядкам поетичного тексту, об'єднуються в *речення* або утворюють більш складні структури — *періоди*.

Порівняно з однорядковим наспівом, куплетна пісня ширше й різноманітніше використовує принципи тематичного розвитку, передусім варіювання й продовження. Це пояснюється тим, що куплет сприймається не лише як тема, котра утворює шляхом періодичного повторення розімкнуту форму пісні. Куплет справляє враження цілісної мініатюрної композиції, що спирається на один чи декілька тематичних елементів. Функцію мікротеми куплету можуть виконувати мо-

тиви, фрази, речення або навіть структури більшого масштабу (періоди).

Розглянемо найтипівіші варіанти побудови куплету пісні на строфічній віршовій основі.

1. Найпростіший за конструкцією і найбільш мініатюрний куплет виникає на базі віршової дворядкової строфи. Кожному рядкові тексту відповідає музична фраза. Сам же куплет набуває синтаксичної форми речення із двох фраз (див. пр. 6).

2. Куплет може складатися з двох майже однакових речень. Цілком достатньо невеликої, зате стабільної для всіх проведення наспіву відмінності між музичними реченнями (рядками), щоб виникло їх зчеплення, єдність, цілісність більшого масштабу (типова формула: $a + a^1$ (4т), де “а” і “а¹” — речення; див. пр. 12).

3. У побудові куплету можуть брати участь різні, навіть контрастні тематичні елементи, виявляючи на мікротематичному рівні принцип оновлення. Таку композицію куплету назвемо подвоєною парнорядковою формою (або парою періодичностей). Вона дуже типова для народних наспівів, особливо хороводних, танцювальних пісень (формула: $a + a + b + b$). Загальновідомі приклади: українські народні пісні “Ой лопнув обруч”, “Ой на горі калина”, “Вітер віє коло хати”, російська хороводна “Во поле береза стояла”.

4. Фрази наспіву можуть об'єднуватися в речення, а ті, своєю чергою, в цілісність іще вищого порядку — період. Таку назву має складна мініатюрна композиція, що поєднує в собі окремі речення й відповідає поетичній строфі пісні¹. Головною умовою виникнення періоду є особливе узгодження каденцій у реченнях.

Для наочності розглянемо будову куплету української народної пісні в жанрі коломийки:

94

Як я то_ту ко_ло_ мий_ку за_чу_ю, за_чу_ю.

Через ту_ю ко_ло_ мий_ку до_ма не но_чу_ю.

¹ Сам термін “період” вказує на першоджерело відповідної композиції: періодичне повторення куплету в пісні або танці.



На перший погляд, цей наспів належить до найпростіших однорядкових композицій, оскільки всім рядкам вірша відповідають схожі фрази, що ніби виростають із однієї поспівки-формули. Проте невелика відмінність цих фраз, що полягає в різних закінченнях, має вирішальне значення для їхньої якісної індивідуалізації та зв'язку одна з одною в цілісну побудову. Який механізм цього об'єднання?

Найбільш повна, "вирішальна" каденція виникає в останній фразі завдяки тому, що тонічний звук з'являється на сильній долі такту й повторюється двічі. Це створює найглибшу цезуру в усьому чергуванні фраз і різко позначає межу куплету. Інші завершення фраз виявляють менш доконаний характер. При цьому, зауважимо, вони мають неоднакову якість. Вирізняється каденція другої фрази, де тонічний звук відзначений відносною тривалістю тону (четвертна тривалість із крапкою). Порівняно з тонікою, яка з'являється "між іншим" у закінченнях 1 і 3 фраз, каденція 2 фрази звучить через те більш стійко.

Зіставивши тепер усі цезури куплету й масштаби утворюваних ними синтаксичних одиниць, можна побачити, що тут наявна своєрідна ієрархія: дві "слабкі", одна "середня" й одна "сильна" (глибока) цезури. Виразність такого співвідношення фраз подібна до інтонації ряду стверджувальних висловлювань, що різняться між собою мірою категоричності, причому останнє з них є найбільш упевненим. Відповідно до співвідношення цезур вибудовується й синтаксична ієрархія: чотири фрази поєднуються у два речення, каденція першого з них підпорядкована каденції другого, завдяки чому обидва речення організуються в цілісність більшого масштабу — в період.

Ми розглянули період із дуже тонкими відмінностями в каденціях фраз і речень (неважко переконатися в тому, що різниця між ними заторкує тільки акцентно- і довжинно-ритмічну сторону інтонації). Проте в піснях, танцях і багатьох інших жанрах значно частіше зустрічаються періоди, в яких взаємопідпорядкованість речень має більш виразний і помітний характер.

Особливо типовий період, у якому перше речення завершується нестійкою каденцією на домінантовому звукові. Такий інтонаційний зворот має форму запитання. Друге речення закінчується на тоніці. Внаслідку утворюється дуже типова для композиції куплету послідовність запитального та відповідного речень.

Період із таким співвідношенням каденцій, можна припустити, увійшов у широкий вжиток у пісенно-танцювальній музиці епохи середньовіччя. Так, наприклад, розділи рондо, вірлі, балади, естампіді та ін. танців склалися з двох інтонаційно споріднених, але відмінних за каденціями частин. Завершення першої частини характеризувалось як “відкрите” (лат. “apertum”, фр. “ouvert”), а другої частини — як “закрите” (“clausulum”, “clos”). Рідше зустрічаються періоди зі зворотним співвідношенням каденцій, коли в першому реченні звучить “відповідь”, а в другому — “запитання” (пр. 59).

Розглянемо тепер куплетний період із точки зору його тематичного оформлення. Структура куплету здебільшого утворюється подібним, однорідним інтонаційним матеріалом. Бувають куплети з контрастним мікротематичним змістом. Серед них є такі, що побудовані з двох тематично відмінних речень:

95

Укр. нар. пісня “Гей, волошин сіно косить”

Швидко, енергійно



Приспів



Зустрічаються куплетні періоди з трьома й більше мікротематичними елементами в межах двох речень. Такі зразки ми знаходимо в жанрах ігрової, хороводної народної пісні, у вокальних творах професійної музики (див. пр. 41-а).

Для того, щоб орієнтуватися в розмаїтті проявів композиційної логіки періоду, назвемо його основні формальні ознаки:

1. *Наявність у складі двох (як правило) речень, які мають подібний чи відмінний інтонаційний зміст.*

2. *Супідрядність каденцій усіх синтаксичних побудов, що входять до складу періоду, — мотивів, фраз і речень. Наявність головної, другорядної (або кількох другорядних) і третьорядних за значенням цезур у структурі музичної мови періоду.*

Поряд із цими обов'язковими характеристиками відзначимо також стабільні додаткові ознаки періоду:



а) метроритмічна однорідність речень, їхня однакова тривалість, рівна кількість тактів. Окремими випадками цієї “природженої” віршової властивості періоду є парність числа тактів і квадратність — особлива пропорційність тактової величини мотивів, фраз, речень і всього періоду (наприклад, фрази містять по 2 такти, речення — по 4, період — 8 тактів);

б) співвідношення каденцій початкового та завершального речень у періоді типу “запитання — відповідь”; рідше — поєднання недоконаної та доконаної тонічних каденцій або структура зразка “відповідь — запитання”.

Період, визначений за обов'язковими ознаками 1 і 2, який відповідає крім того характеристикам “а” і “б”, називається н о р м а т и в н и м, або інакше — типовим, класичним.

Для наочнішого уявлення про період його можна порівняти зі складнопідрядним реченням у словесній мові. Воно складається, нагадаємо, з декількох простих речень, об'єднаних спільним граматико-синтаксичним зв'язком. Аналогом нормативного періоду є таке саме складне речення, але не прозової, а віршової мови, де воно містить два рівних за величиною, єдиних за ритмічною структурою та узгоджених за кадансами (тобто римованих) речення.

Будова куплету може виходити за рамки двох речень періоду. Фактором, що сприяє р о з р о с т а н н ю к у п л е т у, зазвичай служить повторення одного чи двох рядків віршової строфи. За своєю природою це явище пов'язане з практикою колективного хорового проспівування завершальної фрази куплету, яка спершу виконується солістом-заспівувачем або групою співаків. Разом із рядками вірша повторюється і все друге речення періоду (пр. 49, схема: $a(8T)\uparrow + \parallel: a^1(8T)\downarrow : \parallel$). В утвореній таким чином послідовності трьох речень друге з них іноді втрачає завершальну функцію, набуваючи нестійкої каденції. Роль завершення переходить у такому разі до хорового повторення цього речення, яке одержує стійку каденцію. Так у пісенній практиці з періоду, який містить два речення (з репризою другого), може утворитися період, що складається вже з трьох речень: $a\uparrow + a^1\uparrow + a^1\downarrow$.

96

Укр. нар. пісня “Ой під горою”

Швиденько

Ой під го-ро-ю, під пере-во зом сто-я-ла дів-чи-на



з сво_ім о_ бо_ зом, сто_ я_ ла дів_ чи_ на з сво_ім о_ бо_ зом.

Аналізуючи пісенні форми, слід пам'ятати, що будова куплетів зовсім не обов'язково повинна бути одночастинною. В народній, а особливо професійній пісні вони іноді мають просту дво- і тричастинну форму, або й ще складнішу й масштабнішу структуру.

На завершення розгляду куплетної форми зупинимося на її найзагальніших *виражальних особливостях*.

Перша з них полягає в інтонаційній насиченості, яскравій індивідуалізованості, а водночас — узагальненості образного ладу композиції. Музична образність пісні цілком залежить від якостей куплету. Тому такими важливими є всі деталі його інтонаційної та синтаксичної будови.

Друга особливість (про неї вже згадувалося вище) — відсутність у куплетній пісні моменту завершення власне музичної композиції. Проте поряд із цим при конкретному аналізі слід враховувати, що наспів не абсолютно точно повторюється з кожним новим рядком віршового тексту. Крім елементів варіювання мелодії, які майже завжди виникають у народній пісні при співі нового куплету, існують і інші можливості “протидії” одноманітності повторення. Йдеться про так звані “виконавські засоби” варіювання наспіву. За допомогою змін темпу, гучності, фразування, артикуляції звуку, які в цілому не порушують мелодичного контуру наспіву, виконавець може значно видозмінювати його образно-виражальний лад. Часто, слухаючи народних музикантів, можна спостерігати, як одна й та сама мелодія постає в повтореннях у тонкому нюансуванні образного змісту.

Подібні зміни звучання мелодії залежать, звісно, від змісту відповідних поетичних строф. У цьому полягає ще одна дуже важлива особливість куплетних пісенних форм: музична інтерпретація пісні не може бути достатньо ґрунтовною і повною без аналізу поетичного тексту. Він цікавий для музиканта своєю композицією, драматургією, метром, ритмом, алітераціями, асонансами та смисловими мовними інтонаціями. Ці аспекти вірша особливо важливі тоді, коли предметом аналізу є виконавська інтерпретація пісні, визначення інтонаційної змістовності нюансування кожного куплету, вирізнення вузлових, кульмінаційних моментів у структурі твору.



2.3. Пісенний період у європейській інструментальній музиці

Інструментальна музика Європи як самостійна жанрова сфера набагато молодша від жанрів, де музика взаємодіє зі словом. Через те в основі багатьох інструментальних творів лежать принципи, які вже склалися раніше в пісенно-танцювальних жанрах.

Струнка й лаконічна композиція періоду стала чи не найуживанішою формою в інструментальній музиці, починаючи приблизно з XVII ст. Не лишилися без уваги європейських майстрів й інші типи музичного оформлення куплету — однорядкова та подвоєна парнорядкова форми.

Яка роль відводиться їм в інструментальній музиці? Період та інші композиції пісенно-танцювального походження використовуються головним чином для експозиційного викладу тематичного матеріалу.

Уже в ранній європейській власне інструментальній музиці — п'есах для лютні, гітари, клавесина — початковий виклад тематичного матеріалу (основного образу твору) має ознаки куплету з властивою йому “віршовою” врівноваженою і завершеною будовою.

У танцювальній музиці також міститься достатньо підстав для кристалізації періоду або подвоєної парнорядкової форми. Упорядкований характер танцювальних рухів сприяє чіткій узгодженості музичного мовлення, метричній регуляції, встановленню рівності речень у періоді, мотивів чи фраз у реченні. Порівнюючи період танцювального походження з пісенним, можна відзначити в першому більшу стабільність у дотриманні метричної парності тактів і рівності синтаксичних одиниць. Особлива ознака “танцювальності” періоду — формульний характер ритму, наявність ритмо-фактурного осередку (“ячейки”).

Різноманітні випадки появи періоду в інструментальній музиці можна звести до декількох різновидів, де він виступає в ролі:

- а) *основного тематичного матеріалу;*
- б) *закінченої частини якої-небудь багаточастинної композиції (репрізної, рондальної, сюїтної і т. ін.);*
- в) *самостійної композиції мініатюрного твору.*

Розглянемо ці різновиди по черзі.

У функції теми період широко використовувався у

старовинних поліфонічних варіаціях — пасакаліях, чаконах. Так, наприклад, Д. Букстехуде віддавав перевагу темі у вигляді 4-тактового періоду. У Г. Генделя та Й. С. Баха частіше зустрічаються теми варіацій, написані у формі 8- і 16-тактового періоду. У класичній та романтичній музиці теми варіацій, а також інших великих форм набули складнішої композиційної будови. Але й у цих стилях ми знаходимо багато тем, оформлених у вигляді періоду (див., наприклад, “32 варіації” Л. Бетховена, “Варіації” ор. 72 О. Глазунова).

Виступаючи в функції частини композиції, період, як правило, недалеко відступає від типової побудови. Його інтонаційна, синтаксична, мікротематична організація продовжує нагадувати пісенний куплет. Інструментальний період може бути *однотемним* (пр. 18, 36-а, 62) або *багатотемним* (пр. 21, 41, 80). За своїм тональним планом період у професійній інструментальній музиці нерідко буває *модуляційним*, тобто таким, що містить відхилення або модуляцію всередині й завершується кадансом в основній тональності (пр. 21, 62). Тип періоду, протягом якого тональність змінюється й затверджується кадансом останнього речення, зветься *модуючим* (пр. 18, 111, 112).

Так само, як і в піснях, друге речення періоду може повторюватися, поширюючи його межі, надаючи періодові тричастинної структури. Іноді останнє речення в такій тричастинній побудові вносить певний елемент тематичного оновлення й має характер розвинутої каденції (пр. 21). Значно рідше можна зустріти період, у якому всі три речення мають різний тематичний матеріал, а отже, і свої власні риси образного змісту. Яскравий приклад такого періоду — початок (перші 24 такти) сонати № 27 для фортепіано (мі мінор) Л. Бетховена.

Частіше, ніж у куплетних піснях, в інструментальному періоді з'являється після його тонального завершення, тобто після заключної каденції, ще один композиційний елемент, який називається *доповненням*. Найчастіше він має характер ораторського прийому підкреслення думки, її категоричного ствердження наприкінці певного фрагмента висловлювання. Трапляється, що композитор створює декілька доповнень — щоб переконливіше довести заключну тезу або пригальмувати розгортання емоційно насиченої “промови” (пр. 97, схема: $a(2t) + b(2t) + c(2t) + c'(2t) + c''(2t) + d(2t) + d'(2t)$):



Rondo
Allegro

p

cresc.

Цікаві також нерідкі випадки розростання, розширення періоду. Воно виникає зазвичай у періоді єдиної тематичної будови, коли розвиток мікротеми набуває більшої “інерції руху”, яка розсуває нормативні рамки періоду. Перше речення при цьому залишається у звичайних межах (2- або 4-тактової побудови), зате друге збільшується на половину свого обсягу або й більше (див. пр. 88).

Менше поширення має прийом скорочення другого речення, яке можна пояснити прагненням композитора надати тематичній побудові нестійкого, минушого, “недомовленого” характеру (див., наприклад, тему побічної партії з балади №1 (соль мінор) Ф. Шопена).

Порівняно недавно (в історичному масштабі) у практику інструментальної музики ввійшло створення одностинних мініатюрних творів на основі періоду. Вони виникли в музиці романтичного стилю (XIX ст.). У творчості Р. Шумана, Ф. Шопена, П. Чайковського, А. Лядова, О. Скребіна ми знаходимо чимало прекрасних зразків фортепіанної мініатюри, композиційним прототипом яких слугує період.

Звернімо увагу на цікавий факт: незважаючи на звичайність періодичних побудов, готовність слуху розпізнавати їхню композицію в будь-якому контексті формотворення, нам часом нелегко буває виявити період у мініатюрній п'єсі. Навіть теоретичний аналіз твору такого типу може виявитися складним у плані визначення типу композиції. Чим це пояснити?

Відповідь міститься в особливостях змісту й форми мініатюрних інструментальних п'єс. Вони створюються для виконання в умовах зосередженої уваги слухачів, їхньої готовності сприймати найменші відтінки змісту, найтонші деталі форми. Таким чином, жанр мініатюри зобов'язує автора знаходити максимально лаконічні засоби створення образу. Аналогічне завдання вирішує й композитор, який пише куплет пісні, тему варіаційного циклу або сонати. Проте в пісні куплет поступово розкриває свої виражальні сторони, повторюючись із різними строфами тексту; у варіаціях, сонаті та інших великих композиціях тема стає об'єктом розробки, варіювання, поєднання з іншими темами. А в одночастинній мініатюрі таких можливостей немає. Через те композитор прагне експонувати образ, ідею твору вже відразу в напруженому розвитку, становленні. З другого боку, він намагається надати формі завершеного, доконаного вигляду. Ця вимога змушує його звертатися до пісенного періоду як до найбільш упорядкованого й закінченого типу одночастинної композиції. А завдання динамізації форми визначає інтенсивність мікротематичного розвитку, складність ладотонального плану періоду, активізацію його синтаксичного розгортання.

Ці властивості мініатюри і є тими причинами, які призводять часом до значних відступів од нормативних властивостей пісенного періоду в інструментальній п'єсі.

2.4. Розвинута одночастинна форма

У музичній практиці часто зустрічаються одночастинні твори, які не вміщуються в рамки періоду чи якої-небудь іншої куплетоподібної форми. Такі композиції виникають унаслідок викладу й розвитку мікротем (мотивів, фраз, речень), вільних од синтаксичних і масштабних норм пісенного куплету. На відміну від простих періодичних, подібні композиції слід називати **пр о с т и м и р о з в и н у т и м и**. Така назва вказує на спосіб викладу тематичного матеріалу, який становить специфіку композиції.

У вокальній музиці розвинута одночастинна композиція утворюється в тих випадках, коли словесний текст не має строфічної віршової організації. Прозові за текстом, вільноімпровізаційні фрагменти опери — речитативи, монологи — здебільшого мають розвинуту одночастинну будову.



В інструментальній музиці така форма зазвичай використовується у творах, генетично пов'язаних із практикою імпровізації: прелюдіях, експромтах, інвенціях, фантазіях, етюдах. Найяскравішими зразками тут можуть бути органні й клавірні прелюдії Й. С. Баха. Багато з них являють собою музично-мовний потік, невідкристалізований, не застиглий у композицію з чіткими внутрішніми гранями. У багатьох випадках цей імпровізаційний струмінь виникає (з технічного погляду) на основі послідовності фігурованих акордів. Фактурно-ритмічна фігурація акорду утворює чвертьтактовий мотив, який слід вважати мікротемою даної одночастинної композиції (див. прелюдію №1 (до мажор) Й. С. Баха зі зб. "12 маленьких прелюдій").

Вільний імпровізаційний виклад мікротеми в розвинутій одночастинній композиції, особливо при більшому масштабі останньої, утворює декілька хвиль (фаз, етапів) розвитку. Вони визначаються рухом до кульмінаційних точок (зон) — найбільш напружених інтонацій. Сам же рух полягає в нагромадженні ладової, тембро-регістрової, гармонічної напруги, посиленні гучності, ущільненні фактури, переході до більш рельєфної артикуляції. Після кульмінації зазвичай іде зниження рівня інтонаційної напруженості. Хоча бувають і інші випадки, коли, скажімо, форма завершується на кульмінації. Коли ж межі хвиль розвитку виявлені чітко й визначено, то таку композицію слід характеризувати як розвинуту одночастинну з о з н а к а м и дво- або тричастинної (відповідно до кількості фаз) будови.

Багато прелюдій та інших інструментальних п'єс романтичного стилю являють собою своєрідну змішану форму, ніби проміжну між розвинутою одночастинною і періодом. Як можна собі уявити, творча фантазія композитора в таких випадках спирається на кристалічно "міцну" композицію періоду й використовує відповідну психологічну настроєність, що виникає у слухача при сприйманні мініатюрної форми. Проте кожному реченню періоду надається більша енергія розвитку, яка руйнує квадратіві масштабно-синтаксичні рамки правильної строфічної форми. Речення перетворюються на фази руху до кульмінуючих зон, а вся композиція в цілому набирає вигляду розвинутої одночастинної побудови (див. "Прелюдії" Ф. Шопена, №1, до мажор).

Іноді розвинута одночастинна композиція використовується-

ся як модель для оформлення частини великомасштабного твору. Наприклад, у сонатній формі вступ, розробка або кода можуть бути написані у вигляді розвинутої одночастинної побудови.



§ 3. Двочастинна форма

3.1. Проста періодична двочастинна форма

Проста періодична двочастинна композиція складається з частин, кожна з яких становить період або пару речень (але не складнішу побудову). Її походження пов'язане з еволюцією форми куплетної пісні. Характерна для багатьох народних культур пісенна будова у вигляді сольного заспіву й колективного приспіву створила природні передумови для композиційного розокремлення цих фаз розвитку наспіву, тобто для утворення пісенного куплету з двох частин.

Приспів найчастіше має більш простий, чіткий, лапідарний характер, що немовби узагальнює зміст попереднього музичного висловлювання. В такому разі він будується з того самого тематичного матеріалу й не утворює істотного контрасту до першої частини (заспіву):

98

Російська нар. пісня "Есть на Волге утес"

Есть на Вол_ ге у_тес, ди_ким мо_хом об_рос он свер_

Хор
_ши_ны до са_мо_го кра_ я. И сто_

_вт сот_ни лет, толь_ко мо_хом о_дет, ни нуж_

_ды, ни за_бо_ты не зна_ я, и сто_ // я.



Інше, не менш типове художнє завдання приспіву полягає в розвитку образу першої частини куплету, в доповненні, відтіненні його або, так би мовити, розкритті іншої сторони предмета художнього відображення. В цьому випадку друга частина композиції будується найчастіше на новому матеріалі, який більшою чи меншою мірою контрастує з інтонаціями заспіву:

99

Укр. нар. пісня "Як засядем, браття, коло чари"

Ходою

Як за_ ся дем, брат_тя, ко_ло ча_ри, як за_ся_дем,
то най і_ дуть тур_ки, а та_та_ри, а я на_віть

брат_тя, при ме_ ду, Кришта_ле_ва чар_ка,
у хом не ве ду.

сріб_на_я креш, ши_ти чи не пи_ти - все й ум_реш.

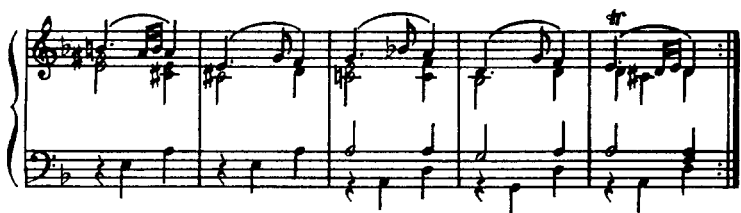
Нерідко вживане спрощення мелодичної лінії, ритму, фактури приспіву пов'язане саме з завданням узагальненого, підсумкового викладу образу пісні.

Аналогічні за будовою композиції зустрічаються і в інструментальній музиці. Великого поширення тут набула о д н о т е м н а д в о ч а с т и н н а форма. Вона ввійшла у вжиток іще в передкласичну епоху у п'есах танцювального походження. У наведеному нижче прикладі кожна з частин повторюється двічі, що позначено знаком репризи:

100

Й. Крігер. Сарабанда. Партита №2

Andante



Слід зауважити, що в простій двочастинній композиції частіше повторюється друга частина, рідше — перша або обидві разом. Ця традиція також пояснюється заспівно-приспівним походженням простої двочастинної форми. Іноді композитори використовують повторення, яке вносить нові риси у виклад матеріалу, що прозвучав раніше. У такому разі повторення частини вже не позначається знаком репризи, а випикується нотами з відповідними змінами тексту.

В інструментальних п'єсах двочастинної будови друга частина зазвичай різниться від першої більш динамічним характером: активністю ладотонального руху, гармонічною напруженістю, зіставленням різних типів фактури та ін. Нерідко мікротема першої частини одержує варіантний чи розробковий розвиток у другій частині. Якщо інерція розвитку другої частини висока, то другий період композиції набуває ненормативних масштабів, його завершальне речення збільшується в обсязі (розширюється), виникають доповнення каденційного характеру. Так однотемна двочастинна форма, обмежена рамками двох періодів, виявляє тенденцію до переростання в композицію розвинутого типу.

Проста двочастинна форма, що складається з періодів різного тематичного змісту, зустрічається в інструментальній музиці рідше від однотемної. Вона здебільшого нагадує куплет із приспівом. Виникнення такої форми буває пов'язане з певним програмним задумом, а



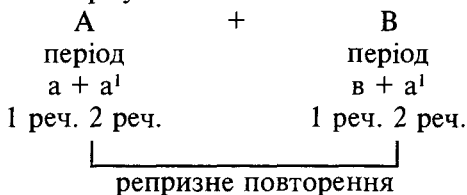
саме — з метою інструментального вираження пісенної стихії.

Типовий приклад подібної композиції ми знаходимо у п'єсі “Шарманщик співає” з “Дитячого альбому” П. Чайковського. Перша частина твору — звичайний, можливо, нарочито банальний у всіх відношеннях пісенний період. Друга частина (приспів пісні) побудована на новому, контрастному тематичному матеріалі й також являє собою період.

Отже, основний принцип побудови простої періодичної дво-частинної форми — це зіставлення тематично однорідних або різнорідних частин. Ідея зіставлення знаходить втілення у глибокій, добре відчутній на слух композиційній цезурі між частинами. Глибина синтаксичної цезури першого періоду, як правило, підсилюється повторенням кожної частини (або однієї з них), відсутністю сполучної побудови між ними, різкою зміною фактури, зіставленням ладів і тональностей на грані частин, переміною рівня гучності, регістру, способу артикуляції звуку і т. ін.

Крім принципу зіставлення, зустрічається поява в другій частині форми принципів варіювання, розробки мікротем першої частини, завдяки яким співвідношення між частинами набуває вигляду експозиції та розвитку.

Розглянемо ще один дуже поширений різновид двочастинних композицій, де виразно виявляється принцип репризного повторення. Такі форми називають дво-частинними репризними (або “двочастинними з включенням”). Згаданий принцип діє в даному разі на рівні мікротематичного змісту частин. Виявляється він у тому, що весь твір завершується яким-небудь матеріалом першої частини. Найбільш уживаним є повторення другого речення періоду (“відповіді”) — див. пр. 98. Формула:



Наведений приклад композиції та її формульний запис чітко показують наявність у цій формі декількох принципів тематичного розвитку на рівні мікротем:

а) варіантного розвитку (в будові першого періоду);

б) сполучення з новим тематичним матеріалом (на грані першого та другого періодів);

в) репризного повторення (друге речення другого періоду).

Можливі й інші варіанти репризного повторення елементів першого періоду в другій частині форми. Наприклад, такі:

$$\begin{array}{ccc}
 \text{А} & + & \text{В} \\
 \text{а} + \text{а} & & \text{в} + \text{в} \\
 \text{а} + \text{в} & & \text{с} + \text{в}
 \end{array}$$

При будь-якому варіанті побудови мініатюрна за масштабом двочастинна композиція відзначається великою різноманітністю, багатством тематичних граней. Така приваблива властивість форми цього типу пояснює її значне поширення у всіх жанрах музики, особливо — в пісенному мистецтві (див. зразки для аналізу в цьому розділі).

3.2. Проста розвинута двочастинна форма

Ми вже згадували про те, що друга частина простої періодичної двочастинної форми виявляє в ряді випадків тенденцію до розростання й виходу за рамки періоду, до розвиваючого викладу матеріалу за рахунок перетворення тематичних елементів першої частини. Розглянемо тепер історично сформований стійкий тип двочастинної композиції з розвинутою (неперіодичною) другою частиною. Він виник у професійній інструментальній музиці стилю бароко й одержав назву *розвинутої* або *старовинної* двочастинної форми. Така композиція типова для будови п'єс, що входять до сюїти старовинних танців: сарабанди, менуету, гавоту, а також для імпровізаційних п'єс — прелюдії, канцони XVII–XVIII ст.

В основі вищого рівня цього типу композиції лежить *принцип зіставлення частин одного тематичного змісту*. На мікротематичному рівні головного значення набувають такі принципи розвитку: *інваріантне, варіантне та розробкове перетворення, неконтрастне сполучення, продовження теми*. У значній кількості виникають *загальні форми руху* (особливо *секвенції*), *типові каденції*. Темою композиції здебільшого служить *мотив* або *невелика фраза*.

Внаслідок дії згаданих принципів тематичного розвитку



виклад матеріалу в другій, а іноді вже і в першій частині має неперіодичний, серединний, розвиваючий характер.

Яскрава особливість цієї форми — своєрідна дзеркальність тонального плану. В першій частині обов'язково здійснюється модуляція в домінантову або паралельну тональність. Друга частина починається в цій досягнутій побічній тональності й набуває потім зворотної спрямованості — до основної тональності. Нерідко на шляху до тоніки заторкується сфера субдомінантових тональностей. Схематично тональний план розвинутої двочастинної форми виглядає так:

1 частина (A)	2 частина (A')
T — D	D — (S) — T
(t) + (III)	(III) + (S) + t

Перша частина композиції може мати будову періоду чи іншої куплетоподібної експозиційної форми. Порівняно з “класичним” пісенним періодом перша частина розвинутої композиції має більшу мікротематичну єдність і водночас — плинність, динамічність, нестійкість тонального руху.

Друга частина починається, як правило, з упізнаваних (інваріантно перетворених) елементів теми. Трапляється (наприклад, у жизі), що мелодико-тематичний елемент з'являється в оберненому вигляді. Потім іде ще інтенсивніший, ніж у першій частині, більш напружений, різноманітний у тональному відношенні розвиток теми. Цей розмах формотворення призводить до помітного зростання обсягу другої частини порівняно з першою.

Іноді бувають цікаві випадки, коли друга частина завершується такою самою каденцією, що й перша. Зрозуміло, що каденції різняться за тональним забарвленням (перша — в побічній, друга — в основній тональності). Проте їхня принципова схожість надає композиції рис репризності, аналогічних до розглянутої раніше періодичної двочастинної репризної форми.

Зазначимо, що обидві частини розвинутої двочастинної композиції повторюються. Це позначається знаком репризи, оскільки повторення завжди точні.

Приклади цього типу композиції відшукати дуже просто. Скажімо, в широковідомих французьких та англійських сюїтах, партитах Й. С. Баха для клавіру та струнних інструментів можна знайти різноманітні конструктивно довершені варіанти розвинутої двочастинної композиції.

3.3. Складна двочастинна форма

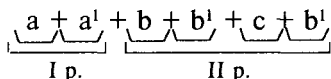
Складною двочастинною називають композицію, утворену з двох простих форм. Складною вважається й така композиція, де хоча б одна частина побудована у вигляді простої форми, а друга частина може бути періодом.

Відразу домовимося називати частини складної форми **р о з ді л а м и**, щоб відрізнити їх за назвою від частин простих форм. Складна двочастинна форма, таким чином, має два розділи. Вони обов'язково перебувають у контрастному співвідношенні тем. Практичне значення мають такі варіанти побудови (у формульному вираженні):

I розділ	II розділ
A + A ¹	B(пер.)
A + A ¹	B + B ¹
A + A ¹	B + C
A + B	C(пер.)
A(пер.)	B + C

У цілому складна двочастинна форма порівняно рідко зустрічається в музичній літературі. Проте є галузь музичної практики, де її поява доволі вірогідна. Ми маємо на увазі пісенну творчість, а ще конкретніше — куплетну пісню за співно-приспівної будови.

Один із найпоширеніших варіантів складної композиції утворюється при поєднанні періоду (I розділ) і простої двочастинної форми (II розділ), як, наприклад, у пісні Дж. Гершвіна “Коханий мій”, схема:



Співвідношення композиційних цезур розглянутого зразка типово для складної форми. Грані розділів тут різко позначені за допомогою інтонаційного контрасту, а внутрішній тематичний устрій розділів виявляє цілісність і подобу частин. Інший варіант складної двочастинної форми, природний для пісенного куплету, характеризується більш розвинутою структурою I розділу й періодом у II розділі (див., наприклад романс Е. Гріга “Йоганна”, тв. 44, №2).

В інструментальній музиці складна двочастинна компо-



зиція зустрічається як виняток у вигляді самостійної п'єси. Хрестоматійним прикладом такого твору є ноктюрн соль мінор Ф. Шопена, композиція якого утворена двома простими дво-частинними формами.

3.4. Використання двочастинної форми

Звершуючи розгляд двочастинної форми, коротко підсумуємо відомості про ті жанри й стилі професійної європейської музики, для яких даний тип композиційного оформлення є найбільш характерним.

Двочастинна форма дуже поширена в музичній практиці і як тип композиції окремого твору, і як розділ складної композиції, і як частина циклу.

Будова пісенного куплету, що поєднує заспів і приспів, — це здебільшого проста періодична двочастинна форма (безрепризна або репризна). Саме такий тип куплету набув поширення в європейській народній та професійній масовій музиці останніх трьох століть. Показовими прикладами тут можуть бути пісні Ф. Шуберта.

Як самостійна композиція двочастинність зустрічається також в інструментальній музиці. Проста періодична форма використовувалась композиторами-романтиками як інструментальний еквівалент пісні, романсу. Так виникли двочастинні мініатюри на зразок “пісень без слів”, “романсів”, “ноктюрнів”. Узагалі ж в інструментальних п'єсах набагато частіше зустрічається розвинута двочастинна композиція — починаючи від старовинних танців та поліфонічних п'єс XVII ст. і закінчуючи імпровізаційними прелюдіями, ескізами, експромтами XIX–XX ст.

Для побудови розділу складної композиції найчастіше застосовується проста (періодична) двочастинна форма. Вона може служити розділом у складній тричастинній композиції або відігравати роль рефрену, епізоду в рондальній п'єсі. Останнє особливо характерно для п'ятичастинного рондо класичного стилю.

Відзначимо також усталену ще в докласичній інструментальній музиці традицію оформлення теми циклу варіацій у вигляді простої двочастинної композиції. Ця традиція пов'язана з тим, що темами варіацій часто обиралися популярні

мелодії пісень, романсів, оперних арій. І навіть якщо автор створював свою власну тему, то надавав їй вигляду простої пісенної двочастинної композиції.



§ 4. Тричастинна форма

4.1. Проста періодична тричастинна (репризна) форма

Простою періодичною називається така тричастинна композиція, *кожна частина якої становить період або пару речень*. В основній своїй масі тричастинні композиції підлягають дії принципу зіставлення тематично *однорідних або різнорідних частин* (I і II частин) та *принципу репризного повтору* (I і III частин). Це означає, що друга частина продовжує розвивати тематизм першої або викладає нову тему, а третя частина точно в тому самому вигляді чи з деякими змінами повторює матеріал першої. Таку форму називають через те **т р и ч а с т и н н о ю р е п р и з н о ю**. Її формула:

$$A + A^1 + A$$

(B)

За своїм походженням подібна композиція, імовірно, пов'язана з пісенною куплетною формою. На практиці зустрічаються твори, у яких після двочастинного заспівно-приспівного куплету йде його неповне повторення (див., наприклад, “Німецьку пісню” з “Дитячого альбому” П. Чайковського). Проте якби смисл репризної тричастинної форми вичерпувався ефектом неповного повторення куплету, навряд чи цей тип композиції набув би такого широкого самостійного вжитку у вокальній та інструментальній музиці найрізноманітніших жанрів.

Найціннішою властивістю репризної тричастинної форми слід вважати її драматургічну активність, спрямованість від експозиції образу до його розвитку й зіставлення з новими образами, й далі — до підсумкового утвердження головного образу в третій репризній частині. Направленість тематичного розвитку до репризи, її передчуття й чекання виступають провідними факторами уваги слухача. Підготовка репризи становить особливе композиційне завдання середньої частини.



А сам момент її настання й ділянка найвищої напруги у драматургічному розгортанні середини, що йому передує, складають кульмінаційну зону форми. У цьому зв'язку грань між II і III частинами тричастинної репризної форми має особливо динамічний характер, зовсім не схожий на композиційну цезуру між закінченням пісенного куплету і його черговим повторенням.

Пропонуємо розглянути мазурку до мажор, тв. 33, №3 Ф. Шопена як типовий приклад простої тричастинної репризної форми. Композиційна грань між I і II частинами цього твору має характер несподіваного вторгнення нового матеріалу. Ефект контрасту й раптовості створюється дуже просто — зіставленням далеких одна від одної тональностей (C-dur; As-dur). Після гармонічно хисткої, нетривкої середньої частини повернення до мажору сприймається як природне логічне завершення виниклого раніше тонального конфлікту й зумовленого ним руху.

При послідовному втіленні подібної логіки тонального оформлення відпадає необхідність у стійкій, завершальній каденції в середній частині. Більш природною в такому випадку буде каденція на нестійких гармоніях, ввідних стосовно до тоніки основної тональності.

Спрямованість руху до репризи в цілому може бути краще виражена не архітектонічно правильним, урівноваженим періодом і не якою-небудь іншою куплетоподібною формою, а більш вільною і простою за синтаксисом побудовою. Ось чому в середній частині форми пісенний період найчастіше динамізується, втрачає свій завершений і співмірний вигляд. Як мінімум, він виявляє риси тональної нестійкості в останньому реченні, внаслідок чого воно трансформується у сполучну побудову до репризи (див. п'єсу Д. Кабалевського "Клоуни", схема:

$$\underbrace{A + B + A^1}_{4 \quad 4 \quad 4 \quad 5 \quad 4 \quad 4}$$

Як максимум, охарактеризована тенденція драматургії форми призводить до повної втрати властивостей періоду в середній частині, до переродження його в середину розвинутого типу.

4.2. Проста розвинута тричастинна форма

У розвинутій тричастинній формі експозиційна перша частина викладається у вигляді періоду, а в середній частині панує розвиваючий тип викладу. Середина форми може становити розвиток початкової теми, або виклад і розвиток нового тематичного матеріалу, або ж невелику тематично нейтральну зв'язку між першою частиною і репризою. Формули основних різновидів простої розвинutoї тричастинної форми, яка має повну репризу, такі:

$$A + A^1 \rightarrow A$$

$$A + A^p \rightarrow A$$

$$A + B^p \rightarrow A$$

$$A \rightarrow A$$

(хід)

Як уже зазначалося, третя частина не завжди буває дослівним повторенням першої. Динаміка розвитку тематизму в середині форми може заторкнути й репризу, сприяючи її інтонаційному й фактурному перетворенню, зміні масштабу, тобто розширенню або скороченню. У подібних випадках реприза має назву *динамізованої* (у схемах позначається “A^д”).

У художній практиці дуже широко представлені численні різновиди розвинutoї тричастинної форми. Типовим зразком такої композиції може бути п'єса “Естерелла” (№ 13) з “Карнавалу” Р. Шумана.

Аналізуючи твори тричастинної репризної будови, слід пам'ятати, що в музиці класичного й раннього романтичного стилів спостерігається звичай повторювати без змін спочатку першу частину окремо, а потім другу частину разом із третьою. Найчастіше повторення позначається знаком репризи: $A : || : B + A : ||$, але може бути виписане нотами, і тоді формула композиції твору набуває, наприклад, такого вигляду: $A + A + B + A + B + A$. При недостатньо глибокому аналізі подібних форм, коли випускається з уваги характер цезур і зв'язків між частинами, може бути допущена помилка у визначенні типу й головного принципу такої композиції. Щоб уникнути цього, слід особливо пильно стежити за процесуальною якістю форми, намагатися почути й усвідомити драматургічну логіку твору. Такий напрямок аналізу допоможе звести нетипові ряди тем і частин, які повторюються і змінюють одна одну, до ясної типової форми.



4.3. Складна тричастинна форма

У побудові складної тричастинної репризної форми¹ звичайно використовуються дві прості, причому середній розділ може мати найпростішу структуру (період, пара речень). Широко розповсюджені складні композиції, повністю утворені з простих двочастинних або тричастинних форм:

$$\begin{array}{l} \text{I розділ} + \text{II розділ} + \text{III розділ (реприза)} \\ \text{A} + \text{B} \quad \text{C} + \text{D} \quad \text{A} + \text{B} \\ \text{A} + \text{B} + \text{A} \quad \text{C} + \text{D} + \text{C} \quad \text{A} + \text{B} + \text{A} \end{array}$$

Порівняно з розглянутими вище композиціями, ця форма, на наш погляд, має незначні динамічні можливості. Вона часто виявляє дещо прямолінійний, штучний, механістичний характер. Це спричинено самим способом її створення — поєднанням цілком завершених у своїй структурі розділів.

Один із можливих шляхів виникнення складної тричастинної форми пов'язаний з інструментальною ансамблевою музикою, призначеною для концертного виконання. У ній існував звичай переключення зі спільного “тутті” на більш камерне звучання декількох сольних інструментів. Цей момент переходу створював умови для вирізнення окремої контрастної частини в середині композиції. Оскільки в цьому місці звучали, як правило, три інструменти, середина композиції одержала назву “тріо”. Природно, що з переходом до тріо різко змінюється фактура: вона стає більш прозорою і мелодизованою. Часто виникає темповий, ладовий, тональний і навіть жанровий контраст. Наприклад, у танцювальному творі середня частина набуває аріозно-пісенного характеру (див. пр. 73, а також “менует” з III ч. 39 симфонії В. А. Моцарта). Саме тріо як варіант середини складної тричастинної форми набуло найбільшого поширення в музиці стилів бароко та класицизму.

Таким чином, походження складної тричастинної форми свідчить про те, що її основна композиційна ідея полягає у сполученні різних за тематизмом розділів. Чим яскравіший і повніший інтонаційний, фактурний і в цілому образний контраст між ними, тим чіткіше виявляється головний прин-

¹ Історично склався тільки репризний тип складної тричастинної форми. Безрепризні (наскрізні) складні форми є нетиповими.

цип цієї композиції — з і с т а в л е н н я тематичних побудов.

Не менш вагомо виявляється й інший принцип оформлення композиції даного типу — р е п р и з н е п о в т о р е н н я. Реприза підкреслює, посилює значущість контрасту між двома тематично різними розділами.

Яку будову можуть мати самі розділи?

Перший розділ здебільшого має просту дво- або тричастинну структуру, засновану на одній чи декількох близьких за характером темах. Сам по собі розділ може мати дуже динамічний вигляд, містити інтенсивний розвиток тем-образів. Але при цьому він відзначається композиційною завершеністю.

Другий розділ так само може бути дво-, три- або одночастинною (експозиційною або розвинутою) формою. Його особливості залежать від жанрових якостей твору. У швидких, живих п'єсах, у середніх частинах симфонічного циклу середній розділ типу “тріо” звичайно виявляє архітектонічну врівноваженість, кристалічну визначеність композиційних граней, пропорційність. Головна вимога до цього розділу — контрастність у відношенні до попередньої побудови і завершеність, замкненість композиції.

Зустрічаються середні розділи наскрізного характеру, утворені різними за тематичним змістом періодами або парами речень. Узагальнена формула середини в такому разі матиме вигляд: С + D + E... + K. Побудову такого типу називають к о н т р а с т н о - с к л а д е н о ю серединою. У танцювальних п'єсах часом утворюються складні тричастинні форми, де крайні частини — періоди, а середній розділ має наскрізну, контрастно-складену будову. Така композиція добре передає стихію жанру, швидко змінює танцювальних фігур, пожвавленість руху. Обрамлення подібної середини єдиним матеріалом (I і III частини) надає формі рис “єдності місця й дії”, завершеності.

У сонатах і симфоніях повільні частини циклу, написані у складній тричастинній формі, можуть мати середній розділ особливого типу — з розвиваючим, розробковим характером викладу тематизму. Такого плану середина складної форми називається е п і з о д о м. Від звичайних композиційних вирішень середнього розділу він відрізняється згладженістю або навіть відсутністю внутрішніх композиційних граней, не-



періодичним (нестрофічним) викладом, тональною нестійкістю, плинністю ладогармонічного розгортання. Усі ці властивості, а також можлива відсутність повного тонічного кадансового завершення, домінантове, перед'іктове забарвлення останніх інтонацій надають епізодові рис динамічної середини, якою вона буває звичайно у простій тричастинній композиції.

Третій розділ (реприза) здебільшого без змін повторює матеріал початкового розділу. В такому разі реприза не виписується нотами, а позначається словами “Da capo al Fine”¹. Це означає, що треба виконати всю першу частину до позначки в нотах: “Fine”. При цьому перший розділ може бути при повторенні значно скорочений композитором. Так, скажімо, якщо спершу він становив просту репризну тричастинну форму, то при повторенні можливе його скорочення до розмірів першого періоду. В цьому разі реприза називається *с к о р о ч е н о ю* або *н е п о в н о ю*. Інші зміни репризного розділу зустрічаються рідко й можуть заторкувати фактурне оформлення, гармонічний колорит.

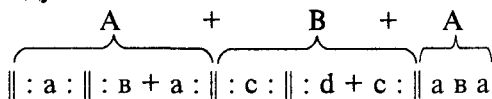
Складна тричастинна композиція може мати самостійний за тематизмом або заснований на тематично нейтральному матеріалі вступ.

Дуже часто форма аналізованого типу завершується кодою (в нотному тексті цей самостійний розділ нерідко позначається ремаркою “Coda”). Вона будується на матеріалі тематизму I і II розділів. Особливо цікаві так звані *с и н т е т и ч н і* *к о д и*, у яких контрастні теми різних розділів безпосередньо і з максимальним ефектом сполучаються в єдиному інтонаційному контексті або навіть викладаються одночасно — в поліфонічній фактурі. Подібні композиційні засоби можуть надати коді значення останньої кульмінації, мало не головного пункту в драматургії твору (наприклад, Л. Бетховен, соната, ор. 7, Largo; соната, ор. 28, Andante; П. Чайковський, кuartет, ор. 11, Andante cantabile).

Таким чином, ми охарактеризували всі розділи складної тричастинної форми. Слід враховувати, що частини кожного з них можуть, як це властиво простим формам, повторюватися. Так само припустиме повторення й розділів складної три-

¹ Читається: “да капо аль фіне” (іт. — від початку до кінця). Скорочено — “Da capo”, “D.C.”. Ця ремарка має синонімічний варіант — “Da capo al segno” (“да капо аль сеньйо” — “від початку до позначки”).

частинної композиції (не повторюються тільки репризний розділ і середина типу епізоду). Внаслідок повторень частин і розділів іноді виникає строката калейдоскопічна послідовність тем-образів, яка може навіть справити враження хаосу, наприклад: а а в а в а а в а в а с с d c d с а в а. Неважко переконатися в тому, що це композиція такого загального вигляду:



Природно, що твір такої будови доволі складний для цілісного слухового охоплення й виконавської орієнтації.

При такому насиченому змінами, зіставленнями тем і частин розвитку форми центром уваги слухача завжди служить контраст двох тематичних сфер — тематизму I і II розділів. Через те композитор, який звернувся до складної тричастинної форми, прагне досягнути глибокого, багатогранного контрасту музичних тем. У цьому можна переконатися, порівнявши теми середнього і крайніх розділів складних тричастинних композицій:

101

С. Рахманінов. Прелюдія соль мінор, оп. 23, №5

a)

Alia marcia

The image shows the first system of the musical score for the first system of Rachmaninoff's Prelude in G minor, Op. 23, No. 5. The score is in 3/4 time and features a piano (p) dynamic. It consists of two systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a piano introduction and a main theme. The second system continues the theme with a crescendo (cresc.) marking and includes dynamic markings like 'y' and 'z'.



6) *Un poco meno mosso*

4.4. Використання простих і складних тричастинних композицій

Проста і складна тричастинні репризні композиції набули однаково широкого застосування у вокальній та інструментальній музиці найрізноманітніших стилів і жанрів.

Використання даного типу композиції найбільш імовірно:

а) в оперних та ораторіальних аріях, аріозо, каватинах, дуетах, терцетах (див.: Г. Гендель, арія Альмірени з опери “Радамісто”; П. Чайковський, аріозо Куми з опери “Чародійка”);

б) у п’есах старовинної ансамблевої музики як форми з серединою типу “тріо” (див.: Й. С. Бах, Бранденбурзький концерт №1, фа мажор, ч. III);

в) у класичній і романтичній сонаті, симфонії, сюїті в ролі однієї з середніх частин циклу, іноді у вигляді складної форми з серединою типу епізоду (див.: В. А. Моцарт, соната для фортепіано №4, ч. 2 (менуєт); П. Чайковський, 5 симфонія, ч. II; Укр. симфонія невідомого автора поч. XIX ст., ч. III, менуєт);

г) у вигляді самостійного хорового твору (див.: М. Глінка,

“Попутна”, сл. Н. Кукольника) або окремої інструментальної п'єси в жанрах романтичної прелюдії, етюд, якого-небудь танцю, пісні без слів та ін. (див.: Л. Ревуцький, прелюдії до-дієз мінор, тв. 4; мі-бемоль мажор, тв. 7; вальс сі-бемоль мажор);

д) у романсах і піснях професійної музики (див.: Р. Шуман, “Я не серджуся”, сл. Г. Гейне; Е. Гріг, “Лебідь”, сл. Г. Ібсена).



§ 5. Композиції, засновані на принципі варіювання

5.1. Загальна характеристика

*П*ринцип варіювання теми *передбачає її повторення у зміненому вигляді*. Це означає, що деякі її властивості залишаються незмінними при повторенні, а деякі зазнають змін. Які ж саме сторони інтонаційної і фактурної організації теми можуть бути змінені і якою мірою? На таке запитання однозначної відповіді не існує, його практичне вирішення залежить від жанру твору, його стилю, особливостей самої теми, а також конкретного драматургічного задуму форми. Існує лише одне загальне правило варіювання: *тема повинна зберегти впізнавані риси*. Навіть при значних багатопланових змінах її будови слухач мусить вгадати в ній вихідний музичний образ, упізнати й порівняти змінене проведення теми з початковим звучанням і всім попереднім ходом її трансформацій. Саме в цьому полягає основна змістова логіка варіаційних композицій: тема-образ етап за етапом розкриває перед слухачем свої якості, виражальні можливості, відтінки. Цей процес у деяких композиціях, заснованих на принципі варіювання, може заходити так далеко, що до кінця твору тема постає перед слухачем у цілком новому, перетвореному вигляді, тобто сам початковий образ зазнає кардинального оновлення (типовий приклад — “Симфонічні варіації” Ц. Франка). Проте навіть у таких випадках, підкреслимо, чутно і зрозуміло, що новий образ — результат перетворення вихідної теми.

Універсальна формула варіаційних композицій така:

$$A + A^1 + A^2 + \dots + A^{\text{заверш.}}$$



Відображений у ній принцип варіювання теми знаходить втілення у надзвичайно розмаїтій, багатій на різновиди галузі композиційних форм. У народній і професійній творчості з найдавніших часів і до наших днів принцип варіювання — один із найголовніших у композиції і, мабуть, найбільш поширений.

Не існує, мабуть, жодного твору, в якому б на рівні частин, тем або мікротематичних елементів не діяв принцип варіювання. Ми вже зустрічалися з його виявами в будові пісенного куплету (період із двох схожих речень, музична строфа з подібних фраз тощо), у простій двочастинній однотемній формі ($A + A'$), у тричастинній репризній композиції з динамізованою репризою та ін.

Тепер нам належить ознайомитися з найбільш поширеними типами композиції, у яких принцип варіювання відіграє провідну роль і визначає загальну логіку музичної драматургії, устрій теми, характер її змін, техніку створення форми. У цьому розділі будуть розглянуті:

- 1) варіантно-куплетна форма;
- 2) варіації на основі незмінної мелодичної теми (остинатні варіації);
- 3) варіації на основі незмінної функціонально-гармонічної послідовності (варіації типу “чакони”);
- 4) варіації змішаного типу на основі стабільних мелодичних та гармонічних властивостей теми (класичний цикл варіацій);
- 5) варіації, засновані на довільній зміні теми.

У підручниках, музично-теоретичній літературі прийнято розрізняти *строгі* та *вільні* варіації. Перший випадок передбачає неухильне збереження у процесі варіювання певних сторін і властивостей теми — мелодичного малюнку, гармонічної послідовності, синтаксичної та композиційної будови, фактури і т. д. Найчастіше необхідні для збереження аспекти теми поєднуються в різних комбінаціях (яких саме — буде сказано далі).

Коли ж упродовж розвитку форми зміни несистематично заторкують які-небудь сторони інтонаційно-мовної, фактурної і композиційної організації теми, то такі варіації за традицією називають *вільними*.

З погляду приналежності до цих двох категорій наведені в переліку типи варіацій відносяться до строгих — за винятком першого (варіантно-куплетної форми) та останнього.

5.2. Варіантно-куплетна форма

Як впливає вже з самої назви, варіантно-куплетна форма генетично пов'язана з жанром пісні, з куплетною організацією наспівів. Нагадаємо, що куплетна форма власне тематичного розвитку не має. Динаміка драматургічного розвитку пісні майже повністю залежить від поетичного тексту. У зв'язку з цим будь-яка, навіть найменша зміна мелодії при повторенні куплету здатна створити ефект музичного розвитку.

Іноді невеликі зміни мелодії наспіву при повторенні зумовлюються частковим розширенням віршового рядка, появою “зайвих” складів, які необхідно вмістити в наспів. Зрозуміло, що такого роду варіювання заторкує передусім ритмічний малюнок мелодії. Так у ході повторень куплету виникають окремі його варіанти. Вони, своєю чергою, можуть бути повторені або ж змінюються на початковий виклад.

Проте далеко не завжди варіанти куплету виникають під впливом яких-небудь зовнішніх, позамузичних причин. Народна пісня — продукт імпровізаційної творчості. Інтонування народних співаків — це живий процес становлення й видозміни форми. Пісню співають “на відомий наспів”, і кожен вносить свої зміни й доповнення в цей зразок під час самого співу. Вдало знайдені варіанти закріплюються в колективній пам'яті як елементи форми пісні. Ця особливість фольклорного виконання дає змогу зрозуміти природу “несподіваних” варіантних змін, які вносяться у мелодичний малюнок куплету при його повтореннях. А загальний художній сенс такої композиційної організації, мабуть, полягає у радісному відчутті ігрової свободи музикування, в ефекті зіставлення типового з індивідуальним, в ідеї прикрашення, візерункового збагачення загальновідомої форми (див. пр. 93).

Поява ряду подібних варіантів мелодії наспіву перетворює куплетну (строфічну) форму пісні на варіантно-куплетну (варіантно-строфічну). Зміни можуть зачіпати не тільки ритм чи висотно-ритмічний малюнок наспіву. Для протяжних українських і російських пісень характерним є розростання або скорочення куплету. Це часом видозмінює його композиційну будову, ускладнює її, вносить нові ідеї або ж спрощує якісь інтонаційні зврати, зводить їх до більш загального контуру.



Подібний принцип побудови форми спостерігається у творах давньоруських співців:

102

Федір Християнин. Стихіра (№1)

1 рядок

На го ру у че ни

2 рядок

за зе ме

—ко мо

но е

и лу щі

во зне се ни

мо

е

У багатоголосній українській і російській пісні варіювання куплету може здійснюватися також за допомогою різноманітного підголоскового викладу. Зміна кількості підголосків, міри їхньої мелодичної індивідуальності, моментів вступу й завершення, переміна типу голосоведення (паралельного, прямого, побічного, зворотного) і т. ін. — усі ці можливості реалізуються у варіантному розвитку форми пісні (радимо порівняти варіанти багатоголосного оформлення куплетів української народної пісні “В кінці греблі шумлять верби”, наведені у праці О. Молдавина “Українське народне багатоголосся”).

Зауважимо ще одну істотну обставину. Народна пісня як

вигляді: вона представлена багатьма варіантами. Кожен із них має самостійну художню вартість і може сам ставати основою для виникнення нових варіантів у процесі інтонування. Ось чому розглянуті вище зразки визначаються як варіантно-куплетні (а не варіаційно-куплетні).

Варіантно-куплетна форма послужила джерелом і прототипом більшості композицій, заснованих на варіюванні мелодії, передусім — куплетно-варіаційної форми.

5.3. Варіації на основі незмінної мелодичної лінії (остинатні варіації)

Варіаційні форми, засновані на повторенні однієї незмінної мелодичної теми, називаються *остинатними* (від іт. *ostinato* — впертий, настирливий). Це правомірне образне визначення. Справді, постійне повторення одного мелодичного елемента на фоні весь час оновлюваного матеріалу справляє враження неухильного руху, впевненого висловлювання, наполегливого утвердження музичної думки. За певних умов цей прийом створює ефект невідворотності, неблаганного наближення розв'язки музичної драми. Яскраві загальновідомі приклади остинатного варіювання — фінал 4 симфонії Й. Брамса, епізод “Нашестя” із 7 “Ленінградської” симфонії Д. Шостаковича.

Варіації на мелодичну тему називають також *поліфонічними*. Більшість композицій такого типу справді належать до жанрів поліфонічної музики або принаймні написані в поліфонічній фактурі. Проте це необов'язково. Існує чимало остинатних варіацій гомофонно-гармонічного складу.

Остинатні варіації мають ряд особливостей, які помітно відрізняють їх від інших варіаційних композицій. Розглянемо їх по чергово.

Як відомо, в будь-якій композиції основоположну роль у формотворенні відіграє тема. Вона концентрує в собі головний образний зміст, на ній засновується драматургічний розвиток. Певною мірою це стосується й остинатних варіацій. Та все ж порівняно з іншими композиціями сама тема тут має зазвичай невелике образне навантаження. Вона виконує передусім роль формоорганізуючого конструктивного елемента. Тому голов-



ними вимогами до остинатної мелодії є лаконізм, широта потенційних можливостей об'єднання з іншим матеріалом, не надто висока міра індивідуалізованості мелодичного малюнку.

Усе основне змістове навантаження в остинатних формах припадає на інтонаційний матеріал, що звучить разом із темою. Саме він створює ефект руху, розвитку форми, до нього прикута увага слухачів. Постійне звучання мелодичної теми швидко стає звичним і через те вона “відсувається” на другий план слухової картини. Тому не слід ототожнювати тему остинатних варіацій із головним фактурним елементом — рельєфом. І зовсім неправомірно в більшості випадків називати матеріал, що звучить разом із мелодичною темою, фоном або супроводом. Здебільшого саме в ньому й містяться найяскравіші, особливо виразні інтонації.

Чергування мелодичних тем не створює в остинатних формах композиційного членування. Інакше кажучи, тема не дорівнює композиційній частині. Вона лише збігається з одиницею синтаксичного членування в тому голосі, який цю тему проводить. Частини композиції майже завжди окреслені ескізно. Вони утворюються незалежно від тематичних проведень, на основі логіки розвитку матеріалу, який звучить разом із темою. Багато остинатних композицій має наскрізну (внутрішньо нерозчленовану) одночастинну будову, в якій намічені фази розгортання музичного сюжету, але відсутні завершені, чітко відмежовані одна від одної частини композиції.

Остинатні варіації належать до найдавніших форм у професійній музиці. Їхнє джерело — багатоголосна варіантно-куплетна пісня. У процесі відпрацювання і вдосконалення технічних прийомів варіювання теми у професійній творчості склалися такі жанрові різновиди остинатних варіацій:

а) поліфонічні варіації на постійну мелодію тенорового голосу (варіації типу “кантус фірмус”);

б) варіації на постійну лінію басового голосу (тип паскалії або “басо остинато”);

в) варіації на постійну мелодію верхнього голосу (“сопрано остинато” або “глінківські варіації”).

Перший різновид виник на світанку епохи імітаційної поліфонії (приблизно в XIV ст.) і згодом трансформувалася в більш молоді й “прогресивні”, багаті на можливості форми з остинатним верхнім голосом або басом. Техніка створення варіацій на мелодію тенора полягала в написанні поліфонічного

твору (меси, ораторії, магіфікату і т. д.) на основі відомої мелодії. Нею найчастіше служив релігійний наспів (гімн, хорал), хоча нерідко зверталися й до популярних світських пісень. Така мелодія доручалася тенорові й повторювалася стільки разів, скільки було потрібно для завершення композиції, що створювалася басом і дискантом (або басом, альтом і сопрано). Сам теноровий голос, як і мелодія, яку він проводить, одержали назву “кантус фірмус” (від лат. *cantus* — голос і *firmus* — міцний). Звідси походить і найменування типу варіаційної композиції.

У варіаціях на “кантус фірмус” канва тенорової мелодії майже не вирізнялася в ансамблі інших голосів. Іноді тема проводилася з власним хоральним текстом, а текст решти голосів відповідав жанрові твору. Це свідчить про те, що “кантус фірмус” перебуває на периферії слухового сприймання, служить фоном для створюваних мелодичних рельєфів. Крім того, теноровий голос часто переривався тривалими, на декілька тактів паузами, що відокремлювали завершення теми від початку її нового проведення. У цей час контрапунктуючі голоси набували більшої свободи розвитку. Припустимою була також зміна ритму теми (зменшення або розширення), перестановка метричних акцентів та інші перетворення.

До XVI ст. цей різновид остинатних варіацій перетворюється на зужиту техніку творення поліфонічної тканини. Мелодія хоралу стає викладатися максимально великими тривалостями, через що повністю втрачає й без того слабо виявлену в цьому типі форми якість образного елемента композиції і стає суто конструктивною, формальною основою твору.

Приблизно з XVII ст. починає розвиватися техніка створення форми на основі постійно повторюваної мелодії в басовому голосі — *basso ostinato*. Її поява й розвиток пов'язані з жанрами старовинних танців — *п а с а к а л і є ю і ч а к о н о ю* (більшою мірою з першим із них). Це танці іспанського походження, які відзначаються повільним рухом у тридольному розмірі такту. Тема, що постійно звучить у басі, має характер розміреної стриманої ходи. Такий жанровий відтінок змісту зберігається майже в усіх творах, написаних у формі варіацій на остинатний бас. Подібна композиція доречна для вираження почуття стриманої скорботи, внутрішньої вольової напруги, стану твердості духу, смирення чи непокори перед неминучим. У формі варіацій на басо остинато написані

За своїми формальними властивостями тема басо-остинатних варіацій певною мірою пов'язана з танцювальним походженням пасакалії та чакони. Вона характерна стислістю і обмежена здебільшого реченням або лаконічним танцювальним періодом, величиною 4 або 8 тактів. Басовий голос, як відомо, — головний елемент, своєрідний “диктатор” гармонічного забарвлення. Через те надбудовані над ним голоси, хоч би який активний самостійний розвиток вони мали, у всіх проведеннях теми набувають схожого гармонічного колориту. (Ця обставина зближує варіації на басову мелодію з іншим типом варіацій, де тема становить собою незмінну послідовність гармоній, тобто з варіаціями типу “чакони”). Проте навіть у рамках стабільно повторюваних гармонічних основ верхні шари фактури виявляють велику різноманітність у мелодичному розгортанні, в утворенні розмаїтих співзвуч із незмінно повторюваним басом. Щоб переконатися в цьому, досить порівняти утворювані у верхніх голосах співзвуччя, які припадають на один і той самий звук басового голосу при першому, другому й третьому проведеннях теми із “Crucifixus” Й.С. Баха.

Композиція, що виростає на основі варіювання басової мелодії, залежить від жанру твору. Для пасакалії, яка виступає в ролі частини сонатно-симфонічного циклу, характерна наскрізна композиція з поступовим ущільненням фактури, зростанням тональної та мелодичної напруги, інтенсифікацією ритмічного малюнку. У наскрізних композиціях виникають нечітко визначені розділи. Це не частини в повному розумінні слова, а скоріше фази розвитку форми, утворені рядом хвилеподібних наростань, кульмінацій і спадів напруженості інтонаційного мовлення.

У невеликих інструментальних п'єсах, створених на основі басо остинато, наскрізний розвиток композиції може наближатися до розвинутої двочастинної або тричастинної репризної форми.

Доповнюючи образно-змістову характеристику варіацій на постійну мелодію басу, вкажемо на появу й розвиток у музиці кінця ХІХ — початку ХХ ст. рухливо-моторних тем і відповідних за духом композицій. Стрімкий розвиток, заснований на короткій, ритмічно пружній, жвавій, твердо артикульованій темі має, як правило, настирний, агресивний характер. Композиція розвивається лавиноподібно — через ряд малих кульмінацій до найвищої точки руху, яка справляє вра-



ження вибуху, катастрофи. Яскраві приклади подібних творів — п'єси “Наполегливий чардаш” Ф. Ліста, “Basso ostinato” Р. Шедріна.

Якщо варіації на постійну мелодію тенора мають вокальні жанрові витоки, варіації типу “басо остинато” — інструментальне походження, то наступний різновид остинатних варіацій — на постійну мелодію верхнього голосу — виник у вокально-інструментальній музиці. Основою для нього послужила куплетна пісня з супроводом. Коли в інструментальний супровід куплету при кожному новому його проведенні вносяться зміни, то куплет стає темою варіаційної форми. Так виникає куплетно-варіаційна форма, і такий самий фундамент мають варіації типу “сопрано остинато”.

Відмінності між цими двома дуже схожими формами полягають, по-перше, в мірі припустимих змін початкового супроводу теми. В остинатних варіаціях ці зміни заторкують усі сторони інтонаційної й фактурної організації супроводу. По суті, тут уже не можна застосувати слово “супровід”, оскільки поряд із темою виникає далеко не фоновий чи другорядний, а активний формотворчий матеріал.

Друга відмінність (уже не така безумовна) полягає в загальному враженні від композиції як від цілого. У першому типі варіацій (остинатно-сопранових) краще виявляється динаміка розвитку, підкореність єдиній драматургічній лінії. Куплетно-варіаційна форма сприймається як більш урівноважена й навіть статична. Втім, у дуже багатьох випадках (особливо у стосунку до хорових і вокальних творів російських композиторів) неможливо й недоцільно проводити грань між цими двома типами варіацій.

Творцем варіацій типу “сопрано остинато” вважається М. Глінка. Його “Камаринська”, а також “Турецький танець”, “Персидський хор”, “Балада Фінна” з опери “Руслан і Людмила” — чудові зразки цієї новаторської для свого часу форми. Природно, композитор не вигадував її. Він талановито поєднав відомі норми варіаційного розвитку теми західноєвропейської професійної музики з типово слов'янськими рисами багатоголосної варіантно-куплетної пісні. Наслідком цього синтезу стала активна динамічна композиція, де проведення теми нерозривно спаяні наскрізним тональним рухом, ладовими й гармонічними контрастами та переходами, примхливими змінами ритму й фактури і, що дуже

істотно, — постійним мелодичним збагаченням теми за рахунок розвитку підголосків. Для наочного уявлення про глінківські варіації порівняймо наведені нижче приклади (початкові такти теми та два її варійованих проведення):

104 М. Глінка. Опера “Руслан і Людмила”. Персидський хор
а) ХОР (тема — перше речення)

Ло-жит-ся в по-ле мрак но-чной.

б) 1-а варіація

Здесь ночь-ю не-га и по-кой.

в) 3-я варіація

Те-бе мы ут-рен-ней за-рей



Традиція подібного трактування принципу варіювання набула дальшого поширення в оперних формах, хорових, інструментальних творах М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, М. Лисенка, М. Леонтовича, А. Лядова, О. Глазунова.

5.4. Варіації на основі незмінної функціонально-гармонічної послідовності (тип “чакони”)

XVII–XVIII століття були для більшості жанрів професійної музики періодом переходу від поліфонічного письма до гомофонно-гармонічного, від діатонічних ладів церковної музики до мажору й мінору. У цей період гармонія здобула роль центрального закону організації форми. Такі процеси не могли не відбитися на способах варіаційної побудови композицій. Вони одержали своє найбезпосередніше втілення у варіаціях типу “чакони”.

Ч а к о н а — танець іспанського походження, що набув у XVII ст. повільного, поважного, церемонного характеру. Інструментальні п'єси з цією назвою, так само, як і споріднені за образним характером **п а с а к а л і ї** (найменування яких походить від іще одного іспанського танцю), будувалися спочатку за принципом варіацій на остинатний бас. У XVIII ст. композиція чакони дещо змінилася: конструктивною основою замість повторюваної мелодії басу стала послідовність гармонічних елементів. Очевидно, повторювана басова лінія наводила гармонічно орієнтований слух нової епохи на повтор акордів, відповідних до тонів басового голосу. Так з'явився новий різновид музичної теми й варіаційної форми. Тема становить тут незмінну, об'єднану ладовими відношеннями гармонічну послідовність, яка відкриває широкі можливості зміни в мелодичних ходах будь-яких голосів, у ритмічному оформленні, у фактурі.

На відміну від розглянутих раніше остинатних форм, гармонічні варіації прикметні будовою як самої теми, так і всієї композиції.

Тема варіацій типу чакони становить закінчену одно- або двочастинну композицію. Це, по суті, самостійний музичний твір (здебільшого танцювального жанру). Слідом за першим викладом теми-танцю може йти повторення того ж танцю з

частковими змінами мелодії й помітно оновленим фактурним вбранням. Після цього може з'являтися аналогічна композиційна побудова, у якій мелодія, приміром, втрачає свою індивідуальність, зате ще більша відмінність вноситься у фактуру, і т. ін. Порівняйте пр. 100 (тема) та 105 (варіація).

105 Й. Крігер. Партита №2 (1-й період). Сарабанда. Дубль

Poco meno mosso e tranquillo

Такий шлях варіювання теми жодною мірою не передбачає об'єднання варіацій в одну цілісну композицію, підкорення їх загальній музично-драматургічній лінії. Тут, навпаки, створюється відкритий, незамкнений ряд варіацій, який може бути перерваний після будь-якої з них без шкоди для якості форми.

Найчастіше варіації такого типу можна зустріти в інструментальній сюїті старовинних танців. Її форма утворюється рядом різних танців: алемандою, курантою, сарабандою, менуетом, жигою та ін. Вони йдуть відразу один за одним, але якийсь із них може повторитись у зміненому фактурно-мелодичному вигляді. Іноді виникають два варіанти поспіль. У сюїті вони позначаються ремаркою "double" ("дубль"). Наприклад, можливий ряд: "...сарабанда; сарабанда. Дубль; жига" (як у партиті №2 Й. Крігера, фрагмент якої ми щойно розглянули).

Так у річищі ряду контрастних танців виникав "оазис" із теми з однією чи двома варіаціями. Він не складав різко відокремленої частини сюїти, хоча на варіаційній ділянці сюїти організованість і єдність форми вищі, ніж у низці різних танців.



Композиція в жанрі якого-небудь старовинного танцю (переважно двочастинна) з “дублями” набула також самостійного значення у клавірній музиці як цикл невеликих вишуканих п'єс. Типові зразки зустрічаються у творчості Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо та ін. композиторів кінця XVII — початку XVIII ст.

5.5. Варіації змішаного типу

До варіацій змішаного типу належить, мабуть, найпоширеніший тип композиції: тема з варіаціями або класичний варіаційний цикл. Змішаним він називається тому, що тема варіацій являє тут стійку єдність яскраво індивідуалізованої мелодичної лінії та її функціонально-гармонічного забарвлення. Таким чином, і мелодія, і гармонічна послідовність є стабільними, майже не змінюваними сторонами теми. Змін же зазнає передусім фактура, а також деякі деталі ритмічного і звуковисотного малюнку мелодії, характер артикуляції, тактовий розмір, динамічний план та інші сторони інтонаційної організації теми.

Класичний варіаційний цикл походить від поєднання принципу куплетно-варіаційної (частково — куплетно-варіантної) форми з варіаціями типу чакони. Наприклад, відома “Сарабанда з варіаціями” Г. Генделя, яка безумовно належить за часом створення, жанром і особливостями будови до варіацій типу чакони, має також і ознаки класичного циклу. А саме: у першій варіації зберігається не тільки гармонічний кістяк теми, а й мелодія верхнього голосу.

Ці риси лягли в основу інструментальної циклічної (тобто багаточастинної) композиції періоду класицизму XVIII ст., побудованої на базі об'єднання теми та ряду її завершених варіацій.

Теми класичних варіаційних циклів зберігають особливості, успадковані від старовинних танцювальних варіацій: завершеність, метроритмічну чіткість, простоту і водночас індивідуальність мелодичної лінії, високоорганізовану синтаксичну будову, прозорість функціонально-гармонічного плану. Теми викладаються в гомофоно-гармонічній або акордовій фактурі. Від старовинних танців іде традиція брати за основу варіювання двочастинні композиції. Багато тем класичних варіацій мають таку будову (2-частинна репрізна форма):

Andante grazioso

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo and mood are indicated as 'Andante grazioso'. Dynamics are marked with 'p' (piano) and 'sf' (sforzando). The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

Починаючи з першої ж варіації, зміни заторкують передусім фактуру викладу теми. При цьому використовуються різноманітні способи акордової фігурації. Після декількох фактурних варіацій, або й від самого початку, фігуративні зміни торкаються і мелодичної лінії. Допускаються ритмічне дроблення тонів мелодії,



заповнення широких інтервальних ходів прохідними звуками, додавання мелізматичних зворотів (форшлагів, нахшлагів, групетто, трелей, мордентів і т. п.). Усі ці прийоми фігурування створюють примхливий звуковий візерунок, орнамент, ніби покладений поверх початкової мелодії (з цієї причини варіації класичного типу називають також *орнаментальними*).

Проте мелодія все ж зберігає при всіх її прикрасах і модифікаціях основний контур (він утворюється звуками на сильних часах такту, кульмінуючими тонами та каденційними зворотами):

107

В. А. Моцарт. Соната №11, ч. I. 1-а варіація

Одна з варіацій циклу змінює ладове обличчя теми:

108

В. А. Моцарт. Соната №11, ч. I. 3-я варіація

У мелодичну лінію в дуже обмеженій кількості можуть бути введені нові інтонаційні звороти (елемент куплетно-варіантного пісенного розвитку). При цьому мелодичне оновлення ні в якому разі не повинно порушувати композиції та синтаксичної структури теми, а також не повинно суперечити сподіваному функціонально-гармонічному забарвленню мелодичного звороту, який замінюється.

І фактурні, і мелодико-фігураційні засоби оновлення теми відкривають практично необмежені можливості для продовження процесу варіювання і створення найрізноманітніших версій вихідної теми. Звісно, композитор не ставить перед собою завдання вичерпати всі можливості цього композиційного прийому. Він дбає не тільки про створення цікавих, різноманітних за змістом варіантів теми, а й про композицію циклу в цілому. Це означає, що послідовність варіацій, логіка їх зіставлення, самі способи варіювання підкорені єдиному загальному планові циклу. Основними факторами цілісної організації варіаційного циклу є:

а) послідовне фактурне ускладнення варіаційного викладу теми;

б) послідовне фігуративне ускладнення мелодії теми, аж до часткового оновлення її інтонаційної першооснови;

в) поступова інтенсифікація руху за рахунок введення в кожній новій варіації все дрібніших тривалостей і активних ритмічних зворотів (пунктирного ритму, синкоп);

г) посилення контрасту між варіаціями в міру віддалення від теми, введення приблизно у III–IV варіаціях переміни ладового колориту (контраст мажору та мінору), зіставлення варіацій з різним типом викладу (контраст гетерофонії, поліфонії та акордового складу), контрастування типів артикулювання мелодії (співучого й уривчастого, щільного й легкого) і т. ін.;

д) введення елементів початкового викладу теми в передостанню або останню варіацію, що створює ефект репризи і сприяє замиканню композиції;

е) збільшення обсягу та різке ускладнення композиції останньої варіації у зв'язку з додаванням коди розробкового характеру або поєднанням у ній декількох вільно скомпонованих варіацій, нерідко — укрупнення масштабу теми, що надає їй фінального, підсумкового характеру.

Класичний варіаційний цикл іноді засновується не на



одній, а на двох темах. Такі варіації називаються *п о д в і й н и м и*. Використання двох контрастних тем стабілізує й посилює прояв у варіаційному циклі принципу контрастного зіставлення.

Існує два способи побудови двотемного варіаційного циклу. Перший передбачає експозиційне зіставлення тем та їх попарне варіювання (формула: $A + B + A^1 + B^1 + A^2 + B^2 + \dots$). Другий спосіб полягає в почерговому викладі фрагментів, які складаються з теми й кількох її варіацій, після чого може йти вільне чергування варіацій на обидві теми (формула: $A + A^1 + A^2 + B + B^1 + B^2 + \dots$).

Іноді виникають і нестереотипні шляхи об'єднання варіацій на дві теми в циклічну композицію.

Порівняно простими для сприймання й аналізу прикладами подвійних варіацій можуть служити 2 частина 103 симфонії (мі-бемоль мажор) Й. Гайдна, *Andante* з 5 симфонії Л. Бетховена. Більш складними (і, до речі, більш поширеними) є випадки поєднання принципу подвійних варіацій з рисами розвинутої тричастинної, сонатної та ін. композицій (фінал 3 симфонії Л. Бетховена, "Симфонічні варіації" Ц. Франка).

5.6. Вільні варіації

*П*орівнюючи вже відомі нам типи варіацій, неважко помітити, що найбільш строгою й багатоаспектною організацією форми відзначаються варіації класичного типу. Романтичний стиль, який прийшов на зміну класицизму на початку XIX ст., переглянув підходи до варіаційної композиції. Результатом оновленням класичних прийомів стали так звані *в і л ь н і в а р і а ц і ї*. Творцем їх слід вважати Л. Бетховена. У своїх творах (передусім у симфоніях) він сміливо поєднував звичні способи фактурно-орнаментального варіювання тематичного матеріалу з його мотивною розробкою, вільним продовженням і скороченням, ладотональними трансформаціями (фінали 3, 5, 9 симфоній, останні дві частини "Урочистої меси").

Запроваджені Бетховеном принципи набули послідовного втілення у вільних варіаційних циклах Р. Шумана та інших композиторів-романтиків. Назвемо основні їхні особливості:

а) тема вільних варіацій не схожа на класичні двочастинні замкнені композиції. Головна вимога до неї — висока міра інтонаційної насиченості, запам'ятовуваність мелодичних і гармонічних зворотів, наявність інтонацій, придатних для “виращування” з них нових музичних тем-образів. А нестійкий, часом неекспозиційний характер теми ніби заздалегідь вказує на подальший напрямок розвитку музичного сюжету, створює потужний імпульс для динамічного сприймання композиції;

б) починаючи з першої ж варіації, тема може трансформуватися в будь-яких відношеннях: змінюються мелодія, гармонія, фактура, лад, тональність (чого зовсім немає в класичному циклі), тип артикуляції і т. ін. Часто від усієї теми залишається невеликий фрагмент або декілька впізнаваних інтонацій, співзвуч. Таким чином, тема у вільних варіаціях служить не так структурою для повторень, як інтонаційним зерном для створення самостійних за композицією, синтаксичною будовою та іншими властивостями частин циклу;

в) “виращені” з тематичного зерна у варіаціях нові мелодії та гармонічні послідовності своєю чергою можуть бути піддані вільному розробковому дробленню в наступних частинах циклу. Так виникають специфічні “варіації на варіацію”, які сприяють різкому відходу від теми в бік створення вільно контрастуючих частин і наближенню варіаційної композиції до скітного циклу на монотематичній основі;

г) поглибленню контрасту між темою та варіаціями всередині циклу сприяє надання їм рис різних (і часом дуже віддалених) музичних жанрів. Так, наприклад, у циклі можуть сусідити варіації, виконані в жанрах салонного танцю і скорботної арії, жвавої прелюдії та речитативу, траурного маршу й фугато та ін. Чудовими зразками жанрово контрастних вільних варіацій є твори П. Чайковського (тріо “Пам'яті великого артиста”, “Варіації на тему рококо” для віолончелі з оркестром та ін.);

д) у зв'язку з дуже значним віддаленням варіації від теми як в образно-змістовому, так і в конструктивному плані, особливо важливу роль у циклі вільних варіацій одержує фінал. Він, по-перше, повертає вихідну (або однойменну) тональність. По-друге, у ньому знову звертають на себе увагу інтонації початкової головної теми циклу. За масштабом фінальна частина здебільшого переважає будь-яку з попередніх, а за



будовою вона може становити собою яку-небудь велику форму — рондальну, сонатну, складну тричастинну.

5.7. Використання варіаційних форм

Коротко підсумуємо відомості про побутування варіаційних форм різного типу в художній практиці.

Як самостійні твори варіації зустрічаються:

а) у вигляді одночастинних розвинутих композицій (на остинатній основі);

б) у вигляді циклу теми й варіацій (старовинні танці, класичний цикл, вільні варіації);

в) у вигляді варіантно-куплетної (народна пісня) і куплетно-варіаційної форми (професіональна пісня, оперні хори та арії).

Як частина більш масштабного твору варіації можуть використовуватися у складній тричастинній композиції (Л. Бетховен, 7 симфонія. Скерцо) або значно частіше — у вигляді частини сонатного чи симфонічного циклу.



§ 6. Рондо

6.1. Загальна характеристика

Рондо — тип композиції, в основі якого лежить принцип рефреноподібного повтору. Нагадаємо, що він полягає в чергуванні різних музичних тем, одна з яких періодично повторюється. Повторювана тема (або частина форми) називається рефреном, а теми (частини), які розділяють рефрени, містяться між ними — мають назву епізодів. Формула цього принципу побудови композиції така:

$$a + v + a + c + a + d + a \dots$$

При уважнішому розгляді ми виявимо в цій логіці формотворення поєднання вже знайомих нам принципів: періодичного повторення й зіставлення тем. Вони обидва, як і характер взаємодії між ними, надають формі інерції безконачного продовження, незамкненості.

Форма рондо з повними підставами може називатися багаточастинною. Мінімальна кількість частин, яка виявляє принцип рефреноподібного повтору, — п'ять (три проведення реф-

рену, розділені двома епізодами). Максимальна кількість логічно не визначається, але на практиці вона рідко перевищує десяток.

Крім названих двох принципів, рефреноподібна побудова форми виявляє також відношення репризної повторності: кожне повторення рефрену після епізоду можна трактувати як логічне замикання тричастинної ланки, яка складається з двох рефренів і епізоду між ними:

$$a + b + \underline{a + c + a} + d + a \dots + a$$

Утворюється ніби ланцюг із багатьох тричастинних репризних форм. Ця логіка рондальної композиції не завжди відчутна, вона не може вважатися основною для даного типу композиції. Але показово, що всі твори у формі рондо завершуються проведенням рефрену (або кодою на темі рефрену). У цьому можна вбачати виявлення принципу репризного замикання, яке зупиняє процес періодичного повторення й оновлення.

Таким чином, форма рондо засновується на доволі різноманітних і навіть суперечливих логічних відношеннях. Протиріччя між періодичним і репризно завершальним повтором завжди по-різному виявляється в кожній конкретній рондальній композиції. В одних випадках (пісенне рондо) більш відчутна дія принципу періодичності, в інших (класична п'ятичастинна форма) — більшого значення набуває репризність.

Як виникла ця оригінальна музична композиція? Джерелом її, як і багатьох інших музичних форм, є куплетна пісня. Якщо говорити конкретніше, то прямими історичними попередниками рондо були західноєвропейські хороводні¹ пісні, в яких віршовий куплет складався з двох частин — заспівної строфи та приспіву. Останній виконувався на один і той самий мотив, тобто служив музичним рефреном. Заспівна строфа співалася на щоразу оновлювану мелодію. Виникала композиція такого типу:

мелодія: $a + b + c + b + d + b \dots$

вірш: заспів I приспів заспів II приспів заспів III приспів
(епізод) (рефрен)

¹ Рондо (від фр. "ronde", іт. "rondo") означає коло. Можливо, що назва ця пов'язана з давніми попередниками форми — хороводними, тобто круговими піснями. Існує й інше пояснення терміна: сама композиція рондо подібна до руху по колу, з постійним замиканням, яке утворює рефрен.



Цікаво відзначити, що віршовий текст усіх пісень, які мають приспів, до наших днів пишеться саме в такій формі рондо. Водночас музична композиція у формі рондо для сучасної масової заспівно-приспівної пісні не властива (переважає куплетна двочастинна форма). А в старовинних французьких, італійських, іспанських піснях музична будова точніше відповідала композиції вірша. Зауважимо, що в наведеній формулі рондально-куплетних пісень рефрен стоїть на другому місці в ряді частин, після частини, яка називається епізодом¹. Проте така побудова не порушує принципу рефреноподібного повторення, який лежить в основі рондо.

Від куплетної пісні всі наступні різновиди форми рондо перейняли не тільки логіку побудови, а також і загальний характер композиції: чіткість членування форми на частини, завершеність і високу організованість рефрену та епізодів (опора на період і речення), деяку статичність повторень, компенсовану лаконізмом тем і перемінами тематичного матеріалу (іноді — його розвитком) в епізодах.

Більшість творів, написаних у формі рондо, зберігають також основні риси інтонаційно-образного ладу хороводних пісень: рухливо-моторний, ритмічно чіткий характер інтонацій, просту й виразну мелодику, гранично ясне гармонічне забарвлення, гомофонно-гармонічний склад, емоційно відкритий, світлий, енергійний, бадьорий характер тем.

Повторність, створювана рефренами, має сенс утвердження центральної тези, основного образу твору. Оскільки він здебільшого має підкреслено позитивний емоційний тонус, то й уся композиція набуває світлого, життєствердного характеру.

Розглянемо тепер докладніше головні типи рондальної композиції у професійній музиці.

6.2. Старовинне інструментальне рондо

Старовинне рондо виникло в інструментальній (переважно клавірній) музиці кінця XVII — початку XVIII ст. Особливу роль у його створенні відіграли композитори французької школи — Ф. Куперен, Л.К. Дакен, Ж.-Ф. Рамо,

¹ У деяких старовинних хороводних піснях типу французької “віріле” складалася композиція з рефреном на початку наспіву, яка одержала назву “рондо особливої форми”.

Л. Маршан, Г. Муффат та ін. Їхні клавесинні рондо — доволі великі для тих часів п'єси для сольного інструмента (кількість частин — від 5 до 9, 11). Незважаючи на це, вони справляють враження камерних, мініатюрних п'єс із дуже точно “підганими” один до одного тематичними розділами, з бездоганно вивіренними пропорціями частин і цілого, із тонкою, вишуканою проробкою мікротематичної будови композиції.

Рефрен та епізоди цієї форми здебільшого мають одночастинну структуру (період у рефрені й невелика побудова розвинутого типу — в епізоді). Завдяки такій елементарній будові частин старовинне рондо називають іще “куплетним”.

Значною своєрідністю відзначається тематичний і тональний розвиток старовинного рондо. Перший епізод у багатьох випадках засновується на темі рефрену, яка звучить у незмінному або дещо варійованому вигляді у тій самій або новій тональності (звичайно — тональність домінанти):

109

Ж.-Ф. Рамо. “La Villageoise” (“Селянки”)

а) рефрен



б) початок 1-го епізоду

Наступні епізоди передбачають уже більш відчутне оновлення або розвиток тематизму. Проте нові теми не створюють різкого контрасту з рефреном. Вони ніби продовжують загальну лінію плавного розгортання музичного сюжету, відтіняють і доповнюють головну тему-образ. Виникають епізоди розвиваючого характеру, які не мають власного індивідуального інтонаційного обличчя, або ж епізоди, засновані на яких-небудь елементах теми-рефрену.

Найбільшою віддаленістю від основної теми прикметний останній епізод старовинного рондо. Тут часом сягає найвищої точки динаміка тональних співвідношень (відхід у сферу тональностей субдомінантної групи, найвіддаленіших у рамках першого ступеня спорідненості). Тут же виникає найбільш контрастний у відношенні до рефрену тематичний матеріал або інтенсивний, ладово напружений розвиток його тематичних елементів. Усе це стимулює розширення масштабу останнього епізоду, перетворення його на найбільшу частину форми:

110 Ж.-Ф. Рамо. "La Villageoise" ("Селянки"). Початок 2-го епізоду



Таким чином, старовинне рондо — далеко не статична композиція з механістичним поєднанням частин. У цій формі простежується чіткий композиційний план поступового й неяскравого, але реального динамічного розвитку, спрямованого до кульмінаючого останнього епізоду. У ній втілюються принципи варіювання та монотематичної побудови контрастних частин — також потужні фактори динамізації композиції.

Усі ці обставини слід враховувати як виконавцеві, який дбає про відповідність трактування задумові композитора, так і вчителю, який настраює учнів на сприймання рондального твору даного типу, пояснює особливості його форми.

Багато рондальних п'єс для клавесина XVII–XVIII ст. мають програмні заголовки: “Духмяна вода”, “Старанна”, “Похмура”, “Сади в цвіту”, “Женці”, “Збирачі винограду” (Ф. Куперен) і т. ін. Вони мають здебільшого зображально-асоціативний характер. Проте не слід переоцінювати значення таких заголовків: за винятком дуже небагатьох творів (“Зозуля” Л. Дакена, “Щебетливі пташки” Ж.-Ф. Рамо), вони мають вельми умовний зв'язок із образним ладом музичного мовлення, фактури й композиції.

Ще раз коротко перелічимо основні особливості старовинного рондо:

а) проста одночастинна структура частин (період і розвиток побудови);

б) використання теми рефрену або окремих його елементів у епізодах;

в) близькість тональностей рефрену та епізодів (I ступінь спорідненості);

г) незначна міра контрасту між рефреном та епізодами;

д) поступове підсилення контрасту у відношенні до рефрену на закінчення твору й розширення масштабу останнього епізоду, що створюють кульмінацію в динамічному плані композиції;

е) використання прийомів варіаційного розвитку та елементів розробки теми рефрену в епізодах;



е) програмний характер рондальних п'єс, умовність зображувальної, проте конкретність танцювальної та емоційно-виразної основи їхньої образності.

6.3. Класичне рондо

Класичне рондо, тобто рондальна композиція періоду музичного класицизму (друга половина XVIII ст.) — це п'ятичастинна складна композиція. Від рондальної форми попереднього історичного етапу її відрізняє, *по-перше*, помітно зрослий масштаб, що сягає рівня найбільш монументальних композицій того часу (складної тричастинної, сонатної). Укрупнення форми нерозривно пов'язане з її ієрархічним ускладненням. Кожна частина класичного рондо становить собою яку-небудь просту композицію — двочастинну або тричастинну репризу. Його загальна формула така:

$$\begin{array}{cccc} \underbrace{A(p)} & \underbrace{B} & \underbrace{A(p)} & \underbrace{C} \\ A + A & B + B^1 & A + A^1 & C + C^1 \end{array}$$

У формулі ми представили кожную частину рондо як просту двочастинну (однотемну). Цей план відбиває мінімальну кількість можливих композиційних розділів у п'ятичастинній складній композиції. Тому скорочення до мінімуму кількості частин порівняно зі старовинним рондо — це лише уявне скорочення масштабу. Насправді ж класичне рондо, навіть найскромніше за обсягом частин, рідко буває меншим від старовинного.

Другою відмінністю між ними є те, що композитори-класики з властивою їм схильністю до гостроконфліктних зіткнень образів значно посилили контрасти між розділами композиції. Для цього вони використовували всі можливості, передусім засоби інтонаційного оновлення тематизму, техніку ладотонального розвитку.

Тематичний контраст одержав немовби дворівневе втілення. Він, з одного боку, виявлявся всередині рефрену та епізодів. Утім, тут можливості його створення незначні, оскільки прості композиції майже завжди засновані на однорідному тематичному матеріалі. Прикладом цього може бути побудова рефрену ре-мажорного рондо Й. Гайдна (IV частина сонати № 7 (37), ре мажор), де у простій тричастинній ре-

призній формі середина-зв'язка (4 такти) виростає безпосередньо з першого періоду:

111 Й.Гайдн. Соната для фортепіано №7 (37). Фінал. Тема-рефрен

Presto ma non troppo

p innocentemente

f

З другого боку, тематичний контраст виникає між кожним проведнням рефрену та епізодами. Тут він значно яск-



равіший, але до втілення полярно протилежних емоцій та образів усе ж не доходить. Ось приклад із того ж твору:

112

Й. Гайдн. Соната №7. 1-й епізод

Порівняно з темою рефрену, перший епізод відзначається більш хистким гармонічним планом (перервані каденції, зупинки на нестійких акордах домінанти). Різко змінюється фактурне оформлення: воно набуває вигляду своєрідного діалогу (в нашому прикладі суворі, сердиті репліки низького регістру чергуються з м'якими “заспокійливими” зворотами більш світлого регістру фортепіано). У цілому епізод вносить у композицію характер нестійкості¹, певної драматичності свого власного мікросюжету. І разом з тим він зберігає загальний бадьорий дух, жвавість, активність і м'яку іронічність головної теми.

Тональні відношення перебувають у повній відповідності з тематичними. В середині рефрену та епізодів тональні відхилення здійснюються в обмежених рамках (у розглянутому вище рефрені рондо перша частина модулює в тональність домінанти, а зв'язка повертає вихідну тональність).

Між частинами рондо можуть виникати більш яскраві тональні зіставлення (однойменних мажору та мінору, медіантових ступенів і т. ін.).

Третя істотна відмінність класичного рондо від старовинного — наявність сполучних побудов між епізодами та проведеннями рефрену:

¹ Композиція епізоду за зовнішніми ознаками — така ж, як і в рефрену (A + A'), але характер розвитку теми такий, що наближає всю композицію до розвинутої двочастинної.

113 Й. Гайдн. Соната №7. Фінал. Перехід від 2-го епізоду до рефрену

Музична партитура, що ілюструє перехід від другого епізоду до рефрену в фіналі сонати №7 Й. Гайдна. Партитура складається з чотирьох систем нот. Перша система позначена *cresc.* Друга система позначена *f*. Третя система позначена *decresc.* і завершується рефреном, позначеному як *Рефрен*. Четверта система позначена *p* і містить позначення *<...>* та *при повторенні 1 пер.*

У наведеному прикладі (з того ж самого твору Й. Гайдна) останній, соль-мажорний, епізод пов'язується з подальшим проведенням рефрену за допомогою ходу, який утворений із матеріалу самого епізоду і який готує домінантовим перед'їктом вступ рефрену. Це дуже нагадує момент переходу від середини до репризи у тричастинній формі. Ми бачимо тепер, що при наявності зв'язку між епізодом і рефреном у класичному рондо реалізується потенційна здатність рефрену викликати відчуття репризного завершення музичної форми. У такому випадку п'ятичастинне рондо може бути потрактоване й сприйняте на слух як "двічі тричастинна" форма, в якій реприза першої композиції є водночас експозицією другої:

A + B — A + C — A

1-а тричастинна форма

2-а тричастинна форма



Звернімо тепер увагу на те, що в останньому своєму проведеному рефрені (пр. 113) дещо варійований. Ця риса властива багатьом класичним рондо. Вона надає останньому звучанню рефрену рис динамізованої репризи і в цілому “відсвіжує” всю композицію.

Варіювання рефрену в деяких класичних рондо використовується “у старовинній манері” — для побудови епізоду (див.: В.А. Моцарт, соната № 8, фінал: AA¹ABA).

Використовується також і прийом розвиваючої побудови епізоду й нова, запроваджена композиторами-класицистами, техніка мотивної симфонічної розробки теми рефрену. Остання риса особливо характерна для творчості Л. Бетховена, який вводив розробку після другого епізоду (соната № 21, фінал) або замість нього (соната № 2, ч. 2).

Другий епізод узагалі набуває значення своєрідної “ділянки експериментів”. Він то стає схожий на тріо — середину складної тричастинної форми, то розростається за рахунок розвиваючого та розробкового викладу до більшого розміру, що дорівнює всім попереднім частинам, разом узятим. Ці тенденції призводять до модифікації класичного рондо, вони знаменують початок нового — романтичного — етапу розвитку даної форми.

Отже, основними рисами класичного рондо є:

а) п'ятичастинність (три проведення рефрену і два проміжні епізоди);

б) складність композиції. Побудова рефрену та епізодів у простих дво- і тричастинних формах (експозиційних або рідше — експозиційно розвинутих);

в) однорідність тематичного матеріалу всередині кожної частини рондо й підкреслена, доведена до рівня контрасту тематична різниця між рефреном та епізодами;

г) дотримання стандартного тонального плану частин, згідно з яким рефрени пишуться в основній тональності, перший епізод — у тональності домінанти, другий — субдомінанти (T—D—T—S—T). Можливі відхилення від даної схеми — зіставлення однойменних і (рідше) медіантових тональностей на гранях рефрену та епізодів;

д) введення сполучних побудов, як правило, від епізодів до рефренів (на зразок перед'іктових зв'язок у репризній тричастинній композиції, які надають формі більшої злитості та динамічності);

е) можливість появи коди;

є) використання принципів варіювання (рефрену) та розробки (в епізодах) для динамізації процесу композиційного оформлення;

ж) масштабне виділення останнього епізоду, в якому здійснюється динамічна кульмінація всієї рондальної композиції;

з) ритмічно-моторний, рухливий, активний, інколи навіть бурхливий, експансивно-збуджений характер тем. Жанрово-стильова характерність тематичного матеріалу: узагальнено виражене танцювальне начало й менш помітні пісенні інтонації.

6.4. Рондо в романтичній музиці

Епоха музичного романтизму не створила стабільного, стійкого типу рондальної форми. Твори такого плану в цей період дуже різноманітні, індивідуальні за змістом і будовою. Ми окреслимо через те лише основні тенденції, типові риси рефреноподібної побудови композиції у творчості композиторів-романтиків.

1. Кількість частин, порівняно з класичним рондо, збільшується, проте їхній масштаб — особливо рефрену — стає іноді більш скромним (однотемна двочастинна форма, складний період).

2. У композиції майже завжди спостерігається яка-небудь “неправильність” у чергуванні рефрену та епізодів. Наприклад, пропуск одного з проведень рефрену (М. Глінка, рондо Фарлафа з опери “Руслан і Людмила”), частковий або розвинутий виклад рефрену (Р. Шуман, “Віденський карнавал”), повторення епізодів, які звучали раніше (Ф. Шопен, вальс ля-бемоль мажор).

3. До традиційних способів оновлення рефрену — розвитку, варіювання й розробки — додається проведення його в побічній тональності (Р. Шуман, “Новелета”, ор. 21, № 1), а також перетворений його виклад за типом вільної варіації (скажімо, в останньому проведенні рефрену, яке відіграє роль коди).

4. Контраст між рефреном та епізодами стає яскравішим, помітнішим. Він поширюється на темпові та метроритмічні (розмір такту) сторони інтонаційної організації. Такі контрасти бувають ознакою загальнішого контрасту, який охоплює



всі сторони інтонаційної та фактурної організації, а саме — жанрово-стильового зіставлення тем. Жанрові відмінності тематичного матеріалу є чи не найсильнішим засобом досягнення контрасту між частинами композиції. Його використання наближає рондальну композицію до сюїтно-циклічної форми.

5. Від попередніх стильових епох романтичне рондо упадає активний моторно-темпераментний характер головної теми. Швидкий темп і різкі переміни тематичного матеріалу, численні контрасти створюють різноликий ряд образів, запаморочливу низку невирішених конфліктів, несподіваних змін емоційних станів. Недаремно російський музикознавець Г. Катугар визначив рефреноподібну композицію в романтичній музиці як “калейдоскопічне рондо”.

6.5. Рондальні композиції особливого типу

До особливих, мало поширених на практиці рондальних форм відносять композиції, які починаються з епізоду. Вони мають таку формулу: $A + B + C + B + D + B$. Ми вже відзначали, що подібна композиція природна для заспівно-приспівної пісні. Власне, від таких композицій і походить форма рондо. Чому ж вона рідко зустрічається у професійній композиторській творчості і вважається “особливою”?

Напевне, це пояснюється традицією європейської класичної музики — вміщувати основний, провідний в образно-змістовому значенні тематичний матеріал на початку твору. Для рондальної форми саме рефрен є головною темою, центральним образом. Є й інший аргумент: завершення композиції рефреном у класичному рондо створює симетрію і замикає композицію. В заспівно-приспівній рондальній побудові така симетрична структура форми неможлива, та й загалом проведення рефрену не створюють такого ефекту репризних замикань, як у класичному рондо. Невипадково рондальні композиції, які починаються з епізоду, завершуються здебільшого кодою на матеріалі першого епізоду, тобто найпершої теми. Нерідко перший епізод повторюється ще раз, ближче до кінця форми (В. А. Моцарт, рондо “Allegretto” з сонати ля-бемоль мажор, № 11; формула: $A + B + C$

+ В + А + В + Кода; Ф. Шопен, вальс ля-бемоль мажор, формула: А + В + С + В + D + В + E + В + А + В + D + В + Кода на матеріалі А).

Цікавим твором, що поєднує в одній композиції два різновиди формального розташування частин рондальної форми, є “Пісня збирачок винограду” з опери “Кола Брюньйон” Д. Кабалевського. Це складна п’ятичастинна рондальна композиція. Кожна частина становить двочастинний куплет, у якому другий період всюди однаковий, а перший постійно оновлюється. Таким чином, на вищому рівні — класична рондальна композиція, а на рівні тематичного матеріалу — рондо особливого типу, з епізодом на початку:

А	В	А	С	А
ав	св	ав	дв	ав

6.6. Використання рондальних композицій

1. У якості самостійної форми рондальна композиція зустрічається у програмних творах. Це салонні п’єси для клавісина та верджинала з програмними підзаголовками; жартівливі, іронічні п’єси класиків (наприклад, фортепіанна п’єса Л. Бетховена “Лють з приводу загубленого гроша”); багатотемні, “калейдоскопічні” інструментальні картини в романтичній музиці (“Віденський карнавал” Р. Шумана).

2. Часто рондальний принцип використовується в композиційному оформленні танцювальних п’єс, особливо у жанрі вальсу (М. Глінка, “Вальс-фантазія”; М. Равель, “Вальси”; А. Лядов, вальс оп. 26).

3. У формі рондо дуже часто пишуться фінальні частини сонатних циклів, симфоній, іноді — середні частини (скерцо).

4. У вокальній музиці рондальна побудова зустрічається значно рідше, ніж в інструментальній. Це можуть бути романси оповідного, баладного характеру (О. Даргомижський, “Нічний зефір”; О. Бородін, “Княжна, що спить”). Риси рондальної композиції властиві деяким оперним хорам, сценам, аріям (М. Римський-Корсаков, фінал I дії опери “Снігуронька” — “Проводи масляниці”; М. Глінка, каватина і рондо Антоніди з опери “Іван Сусанін”).



§ 7. Сонатна форма

7.1. Загальна характеристика

Сонатна форма — це найскладніший тип нециклічної музичної композиції. В її будові використовуються майже всі вже відомі нам принципи: зіставлення, репризне повторення, симетричне перетворення, продовження, розробка, іноді також — варіювання, рефреноподібне повторення. Самий лише перелік формотворчих принципів свідчить про складність і насиченість музично-драматургічного розвитку в сонатній композиції.

Приблизні аналогії до сонатної форми можна відшукати в народній музиці. Наприклад, у таких інструментальних імпровізаційних жанрах, як танцювальна сюїта, кюй, мугам. Проте безпосереднє походження її пов'язане з традиціями європейської професійної музики. Сонатна композиція — порівняно “молода” форма, її вік — близько трьохсот років. Виникла вона в той період розвитку професійної музики Європи, коли всі основні принципи компонування вже набули різноманітного застосування, коли вже відкристалізувалися такі складні типи композиції, як рондо, варіаційний цикл, складна тричастинна форма. Однак, незважаючи на молодість, сонатний принцип набув дуже широкого розповсюдження у найрізноманітніших музичних жанрах і стилях. Він ліг в основу цілого ряду типів форми і став відправною ідеєю для численних оригінальних композиторських рішень. Донині сонатний принцип побудови композиції був і залишається надзвичайно продуктивним, багатим за своїми можливостями щодо втілення різноманітних образів, драматургічних задумів, музичних концепцій.

У процесі історичного розвитку сонатної форми склалися два основних її різновиди:

1. *Старовинна сонатна форма (двочастинна).*
2. *Класична сонатна форма (тричастинна).*

Нижче ми розглянемо їх докладно. Але для того, щоб з'ясувати особливості їхньої будови, слід спершу визначити фундаментальні властивості сонатної композиції, спільні для всіх її різновидів. В основі сонатної форми лежить декілька принципів, які взаємодіють між собою:

- 1) **з і с т а в л е н н я** як мінімум двох тематичних сфер,

що називаються головною і побічною партіями. Це передбачає обов'язкову відмінність тональностей і, як правило, має також характер інтонаційно-образного контрасту;

2) репризне повторення щонайменше побічної партії, а в більшості різновидів сонати — всіх партій композиції;

3) симетричне перетворення тематичного матеріалу побічної партії: транспозиція в основну тональність при його повторенні в репризному розділі;

4) розвиток і розробка тематичного матеріалу. Хоча з формального погляду можлива сонатна композиція без розвитку й розробки тем, не можна обминути увагою ці дуже важливі для сонати принципи, які відіграли вирішальну роль у самому народженні даного типу форми.

Втілення названих принципів обумовлює необхідність принаймні двочастинної, а в більш поширених випадках — тричастинної побудови сонатної композиції. Зіставлення головної та побічної партій утворює першу частину, а розвиток і репризне повторення тем із транспозицією побічної партії в основну тональність складають другу частину (або другу і третю частини, якщо розвиток і розробка відокремлені від репризи тем). Схематично ця будова має такий вигляд:

Розділ композиції	Експозиція		Розвиток, розробка	Реприза
Тематичний план	А — А' (або В)		матеріал А, або (і) В	(А) — В
Тональний план	головна тон-сть	побічна тон-сть	посилення тонального конфлікту, нестійкості	головна тон-сть
	тональне протиставлення			вирішення тонального конфлікту

Ця схема не може дати вичерпного уявлення про конкретні стабільні типи сонатної композиції. Проте вона відбиває загальну логіку формування будь-якого з відомих сонатних типів і наочно показує, що в своїй основі сонатна форма має дво- або тричастинну будову. Максимальна кількість можливих частин — п'ять: вступ, експозиція, розробка, реприза, кода.

Після того, як ми в найзагальніших рисах з'ясували кон-



структивну логіку сонатної композиції, слід окреслити й логіку її змісту.

Тут ми змушені вийти за рамки музичного матеріалу і згадати один із найважливіших принципів філософії, а саме — тезу про суперечність як фундаментальну властивість будь-якого процесу в природі, суспільстві, свідомості. Протилежності, їхня єдність і протистояння — основа будь-якого, в тому числі музичного руху.

Організованість і неупорядкованість, ритмічність і аритмічність, стійкість і нестійкість і т. ін. — усі ці протилежності є необхідними передумовами музичного інтонування. У них криється джерело й міра інтонаційного розвитку.

Єдність протилежностей лежить також і в основі будь-якої музичної композиції. Це, скажімо, неперервність і перервність (розчленованість) форми, стійкість теми-образу та її мінливість, симетричність і асиметрія в побудові частин, статичність і динамічність форми тощо.

Одним із найважливіших чинників драматургічного розвитку форми, як ми знаємо, є зіставлення контрастних інтонаційних образів, тем. Ми вже спостерігали формотворчу активність тематичного контрасту в двочастинній, тричастинній, рондальній композиціях і ще будемо знайомитися з його проявами в циклічних музичних формах.

У сонатній композиції принцип тематичного протиставлення одержав найпоспідовніше й ефективне втілення. Він немовби персоніфікований і організований подібно до літературного сюжету. Тому до сонатної форми, як до жодної іншої, підходить сюжетно-драматургічний аспект аналізу, за яким теми трактуються як “дійові особи”, а розділи форми — як “сцени”, “дії”. З цього погляду кожний твір, написаний у сонатній формі, може сприйматися як повідана музичною мовою “історія про конфлікт” між якими-небудь темами-образами. Експозиція форми служить зав'язкою сюжету, де окреслюється основне джерело розвитку — тональне протиставлення розділів експозиції, незрідка підсилене контрастом інтонаційного характеру сонатних тем. Розробкова частина твору містить нові моменти зіставлення образів, що поглиблюють тональний та інтонаційний конфлікт між ними, створюють ефект зіткнення, протиборства, активної взаємодії “персонажів” музичного сюжету. У репризі виникає нова якість зіставлення образів: вирішення тонального протистояння зни-

жує інтенсивність “розпалу боротьби”, але контраст образів, їхня сюжетна протилежність не зникають. Розв’язка сюжету в репризі іноді настільки ще сповнена активного контрастного зіставлення тем, що лише в коді — своєрідному епілозі — драматургічний розвиток приходить до вичерпування провідного образного конфлікту.

Звісно, це дуже схематизований виклад сонатного “сюжету”. На практиці драматургія цієї форми набагато складніша й завжди унікальна. Тільки в найзагальніших рисах вона відповідає наведеній схемі. Це змушує дослідника, виконавця й інтерпретатора твору, написаного в формі сонати, з особливою увагою ставитися до початкового співвідношення головних тем-образів композиції та до всіх подальших змін міри і якості конфлікту між ними. Лише виходячи з чіткого уявлення про ці етапи зміни взаємовідношень тем упродовж усього твору, можна проводити ті чи інші конкретні літературно-драматургічні аналогії, обґрунтовувати певну програму музичної композиції.

З’ясувавши конструктивні та образно-змістові основи сонатної побудови музичної форми, перейдемо до розгляду її головних історико-стильових різновидів.

7.2. Старовинна сонатна форма

Старовинна сонатна (або старосонатна) форма походить від двочастинної розвинутої композиції. Можна буквально крок за кроком простежити історичний шлях зародження сонатної форми у старовинних танцях, прелюдіях, інвенціях, фугах, оперних аріях.

Нагадаємо, що старовинна двочастинна розвинута композиція засновується на однорідному за інтонаційно-образними характеристиками тематичному матеріалі. Перша її частина здебільшого становить собою невелику експозиційну побудову. Іноді вона одержує невеликий розвиток і короткий кадансовий розділ — кодету. Друга частина продовжує розкриття музичного образу, створеного в першій частині. Стимулом до композиційного розгортання форми служить тональна нестійкість викладу в першій частині. До кінця першої частини відбувається модуляція з основної тональності в паралельну або домінантову. Друга частина має зворотну спря-



мованість тонального руху (схему двочастинної розвинутої форми див. на с. 246).

Перший крок до перетворення такої форми на сонатну — поява в початкових тактах другої частини найбільш індивідуальних, упізнаваних інтонаційних зворотів теми або цілого її фрагмента в побічній тональності. Цим немовби окреслюються контури майбутньої головної партії сонати й шлях її тонального розвитку:

114

Ф.Е. Бах. Алеманда

а) такти 1-3

Moderato

б) такти 13-15

Наступний, ще більш істотний крок у напрямку до сонатної композиції полягав у повторенні кадансової побудови з першої частини в кінці всієї композиції. Якщо в першій частині кодета накріплює нову, побічну тональність, то в другій частині та ж сама структура утверджує основну, вихідну тональність твору. Ця кадансова побудова послужила зародком побічної партії сонатної форми:

в) такти 9–12

Musical score for measures 9–12, part v). The score is written for piano in G major, 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system shows measures 9 and 10, and the second system shows measures 11 and 12. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with various articulations and dynamics.

Continuation of the musical score for measures 9–12, part v). This system shows measures 11 and 12, continuing the melodic and harmonic development from the previous system.

г) такти 22–25
a tempo

Musical score for measures 22–25, part г). The score is written for piano in G major, 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system shows measures 22 and 23, and the second system shows measures 24 and 25. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with various articulations and dynamics. The tempo is marked *a tempo*.

Continuation of the musical score for measures 22–25, part г). This system shows measures 24 and 25, continuing the melodic and harmonic development from the previous system.

Розширення обсягу кадансової побудови й поява в ній ознак експозиційного викладу (тобто укрупнення синтаксич-



них одиниць, виклад у вигляді речення або періоду, висока міра індивідуальності мелодичних зворотів і гармонії) свідчать уже про цілком сформований старосонатний тип композиції.

Контраст між головним і побічним тематичним матеріалом у старовинній сонатній формі дуже незначний, іноді він і зовсім відсутній (див. Ф.Е. Бах, соната ре мінор, ч. I). Та все ж тематичний конфлікт у першій частині і його розширення в другій виділяють у кожній із них два різних за своєю функцією розділи: головну й побічну партії. Загальна формула старовинної сонати, незалежно від міри подібності й контрасту тем, така:

Композиційні розділи	1 частина		2 частина	
	головна партія	побічна партія	головна партія	побічна партія
Тематичний план	A	A' (або B)	A (або A ²)	A' (або B)
Тональний план	T(t) — t —	D III	D — III —	— T(t) — t

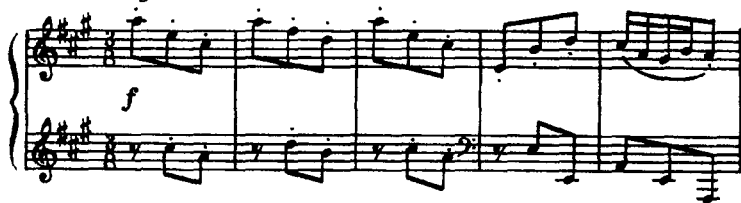
Як видно зі схеми, старовинна сонатна форма має точно такий самий тональний план, як і розвинута двочастинна. В основі обох форм лежить принцип розвиваючого викладу однорідного матеріалу. Втім, у сонатних композиціях тематичний матеріал побічної партії вже має тенденцію до оновлення, самостійності. Так, наприклад, у клавірних п'єсах італійського композитора Д. Скарлатті та сонатах Ф.Е. Баха — майстрів, які багато зробили для розвитку сонатної форми — ми знаходимо досить значний як на ті часи інтонаційний і фактурний контраст між матеріалом головної та побічної партій. У ряді випадків можна говорити про двотемність сонатної композиції, тобто таку форму, де головна й побічна партії представлені самостійними темами:

115

Д. Скарлатті. Соната для клавіру №35

а) головна партія

Allegro



б) побічна партія

Іноді побічна партія включає в себе не одну тему, а дві. Перша з них викладається у вигляді відносно самостійної побудови й має індивідуальне інтонаційне обличчя, а друга становить нейтральний тематичний матеріал, який виконує функцію завершення частини та закріплення побічної тональності. Цим самим у побудові сонатної композиції намічається ще один підрозділ — завершальний. Повною мірою він визначиться у класичній сонатній композиції.

7.3. Класична сонатна форма

Сонатні твори композиторів-класиків, на відміну від старовинних п'єс цього жанру, є складними тричастинними композиціями, які мають таку будову: е к с п о з и ц і я (1 частина), р о з р о б к а (2 частина) і р е п р и з а (3 частина). До цих обов'язкових частин можуть додаватися в с т у п і к о д а (найчастіше це одночастинні розвинуті розділи). Переродження старовинної двочастинної сонатної форми у класичну тричастинну відбувалося приблизно в середині XVIII ст. Наочно цей процес можна спостерігати, наприклад, у творчості Ф.Е. Баха. Початок трансформації був покладений тим, що в деяких старосонатних творах у другій частині форми (після розвитку-розробки) з'являвся фрагмент головної теми в основній тональності.

У класичній сонаті таке проведення головної теми в основній тональності стало нормою. Воно чітко розділило другу



частину старовинної сонатної форми на розробку та репризу й надало всій композиції в цілому ознак складної тричастинної репризної будови:

Розділи композиції	1 частина	Експозиція	2 частина	3 частина	Реприза
	головна партія	побічна партія	розробка	головна партія	побічна партія
Тематичний план	A	B	A ^p , B ^p	A	B
Тональний план	T(t) t	D III	нестійкість	T(t)	T(t)

Це основна, але не єдина особливість класичної сонатної форми. На відміну від старовинної сонатної композиції, здебільшого однорідної за тематичним матеріалом або ж малоконтрастної, класична сонатна форма будується на контрастних темах. Причому кількість їх може бути значною — вона далеко не обмежена рамками розділів форми й залежить тільки від індивідуальної манери композиторського письма, від конкретного музичного-драматургічного задуму твору. Наприклад, для сонат В.А. Моцарта характерна велика кількість різноманітних, яскравих, мелодично виразних тем: експозиція сонати ремажор (К. 311) побудована на 6 темах, а сонати фамажор (К. 332) — на 7 тематичних елементах. Для музики Й. Гайдна та Л. Бетховена прикметна економніша побудова експозиції — як правило, вона включає не більше 3–4 тем. Щоправда, початкова тема головної партії часто поєднує в собі контрастні, суперечливі інтонаційні елементи, які мають полярні емоційно-виразні значення, а іноді й різножанрове походження. Типовий приклад — тема головної партії домінорної сонати Л. Бетховена (ор. 2, № 1). У тісних рамках 8-тактового періоду поєднані інтонаційні форми різного походження й сенсу:

а) початковий акорд, який має мовний характер оклику чи наказу й служить динамічним поштовхом, імпульсом для подальшого ритмічного розвитку;

б) фанфарний мелодичний хід (двотактова фраза), що асоціюється з військовим звуковим сигналом чи з образом-символом “трубного гласу” в духовній музиці;

в) однотактовий амфібрахічний мотив тужливої скарги-стогону, що звучить в акордовій хоральній фактурі, ніби вирваний з молитовного співу й кинутий у стрімкий потік життя:

116 Л. Бетховен. Соната для фортепіано №5, ч. I. Головна партія

Molto allegro e con brio

Мікротематичний контраст усередині головної партії створює додатковий стимул для розгортання музично-драматургічного сюжету, робить його ще більш насиченим і напруженим.

Інша важлива особливість класичної сонатної форми полягає у складності побудови експозиції. Нагадаємо, що експозиція старовинної сонати складається тільки з двох “ділянок дії” — головної та побічної партій. У класичних сонатних творах кожна з них, своєю чергою, складається з двох підрозділів¹. У головній партії вирізняються основний і сполучний підрозділи, а в побічній партії — основний і завершальний:

Розділи композиції	Експозиція			
	головна партія		побічна партія	
	Основний підрозділ	сполучний	основний	завершальний
Тональний план	T — (t)	нестійкість	D (III)	D (III)

Розглянемо тепер будову експозиції докладніше й почергово. Основний підрозділ головної партії викладає про-

¹ У навчальній літературі ці підрозділи також прийнято називати партіями. Ми пропонуємо розрізняти рівень партій (їх усього 2 в експозиції) та рівень влаштування кожної з них, і через те називаємо ділянки форми всередині головної та побічної партій “підрозділами”.



відну тему-образ. Це завжди матеріал першорядної важливості. Йому властиві максимальна концентрованість інтонацій, складність синтаксичного оформлення й інші ознаки експозиційного викладу. Багато класичних тем основного підрозділу головної партії написані у формі періоду. Така побудова надає їм завершеного вигляду, як належить темі великого багаточастинного твору.

Бувають і інші випадки, коли тема сама собою настільки активна, динамічна, імпульсивна, що немовби виривається за рамки періоду. Тоді тільки перше його речення викладається повністю, а розпочате друге речення створює велику інерцію тематичного й тонально-модуляційного розвитку. В результаті провідна тема головної партії не завершується кадансом і переходить у фазу розвитку та розробки. Отже, одна-єдина початкова тема може утворити як основний експозиційний, так і зв'язувальний підрозділ головної партії (див. Ф.Е. Бах, клавірна соната фа мінор, т. 1–16). У тому разі, коли експонування початкової теми має завершений характер і не утворює “тонального мосту” до тем побічної партії, виникає необхідність у спеціальному сполучному підрозділі. Останній завжди має тонально нестійкий і частіше за все незавершений характер. Композитори рідко надають цій зв'язці індивідуалізованих рис, а використовують загальні форми мелодичного й гармонічного руху. Як виняток буває, що композитор доручає роль зв'язкової побудови яскраво індивідуальній темі (див. Л. Бетховен, соната для фортепіано №7, ре мажор, ч. I).

Провідний підрозділ побічної партії знову повертає в течію форми риси тональної стабільності, експозиційну концентрованість інтонацій і завершеність. Тут знову виникає звичайна структура періоду або пари речень. Тематичний матеріал контрастує з головною темою за характером руху (ритмом, фактурним оформленням), жанровими ознаками інтонацій, ладовими барвами тощо (порівняйте пр. 117-а та 117-б).

У цілому теми-образи побічної партії відзначаються меншим рівнем експресивності, драматизму, серйозності, ніж головні теми. Найчастіше вони мають більш м'який, спокійний, прозорий і світлий характер. Якщо оцінювати образний контраст партій, то в класичній сонатній формі він виражений не дуже різко.

а) провідна тема головної партії
Allegro maestoso

б) провідна тема побічної партії

Основний розділ побічної партії може мати великий обсяг і складатися з декількох різних тем, що доповнюють одна одну. Іноді він (подібно до провідного підрозділу головної партії) набуває тонально нестійкого, розвиваючого викладу (наприклад, у сонаті для фортепіано №3, тв. 2 Л. Бетховена).

Завершальний підрозділ побічної партії — це, по суті, гармонічна каденція в новій, побічній тональності, — каденція, що розрослася до розмірів підрозділу форми. Вона будується на матеріалі, який не претендує на важливу роль в образному конфлікті експозиції. Дуже часто її завершаль-



ний підрозділ являє собою спрощений, “схематизований” виклад тематичного матеріалу зі сфери головної партії (пор. пр. 80 і 82).

Класична сонатна форма передбачає точне повторення всієї експозиційної частини (повторення позначається в нотах знаком репризи).

Наступна частина форми — **р о з р о б к а**. Вона починається, як правило, викладом головної теми експозиції у перетвореному вигляді (варіантне перетворення). Після такого “нагадування” головної теми йде великий розділ, у якому здійснюється активний розвиток інтонаційного матеріалу тем експозиції. Найчастіше застосовуються такі засоби розвитку теми: а) транспозиція; б) варіантний тонально нестійкий виклад; в) вичленування з теми синтаксично цілих інтонаційних зворотів (мотивів, фраз) і використання окремих яскраво індивідуальних її властивостей (ритмічного малюнку, звуковисотного контуру, фактурної формули) для побудови відносно нового матеріалу; г) поліфонічний (найчастіше підголосковий або імітаційний) виклад тематичного матеріалу. Радимо знову звернутися до пр. 80 та 81 і розглянути наведені фрагменти під кутом зору означених засобів тематичного розвитку.

Цей розділ розробки — найбільший. За обсягом він може перевершувати експозицію. При значній тривалості він ділиться на декілька хвиль руху, які утворюють ряд усе різкіше виражених кульмінацій. Остання хвиля зазвичай має найбільшу гостроту конфлікту образів, ладотональну напруженість, розмах розвитку і складає драматургічний центр композиції, кульмінацію всього твору.

Останній розділ розробки називається перед'іктом. Від уже відомого читачеві перед'ікту в тричастинній репризній формі він відрізняється, мабуть, тільки більшою тривалістю. Перед'ікт готує слухача до очікуваної тональності й до тематичної репризи. У ряді випадків найбільша нестійкість і напруженість розробкового розвитку відчувається саме в перед'ікті.

Іноді в розробку (або замість неї) вводиться зовсім новий тематичний матеріал, який називається епізодом. Розробка може починатися з епізоду (див. сонату фа мажор В.А. Моцарта) або містити його в середині (Л. Бетховен, 3 симфонія, ч. I). Сенс такого введення нового образу в розробкову фазу

композиції полягає, очевидно, в розширенні драматургічної колізії, доповненні її новим тематичним контрастом.

Р е п р и з а в сонатній формі ніколи не буває точною. Змін зазнає передусім сполучний підрозділ головної партії. У зв'язку з тим, що побічні теми в репризі проводяться в основній тональності (або в однойменній до основної), сполучна побудова набуває іншого значення, іншої тональної спрямованості. Якщо інтонаційні властивості зв'язки не становлять самостійного художнього інтересу і якщо вони не включені в провідний образно-тематичний конфлікт твору, то сполучний підрозділ у репризі найчастіше зовсім пропускається, і побічна партія йде відразу після основного підрозділу головної партії.

Крім охарактеризованих трьох основних розділів, у сонатній композиції бувають ще два розділи-обрамлення — вступ і кода.

В с т у п може містити всього декілька акордів або фраз, які закликають слухача до уваги, настроюють на певний лад і тональність, ескізно окреслюють інтонації головної теми експозиції (див.: Л. Бетховен, соната для фортепіано №24, тв. 78, перші 4 такти).

Бувають вступи іншого смислового призначення. Вони становлять своєрідну “антитезу” образам експозиції, несуть у собі потужний імпульс розвитку музичної драми. Інтонації вступу проникають у сполучні побудови, у завершальний підрозділ партії, з'являються на гранях частин композиції, в коді. Показовим прикладом такого плану є вступ до сонати №8 для фортепіано (тв. 13) Л. Бетховена.

К о д а сонатної форми має значення підсумку музично-драматичного розвитку. Через те вона не містить тематично значущих інтонацій і зазвичай присвячена утвердженню основної теми у тій її образно-інтонаційній якості, що досягнута всім ходом попереднього драматургічного розгортання.

Іноді кода дає привід композиторові для додаткового розвитку тематизму сонатної форми. Це дуже характерно для творів Л. Бетховена, де кода стає, по суті, другою розробкою і розростається до масштабу основних частин. Таке укрупнення коди фактично перетворює тричастинну сонатну форму на чотиричастинну (яскравий приклад знаходимо в I частині “Апасіонати” Л. Бетховена).



7.4. Деякі типові різновиди класичної сонатної форми

У творах композиторів-класиків утвердилися певні типові відхилення від описаної схеми побудови сонатної композиції. Перше з них — сонатна форма без середньої частини, тобто без розробки. Експозиція і реприза в такому разі майже не відрізняються од відповідних розділів тричастинної сонати. Головна й побічна партії лаконічні, здебільшого однотемні й не мають чітко окреслених підрозділів. Між експозицією, яка завершується в побічній тональності, і репризою головної партії в основній тональності, як правило, виникає лаконічна тематично нейтральна сполучна побудова. Аналогічна побудова в репризі виконує функцію коди. У своєму репризному проведенні теми нерідко піддаються варіюванню, від чого композиція набуває більшого динамізму. Приклад типової сонатної форми без розробки — друга частина сонати для фортепіано фа мажор (К. 332) В.А. Моцарта.

В інструментальному концерті сонатна форма набула особливих рис. Для неї характерні: а) подвійна експозиція; б) імпровізаційна каденція в партії сольного інструмента.

Замість точного повторення першої частини, експозиція сонатної форми концерту проводиться спершу в оркестрі, а потім уже в партії соліста. При цьому оркестрова експозиція не містить переходу в побічну тональність і не завжди включає в себе теми побічної партії. Коли останні й з'являються, то в головній тональності, — так само, як і в репризі.

Після завершення оркестрової експозиції вступає сольний інструмент, позначаючи тим самим початок її повторення. Іноді замість точного повторення головної партії друга експозиція починається зовсім новою темою (В.А. Моцарт, фортепіанний концерт ре мінор, К. 466; Л. Бетховен, фортепіанний концерт № 1, до мажор). Можуть з'явитися нові теми і в ділянці побічної партії. Не обов'язково повторна експозиція включає всі теми, що прозвучали раніше в оркестровому викладі. Таким чином, оркестрова й повторна (з партією сольного інструмента) експозиції не бувають абсолютно однаковими.

У коді концертного варіанту сонатної форми або ж перед кодою передбачається фрагмент сольної імпровізації. Тут виконавець повинен продемонструвати технічну віртуозність

володіння інструментом і вміння імпровізувати на теми сонатної композиції. З певного часу (приблизно з початку ХІХ ст.) каденцію стали писати композитори. Але і в таких випадках вона зберігає ознаки вільно розвинутої, імпровізаційної одночастинної побудови.

7.5. Використання сонатної форми

У сонатній формі пишуться великі, монументальні симфонічні, фортепіанні, органні твори у жанрах симфонічної увертюри (наприклад, М. Глінка, “Арагонська хота”), симфонічної поеми (Ф. Ліст, “Мазепа”), фантазії (П. Чайковський, “Ромео і Джульєтта”; Р. Шуман, фортепіанна фантазія до мажор).

Починаючи з ХVІІІ ст., у формі сонати пишуться оперні увертюри (В. А. Моцарт, увертюра до опери “Весілля Фігаро”), оркестрові вступи та увертюри до драматичних спектаклів (Л. Бетховен, “Егмонт”; Ж. Бізе, “Арлезіанка”).

Найбільш різноманітне й широке застосування сонатна композиція одержала у швидких частинах сольної-інструментальних сонат, дуетів, тріо, квартетів, квінтетів, симфоній, інструментальних концертів. Як правило, у сонатній формі пишуться перша частина (алеґро), третя, або рідше — друга частина (в жанрі скерцо) і остання частина — фінал.

За типом цих інструментально-циклічних жанрів у сонатній формі будуються перші частини духових хорових концертів ХVІІІ—ХІХ ст. Наприклад, в українській музиці цього періоду сонатні композиції можна зустріти в хорових концертах М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя. Та все ж для творів хорової й сольної вокальної музики сонатна композиція загалом не так характерна, як для інструментальних жанрів.

На завершення підкреслимо, що нашим завданням було продемонструвати самий принцип сонатного формоутворення. Тому ми обмежили кількість розглянутих типів сонатної композиції й охарактеризували тільки докласичний і класичний типи.

Проте слід зауважити, що в післякласичну епоху сонатний принцип набув широкого використання, значного розвитку і втілювався в ряді нових структур. Серед їхніх типових



ознак назвемо, наприклад, ускладнення будови головної та побічної партій. Вже починаючи з творів Ф. Шуберта, вони стали тяжіти до оформлення в простих тричастинних побудовах, а потім набували рис рондальної, рондо-варіаційної, варіантно-строфічної та інших композицій зі своїми власними фазами розвитку й розробки, напруженими кульмінаціями. Відповідно зріс масштаб усіх трьох основних частин сонатної форми. Змінилися звичайні тональні співвідношення між головною та побічною сферами, взагалі між усіма розділами композиції.

У післякласичній сонаті ми рідко зустрінемо точні репризи. Замість них розвивається принцип динамічної репризи (скороченої або розширеної, обов'язково насиченої тематичним розвитком). Широко вживаються прийоми “несправжньої репризи”, монотематизму, лейттематизму, поліфонічного викладу експонованих тем і т. ін. Зрозуміло, що всі ці формальні зміни суттєво оновили загальний музично-драматичний зміст сонатної композиції¹.

Мабуть, не буде перебільшенням стверджувати, що гнучкість, пластичність сонатної форми, невичерпні можливості музично-драматичної виразності зумовили як швидкий розквіт, так і особливе, панівне її становище у професійній композиторській практиці останніх трьох сторіч.



§ 8. Циклічні твори

8.1. Сюїтний цикл, старовина танцювальна сюїта

Циклічним називають твір, що складається з цілком самостійних музичних композицій, об'єднаних на основі певних жанрових принципів та єдиного музично-драматургічного задуму.

Необхідна формальна умова об'єднання частин у циклі — це підпорядкування тонального плану кожної частини усього циклу одній головній тональності. Додатковими факторами єдності окремих закінчених композицій у циклі є різноманітні форми тематичної спорідненості частин.

¹ Докладний аналіз історичного розвитку сонатної композиції з характеристикою її післякласичних типів і багатьох конкретних творів див. у праці: Горюхіна Н. Еволюція сонатної форми. К., 1973.

Свій початок циклічні форми беруть від варіаційних і варіантних композицій народної музики, передовсім — танцювальної. У фольклорі багатьох народів існує традиція парного об'єднання танців, що контрастують один із одним за швидкістю й характером руху, за тактовим розміром і ритмічною формулою; італійські “пасамеццо” і “сальтарела”, іспанські “павана” і “гальярда”, угорський танець із повільною (“лашу”) і швидкою (“фріш”) частинами тощо. Аналогічна жанрова пара — “гопак” і “козачок” — є основою гуцульського інструментального циклу. Знаменним є те, що ці попарно пов'язані танці мали не тільки одну тональність, а й часто спільне тематичне ядро, що змінюється й розвивається відповідно до метроритмічного, темпового, артикуляційного характеру кожного танцю.

Такими ж, по суті, були найбільш ранні (з XVI ст.) інструментальні цикли професійної європейської музики, що мали назву с ю і т и (від фр. suite — послідовність)¹.

З погляду композиції перші сюїти були варіаціями на одну тему, здебільшого у вигляді двох танців — повільної павани і швидкої, жвавої гальярди. У XVII—XVIII ст. танці були доповнені, а потім і витіснені іншими, моднішими, популярнішими — алемандою, курантою, сарабандою й жигою, які утворили стабільну основу інструментальної, зокрема клавірної сюїти XVII—XVIII ст. Порядок розміщення танців був таким, що міра контрасту між окремими частинами зростала під кінець циклу.

Перша частина старовинної клавірної сюїти — а л е м а н д а (від фр. allemande — німецький танець) — походила від колективного парадного церемоніального танцю — проходження поважною ходою. Загальний характер танцю відбився в інтонаційній організації першої частини сюїти: 4-дольному такті, трохи важкому фактурному викладі (поліфонічного складу), щільній артикуляції.

Алеманді контрастувала наступна частина сюїти — к у р а н т а (від фр. courante — котра біжить, тече). Це був сольний танець для пари танцюристів, що вирізнявся коротким кроком і легкими, швидкими рухами. Куранта була поширена в побуті вищої знаті і входила у програму придворних

¹Танцювальні цикли європейської інструментальної музики називались також “партитами”, “увертюрами”.



балів. Її інтонаційні властивості такі: тридольність, поліфонічний склад, короткі музичні фрази, легка, стакатна артикуляція, нерідко — формульний характер ритмічного малюнку.

Наступна частина — сарабанда — вносила ще більший контраст у ланцюг танців сюїти. Це була найповільніша й водночас найменш поліфонічно розвинута частина. Виникнення сарабанди пов'язують із траурними процесіями, від яких танець перейняв повільний темп і стриманий, суворо-зосереджений характер. У клавірному викладі сарабанда зберегла свій природний гомофонно-гармонічний склад — мелодію з акордовим супроводом, а також деякі інтонаційні властивості: тридольний такт, особливий ритмічний малюнок акомпанементу (із зупинкою на 2-й долі такту), мелізматичні прикраси ведучого голосу, щільну і зв'язну артикуляцію мелодії.

Слідом за дуже повільною й серйозною з відтінком суму сарабандою йшла швидка, життєрадісна жига. З походження це масовий англійський танець, поширений у XVII ст. серед моряків. Його радісно-екстатичний, моторний характер відбився у формульному пружному ритмі (нерідко — пунктирному або синкопованому), простоті мелодичного малюнку, опуклій вирізненості сильної долі такту (у розмірах $3/8$, $6/8$, $9/8$) за допомогою різкого “силового” акценту, а також зовсім не витонченому характері артикуляції. Простонародне походження й пов'язана з ним інтонаційна грубуватість жиги трохи пом'якшені у клавірній сюїті підкреслено поліфонічним складом викладу, зокрема імітаційним розвитком теми, використанням її дзеркального обернення на початку другого розділу 2-частинної композиції.

Таким чином, найбільший образний, фактурний та інтонаційний контраст виникає на межі III і IV частин старовинної танцювальної сюїти. Можна, однак, припустити, що такий різкий контраст був не завжди бажаним для музичного слуху в ті давні часи. З метою його пом'якшення між сарабандою й жигою вводилися додаткові частини. Перш за все це був менует — французький помірно рухливий танець із манірними реверансами, поклонами танцюристів. Такт — тридольний, склад — гомофонний. У кінці XVII — на початку XVIII ст. менует став найпопулярнішим танцем у Європі. У сюїтах також часто зустрічається гавот — французький

колективний танець народного походження в помірному темпі, з чітким двотактовим синтаксичним ритмом, характерним за-тактовим “розбігом” у мелодії (розмір такту — 4/4). До сюїти могли ввійти й інші танці: пасп’є, рігодон, полонез, буре, лунконтраданс, форлана тощо, а також частини нетанцювального походження, наприклад, арія. Багато сюїт починалося з п’єси імпровізаційного характеру й розвинутого типу викладу: прелюдії, симфонії, алегро.

У найбільш ранніх зразках європейської танцювальної сюїти спостерігається інтонаційна спорідненість частин або щільний тематичний зв’язок на основі варіативного розвитку однієї теми. У пізніших — таких, приміром, як “англійські” та “французькі” сюїти, партити Й. С. Баха — частини циклу не мають відчутного тематичного взаємозв’язку. Цілісність тут забезпечується передовсім конкретною жанровою установкою, традицією. Формальна єдність танцювальних частин наперед визначається спільною тональністю, схожими принципами побудови композиції кожного танцю (всі вони є експозиційними або розвинутими двочастинними композиціями, часом із рисами старовинної сонати), загальною логікою посилення контрасту наприкінці циклу. Однак сили об’єднання частин у сюїті (порівняно з іншими типами композиції) зовсім невеликі. Тому в принципі можливе й часто здійснюється на практиці виконання будь-якої частини сюїтного циклу як окремого твору.

Старовинна танцювальна сюїта розвивалась як самостійний жанр у професійній музиці XVII–XVIII ст. Разом із тим вона могла входити в оперний або драматичний спектакль як балетний дивертисмент.

8.2. Сонатно-симфонічний цикл

У професійній європейській музиці другої половини XVIII–XIX ст., у період панування стилю класицизму, принцип сюїтної побудови творів має вже не таке поширення, як у попередні часи. Своє колишнє значення він зберігає тільки в галузі жанрів побутового салонного музикування (сюїта танців, дивертисменти, серенади). Інструментальні сюїти того часу містять у собі деякі старовинні танці, а також нові, актуальні (лендлер, полонез, гротфатер, вальс). Танцювальні частини чергуються з частинами моторно-ритмічного й пісенного характеру.



Епоха класицизму висунула на перший план трохи відмінний від сюїти принцип побудови великого циклічного твору. У центрі уваги композиторів-класиків перебував сонатно-симфонічний цикл. Принципова відмінність його від сюїтного циклу полягає в тому, що як мінімум одна з його частин написана в сонатній формі (переважно — перша частина). Сонатно-симфонічний цикл як композиційна закономірність формувався порівняно довго (майже півсторіччя) у жанрах оперної увертюри, танцювального дивертисменту, концерто гресо, інструментальної сонати. Особливо вплинула на його розвиток італійська оркестрова увертюра зі швидкими крайніми частинами та інструментальна сюїта, що розпочинається швидкою прелюдією сонатної будови. Порівняння схем цих композицій наочно виявляє їхню подібність:

Італійська увертюра	I ч. (швидка)	II ч. (повільна)	III ч. (швидка)	
Старовинна танцювальна сюїта	Прелюдія	Алеманда	Куранта Сарабанда Менует	Жига
Сонатно-симфонічний цикл	I ч. (швидка)	II ч. (повільна)	III ч.: менует (скерцо)	IV ч. (швидка)

Класичний сонатно-симфонічний цикл, як це видно зі схеми, складається із трьох або чотирьох частин. Перша — швидка, в темпі Allegro, здебільшого має сонатну будову. За мірою конфліктності, напруженості музичної дії вона посідає провідне місце в циклі.

Друга частина — повільна, в темпі Adagio або Andante, Largo. Композиційна будова цієї частини буває найрізноманітнішою: складна 3-частинна, сонатна без розробки, проста 2- або 3-частинна, тема з варіаціями. У другій частині циклу зазвичай сконцентровані найбільш наспівні мелодичні інтонації, що йдуть від пісенної, вокально-хорової, оперної музики. Вони надають цьому розділові ліричного, споглядального характеру.

У чотиричастинному циклі слідом за повільною частиною йде помірно швидкий менует (у симфоніях Й. Гайдна, В. А. Моцарта) або в посткласичній симфонії — частина в іншому танцювальному жанрі (вальс — у 5 і 6 симфоніях

П. Чайковського, лендлер — у симфонії Г. Малера, гавот — у 7 симфонії С. Прокоф'єва). У багатьох сонатах і симфоніях Л. Бетховена й композиторів наступних поколінь третя частина являє собою скерцо (від іт. scherzo — жарт). Для скерцо характерні дуже швидкий темп, моторний, ритмічно пружний розвиток невеликого тематичного ядра, значна кількість пауз, контрастних зіставлень, ладотональних змін, перегуків регістрів і тембрових груп в оркестрі, що створює разом образ звихреної, запальної, дотепної, а часом і зловісної гри. Скерцо здебільшого пишеться у складній 3-частинній або (рідше) сонатній, рондальній формах.

Фінальна частина сонатно-симфонічного циклу має швидкий темп, лаконічні теми, що нагадує активний, емоційно піднесений характер музики першої частини. Інтонаційна особливість фіналу — звернення до народнопісенного й танцювального мелосу. Масовий, демократичний за інтонаційно-жанровими витоками тематизм одержує тут відповідний композиційний розвиток. Для побудови фіналу типові такі форми: рондо, рондо-соната, соната, варіації.

На відміну від сюїти, частини сонатно-симфонічного циклу перебувають у більш складних тональних взаємовідношеннях. Перша частина й фінал мають спільну головну тональність, а середні частини пишуться в тональностях, близьких до головної, наприклад, однойменного чи паралельного мажору або мінору, субдомінантної сфери.

Сонатно-симфонічний цикл може трохи відступати від описаної норми стосовно кількості частин. Приміром, зустрічаються невеликі за масштабом цикли: 2-частинна соната (Л. Бетховен, № 27, мі мінор), 2-частинна симфонія (Ф. Шуберт “Незакінчена”, сі мінор). Бувають і більш ніж чотиричастинні цикли, а саме: п'ятичастинні (6 симфонія Л. Бетховена, 3 симфонія П. Чайковського), шестичастинні (1 симфонія О. Скрябіна) й навіть більше (14 симфонія Д. Шостаковича).

Загалом можна відзначити таку закономірність: тричастинні цикли властиві інструментальним сонатам і концертам. Для камерних ансамблевих творів (тріо, квартетів, квінтетів тощо), а також для симфоній більш типовою є чотиричастинна побудова.

Окрім зазначених відмінностей сонатно-симфонічного циклу від сюїтного, є ще одна, і до того ж дуже важлива. Вона полягає в різноманітних можливостях тематичного об'єднання,



зближення частин сонатно-симфонічного циклу. Існує три принципи тематичного взаємозв'язку частин:

- 1) монотематизм;
- 2) лейттематичний зв'язок;
- 3) ремінісценції.

Монотематизм — це інтонаційна спорідненість тем різних частин, яка добре сприймається, але не обов'язково усвідомлюється. Лише докладний інтонаційний аналіз дає змогу впевнитися в тому, що теми різних частин циклічного твору містять у собі один і той же мелодичний контур або гармонічний зворот.

Техніка монотематичного письма досить складна¹. Вона передбачає створення на єдиній інтонаційній основі не просто різноманітних, а й полярно протилежних за образним змістом тем. Оскільки обов'язковою умовою циклічних композицій є образно-тематичний контраст частин, принцип монотематичного зв'язку видається найкращим способом їхнього об'єднання в одне ціле.

Лейттематичний зв'язок частин заснований на принципі, запозиченому із оперної музики. Лейттеми (або лейтмотиви) — це короткі й водночас яскраво індивідуалізовані, місткі мелодійні характеристики головних героїв музичної драми. Застосування лейттематичного письма у сонатно-симфонічному циклі було вперше здійснене Г. Берліозом у “Фантастичній симфонії”, де воно зумовлюється особливою конкретністю музично-драматургічного розвитку твору, наявністю чіткого програмного зв'язку між частинами. Загалом проведення у різних частинах циклу лейттеми служить специфічним засобом, що доповнює літературно-програмний зв'язок частин у циклічній композиції. Прикладами творів такого роду є симфонія “Гарольд в Італії” Г. Берліоза (з лейттемою Гарольда), 5 симфонія П. Чайковського (з лейттемою “фатуму”).

Ремінісценції або повторення тем — широко розповсюджений прийом, який дає змогу зіставляти матеріал частини циклу з темами його початкових частин. Таке повторення вносить у конституцію цілого елемент репризності. Це сам собою досить потужний формальний засіб об'єднання й

¹У симфонічній музиці вона застосовується найбільш послідовно у творах Л. Бетховена, Ф. Ліста, П. Чайковського, Ц. Франка.

завершення композиції. Та окрім цього, ремінісценції створюють несподівані образні поєднання, конфлікти тем. Композиція в цьому випадку одержує ніби прихований програмний сенс, її драматургія стає опуклішою і конкретнішою.

Зазвичай ремінісценції з'являються в останній частині сонатно-симфонічного циклу. Це відчутно позначається на балансі змістової значущості частин твору, на всій його образно-драматичній концепції. У цьому випадку змістовий акцент у циклі переноситься з першої частини на фінал. Останній виступає в ролі логічного підсумку розвитку всієї композиції. Повторення теми, що прозвучала в попередніх частинах, здебільшого має виражальний зміст спогаду про минулі події, повернення колишніх переживань (Л. Бетховен, фінал 9 симфонії) або відродження в новій могутності, новій якості відомого образу (О. Скрябін, фінал 3 симфонії; Д. Шостакович, фінал 7 “Ленінградської” симфонії).

У цілому прийоми тематичного поєднання, підпорядкованість тональностей, контрастність і взаємодоповнюючий характер образного змісту частин є дійовими засобами досягнення композиційної єдності сонатно-симфонічного циклу. Цілісність останнього вища, ніж циклу танцювально-сюїтного, тому частини сонат, симфоній, концертів та інших подібних творів окремо виконуються дуже рідко. Відсутність решти циклу збіднює, а можливо, навіть трохи спотворює образний зміст окремо виконаної частини.

8.3. Програмна сюїта

Принцип класичного сонатно-симфонічного циклу, поряд із сюїтно-циклічною композицією, знайшов широке застосування у музиці романтичного й постромантичного стилів. Разом із тим можна говорити про створення композиторами-романтиками ще одного відносно самостійного типу циклічної композиції — **п р о г р а м н о ї с ю ї т и**.

Сама ідея об'єднання невеликих інструментальних п'єс у цілісний твір на основі певної сюжетної програми виникла набагато раніше — ще в епоху бароко (наприклад, сюжетно-програмний цикл фортепіанних п'єс Й. Пахельбеля “Давид і Голіаф”). Проте саме в романтичній музиці програмність різнобічно й широко реалізувалась у циклічних творах. Тенденцію до втілення програмного задуму можна помітити в



симфоніях Л. Бетховена (3 симфонія “Життя героя”, 6 симфонія “Пасторальна”).

Першими яскравими зразками програмної романтичної сюїти стали вокальні цикли Л. Бетховена “До далекої коханої”, Ф. Шуберта “Прекрасна мельничиха” й “Зимовий шлях”, Р. Шумана “Любов поета”, “Любов та життя жінки”. Усі вони мають різну кількість частин, темпові й тональні співвідношення між якими, побудова — вільні, не регламентовані традицією. Водночас цим творам властиві головні риси сюїтної композиції: контрастування частин і їх об'єднання на основі спільної головної тональності, а також змістового взаємозв'язку музично-поетичних образів.

Окрему групу складають сюжетні сюїти, скомпоновані на основі музично-драматичних творів: сюїти з опер, балетів, музики до драматичних спектаклів. Порядок частин у них відбиває загальну сюжетну канву. До цієї групи належать, наприклад, оркестрові сюїти Е. Гріга з музики до драми Г. Ібсена “Пер Гюнт”, М. Римського-Корсакова “Три дива” з опери “Казка про царя Салтана”, С. Прокоф'єва з балету “Ромео і Джульєтта”, Б. Лятошинського з музики до кінофільму “Тарас Шевченко”.

Ширшим класом творів представлений іще один різновид програмної сюїти, де зв'язок частин визначається не сюжетною лінією, а загальною темою музичного твору. Прикладами такого роду можуть бути цикли фортепіанних мініатюр: “Метелики”, “Карнавал”, “Лісові сцени”, “Альбом для юнацтва” Р. Шумана, “Роки мандрів” Ф. Ліста, “Дитячий альбом” і “Пори року” П. Чайковського, “Забави” А. Лядова, “Дитячий куточок” К. Дебюссі, “Бабусині казки” С. Прокоф'єва.

Окрім програмних сюїт, у ХІХ–ХХ ст. набули розвитку сюїтно-циклічні композиції на єдиній жанровій основі. Це, по-перше, традиційні сюїти танців: вальси Й. Штрауса, “Угорські танці” Й. Брамса, “Слов'янські танці” А. Дворжака, 2-частинні танцювальні рапсодії Ф. Ліста, фортепіанні рапсодії на українські теми М. Лисенка, симфонічні рапсодії на теми румунських танців Д. Енеску, “Гуцульський триптих” М. Скорика.

Класичний дивертисмент знайшов продовження в “Серенаді для струнних” П. Чайковського. Навіть жанри старовинної танцювальної сюїти були відроджені й переусвідомлені з позицій оновленого інтонаційного мовлення: М. Лисенко,

Українська сюїта соль мінор у формі старовинних танців; М. Равель, фортепіанна сюїта “Могила Куперена”; В. Костенко, “Етюди у формі старовинних танців”; Б. Лятошинський, цикл хорових п’єс “З минулого”; В. Сильвестров, “Музика в старовинному стилі”.

Окрім танцювальних сюїт, виникли також цикли, які об’єднують невеликі твори в жанрах професіональної інструментальної музики. У цьому плані пріоритет належить старовинному двочастинному циклу прелюдії і фуґи (іноді 3-частинному: прелюдія—хорал—фуґа). Починаючи з “Добре темперованого клавіру” Й. С. Баха, виникла традиція об’єднання таких циклів в один великий твір, — так би мовити, макроцикл. Масштабні поліфонічні сюїти створили вже в ХХ ст. Д. Шостакович (“24 прелюдії і фуґи”), П. Хіндеміт (“Дюдус тоналіс”), В. Бібік (“34 прелюдії і фуґи”).

Молодші за історичним походженням інструментальні сюїти містять у собі п’єси в жанрі прелюдії (Ф. Шопен, К. Дебюссі, О. Скрябін) або п’єси з іще менш стабільними й визначеними жанровими ознаками (“Сарказми”, “Швидкоплинності” С. Прокоф’єва, “Естампи” К. Дебюссі).

У сюїтах післякласичного періоду, передусім у програмних циклах, нерідко використовуються прийоми тематичного об’єднання частин, а також значно дужчі композиційні засоби цілісної організації твору — такі, як принцип варіативного й рефреноподібного повтору, репризне замкнення форми.

Приміром, у фіналі циклу “Карнавал” Р. Шумана виникають ремінісценції кількох тем із попередніх частин. Це створює ефектну картину поданого “великим планом” карнавального свята, де в загальній масі людей зблискують знайомі обличчя й маски. Такий самий прийом, але з відтінком іронії (можливо, й не без пародіювання згаданого твору Шумана), застосований у фіналі симфонічної сюїти К. Сен-Санса “Карнавал тварин”. Очевидно, що крім змістового навантаження, такі ремінісценції виконують функцію конструктивного об’єднання композиції.

У цілій низці сюїт виявився принцип лейттематичного зв’язку частин. Наприклад, у симфонічній сюїті М. Римського-Корсакова “Три дива” кілька разів звучить коротка фанфарна тема-оклик. Вона виникає перед кожною з трьох частин сюїти і вносить у композицію елемент рондальної організованості. Східна ідея лежить в основі композиції фор-



тепіанного циклу М. Мусоргського “Картинки з виставки”. Але тема “Прогулянки” переростає значення зв'язки-лейттеми. Маючи кожного разу новий варіативний виклад та утворюючи, по суті, самостійні частини, вона виконує функцію рефрену в композиції. Отже, в цьому циклі, окрім програмного зв'язку, виявляється ще організація частин на основі рефреноподібного повтору й варіювання. А сама форма за рахунок цього може бути охарактеризована як синтетична композиція (сюїтно-рондально-варіативна форма).

Прекрасний приклад міцно складеної композиції сюїти — симфонічний твір М. Римського-Корсакова “Шехерезада”. У ньому ми знайдемо і систему лейттем (Шехерезади й Шахріяра, корабля Синдбада-мореплавця), і монотематичний зв'язок частин (спорідненність тем Шахріяра й океану, тем двох середніх частин). Окрім цього, за темповим, тональним співвідношенням частин, їхньою композиційною будовою сюїта “Шехерезада” наближається до 4-частинного симфонічного циклу.

Підбиваючи підсумки всьому сказаному про циклічну форму, зазначимо, що цей тип композиційної побудови має суперечливі властивості. З одного боку — відносну слабкість зв'язків частин у цілому, “крихкість” форми, її незавершеність. З другого — можливість вільного поєднання частин, різних за змістом, інтонаційним вираженням, фактурою, композицією, але підпорядкованих “прихованій” музично-драматургічній програмі або вказаній у назвах та ремарках програмній установці.

Сюїтні твори легко сприймаються дітьми. Їхня жанрова визначеність добре зосереджує увагу, викликає позитивну установку сприйняття форми. Сонатно-симфонічний цикл у цьому плані дещо важчий через порівняно більшу тривалість і складність композиційної побудови кожної частини, відсутність програмної підказки. Однак у міру збагачення досвіду слухання сонатно-симфонічних творів виникає стійка звичка до такого типу зв'язку частин і усвідомлення даної організації форми.

Отже, ми завершили огляд найуживаніших на практиці типів композиції музичного твору, що склалися історично.

Творча практика, проте, незрівнянно ширша від поданого тут матеріалу. Величезна кількість музичних творів має неповторну індивідуальну композиційну побудову, своєрідну

логіку розвитку форми. Тому далеко не завжди можна й потрібно визначати — якому саме зразку, типові композиції відповідає дана конкретна форма й називати відповідний класифікаційний термін.

Щоправда, у більшості випадків можна досить певно вказати на провідний принцип формоутворення. Якщо ж композиція побудована на основі кількох принципів, якщо в ній виявляються риси відразу кількох типових форм, то її прийнято називати *с и н т е т и ч н о ю* або змішаною. До таких стабільних змішаних типів належать *рондо-сонатна*, *сонатно-циклічна* (“цикли в одночасовості”), *рондально-сюїтна*, *три-п'ятичастинна композиції*.

У музиці зі словами (пісні, романси, хоріві п'єси) синтетична композиція утворюється найчастіше на основі куплетності. Поруч із тим буває, скажімо, що кожна нова поетична строфа супроводжується контрастним поновленням музичного матеріалу. В такому разі утворюється так звана *н а с к р і з н а* форма.

Коли ж провідний принцип формоутворення з'ясувати не вдається і композиція “ні на що не схожа”, унікальна, то така форма класифікується як *в і л ь н а*. Проте навіть у такому рідкісному випадку, ми впевнені, є універсальні ключі до композиції твору. Це, скажімо, міра її складності, переважаючий спосіб викладу матеріалу й логіка його зміни, кількість частин і тематичних розділів, тем; характер тематизму і спосіб роботи композитора з темами; розподіл кульмінацій; зміни в якості й рівні інтонаційно-мовної експресії тощо.

Здебільшого таких аспектів, підходів буває досить, щоб кваліфіковано й по суті визначити композицію твору, її змістовий зв'язок із іншими рівнями побудови музичної форми, зрозуміти конструктивний та художній задум автора.



Розділ VI

МУЗИЧНИЙ СТИЛЬ



§ 1. Основні категорії музичного стилю

*А*налізом музичної композиції ми завершили три-валу розмову про будову музичної форми. Остання постала перед нами в іпостасях звукової структури, інтонаційної мови, фактури і, нарешті, композиції. Ці “поверхи” або виміри музичної форми складають практично безмежний простір виражальних можливостей музики. В окремому музичному творі, навіть у найбільшому за масштабом та найбагатшому за змістом, реалізується лише невелика частина всіх виражальних можливостей музичного мистецтва.

Згадаємо тепер розглянуту в 1-му розділі цієї книжки тезу про те, що будь-який елемент чи будь-яка структура в музичній формі обов’язково мають певний виражальний зміст. Іншими словами, абсолютно все у формі музичного твору змістовне. Із цього, однак, зовсім не випливає, що всі елементи і структури форми рівноцінні, тобто мають однакове змістове навантаження.

Доцільно, особливо при вирішенні завдань аналізу конкретних творів, розрізнити два класи елементів і структур музичної форми. До першого класу зарахуємо такі, що мають необхідний характер і завжди властиві музичній формі, становлять фундамент музичної мови, (наприклад, структура висотного строю, метру, елементи синтаксичного членування тощо). До другого класу віднесемо ті формальні елементи і структури, які сприймаються й трактуються як необов’язкові, вільно обрані з арсеналу можливих форм або створені автором заради образного вираження.

Будемо розрізнити ці класи й термінологічно. Домовимося називати першу категорію формальних елементів і структур з а с о б а м и м у з и ч н о ї м о в и. Другу категорію назвемо з а с о б а м и м у з и ч н о ї в и р а з н о с т і.

Обидві назви не дуже зручні з суто логічного погляду. У спеціальній літературі вони часом виступають як синоніми.

Це загалом зрозуміло, якщо врахувати теоретичну умовність грані, котра розділяє окреслені класи формальних засобів. Проте обидва терміни широко застосовуються і в різних значеннях.

Як практично розрізнити в конкретній музичній формі мовні та виражальні засоби? Ми не будемо пропонувати яку-небудь сувору методику диференціації. Приблизним орієнтиром може бути таке спостереження: елементи й структури форми, що є спільними для цілої низки музичних творів, швидше за все мають мовний сенс і менш визначене та яскраве образне значення порівняно з особливими й унікальними рисами форми. Наприклад, для циклу фортепіанних сонат Л. Бетховена буде справедливим зарахувати до засобів музичної мови тембральні властивості фортепіано, його рівномірно темперовану настройку, тактову систему метроритму, фактурні прийоми фігурування акордів, ладотональну структуру сонатної композиції, темпові співвідношення частин циклу тощо. Ці властивості форми споріднюють усі сонати Бетховена, а також клавірні сонати його попередників і сучасників — Ф. Е. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, А. Сальєрі, І. Шенка, Н. Альбрехтсбергера та ін. Виразальний сенс цих засобів мало помітний у кожному окремо взятому творі. Проте можна впевнитися в тому, що названі формальні структури й сторони все ж мають образно-виразальний зміст. Для цього достатньо, скажімо, прослухати одну із сонат у перекладенні для баяна чи симфоджаз-оркестру або ж змінити 12-ступеневий темперований стрій фортепіано на 24-ступеневий (чвертьтоновий). За таких штучних порушень типової фонетичної або інтонаційної сторін форми засоби мовлення ніби виринають із глибини на поверхню слухової уваги й таким чином перетворюються на засоби виразності.

Таку ж відносність виявляють виразальні засоби форми. Якщо говорити про ті ж сонати Бетховена, то для них найважливішими виразальними засобами будуть: лаконічні та емоційно насичені мелодичні елементи, напружена й динамічна темпоритмічна структура, тембральна яскравість гармонії, оригінальні фактурні рішення, вражаючі трансформації тем тощо. Ці індивідуалізовані елементи й структури виходять на перший план як найбільш значущі образно-виразальні засоби. Але, зауважимо, ця властивість не абсолютна. Існує певна закономірність у практиці мистецтва: вдало знайдені в окре-



мих творах виражальні засоби рано чи пізно поширюються, входять у творчу практику, а потім у дидактику мистецтва і згодом перетворюються на стійкі форми мовного значення. У цьому процесі їх виражальність ніби тьмяніє і виходить із “фокусу” образного сприйняття, віддаляється на периферію художньої свідомості.

Мовні й виражальні засоби перебувають у єдності, зумовленій змістовими цілями та завданнями творчості. Всі формальні засоби в певному сенсі вторинні щодо художньої ідеї, образного задуму, естетичного чуття, раціонального плану, тобто стосовно до ідеальних чинників твору мистецтва. Адже форма як матеріальна річ необхідна в кінцевому підсумку лише для втілення, передачі або сприйняття певного ідеального змісту.

А річ потрібно зробити. Для створення музичної форми необхідно перш за все знати мову, тобто володіти знанням або інтуїтивним чуттям мовних засобів музики. Потім необхідний “робочий проект”, формальний задум твору. Потрібно підібрати відповідний до проекту “будівельний матеріал” — тембри, мелодії, фактурні блоки, акордові барви тощо. Нарешті, звести ці заготовки до взаємної композиційної відповідності, дотримуючись при конструюванні форми більш або менш суворих норм щодо кожного з головних її параметрів. При цьому слід розрахувати виражальний ефект сумарної дії всіх елементів і властивостей на слухача. Подумайте самі — чи легка це справа?

Таке завдання не піддається раціональному вирішенню. Його взагалі не можна було б виконати, коли б музикант (будь-який, навіть початківець, навіть дитина) не володів навиком та інтуїцією творчості. Не будемо торкатися маловивченого й дещо таємничого явища художньої інтуїції і звернемо увагу на навик творчості. Мова йде про розумову діяльність, що спирається на частково автоматизовані операції. Так, скажімо, процес імпровізації мелодії базується на автоматизованих розумових діях метроритмічного впорядкування й синтаксичного конструювання музичної інтонації, на певних типових послідовностях ладотонального й гармонічного розвитку. Цей план музичного мислення здебільшого не усвідомлюється творцем, хоча його розум може в будь-який момент “висвітити” ці автоматизовані дії і втрутитись у їхній перебіг. Головним “продуктом” такого втручання є мовна правильність музичної форми. У цьому зв’язку типові розумові дії (свідомі або, переваж-

но, несвідомі), котрі забезпечують формальну впорядкованість творів, можна назвати м о в н и м и п р и й о м а м и т в о р ч о с т і.

На фоні цих частково автоматизованих “інерційних” дій музичної свідомості вирізняються нетипові, оригінальні розумові операції, спричинені образною уявою, художньою фантазією творця. Їх наслідком є особливі елементи і структури, що привертають до себе увагу, незвичайні властивості форми. Таку діяльність музичного мислення назовемо в и р а ж а л ь н и м и п р и й о м а м и т в о р ч о с т і. Грань між цими двома категоріями прийомів така ж умовна, як і між мовними й виражальними засобами. Зрозуміло, що прийоми мовної організації форми мають своє виражальне значення і, навпаки, будь-який художньо-виражальний прийом становить собою певну мовну конструкцію.

Теорія музичного мистецтва вивчає переважно прийоми загального користування, напрацьовані колективною художньою практикою. Серед них є такі, що мають окреме, автономне значення, а є й такі, що пов’язані одне з одним і об’єднані в єдиний комплекс. В останньому випадку вони складають техніку творчості. Т в о р ч а т е х н і к а — це такий комплекс мовних та виражальних прийомів, який усвідомлюється й оформлюється практиками й теоретиками мистецтва як звід правил, “ремісничих” рецептів, технологічних описів музичних творів.

Ось декілька прикладів із історії творчих технік:

— правила створення 2-, 3- та 4-голосних органумів у західноєвропейській церковній музиці XII—XIII ст.;

— техніка створення гармонічного супроводу в ансамблевій музиці XVII—XVIII ст. на основі басового голосу з цифрами (“basso continuo”, “Generalbass”)

— техніка написання імітаційно-поліфонічного твору: фуги, канону та ін;

— класична симфонічна оркестровка;

— додекафонія та серійна техніка.

Зазначимо, що в різні часи й у різних майстрів складається неоднакове ставлення до техніки: одні з них не вважають її важливим творчим началом, інші її обоюють. Одні не люблять розкривати своїх прийомів творчості, інші, навпаки, охоче роблять їх об’єктом загальної уваги. У середні віки майстри приховували технічні знання, довіряючи їх як реліквію лише



обраним. У ХХ ст. техніка мистецтва стає чи не найпомітнішою стороною творчості, а технологічні навчальні дисципліни й технічна література розкривають доступ до будь-яких систем творчих прийомів.

Техніка — найбільш упорядкований, наочний і раціональний компонент у таємничій справі художньої творчості. Її навіть можна мислити окремо від митця. Наприклад, у вигляді списку правил композиції, у вигляді навчального посібника, навіть у вигляді комп'ютерної програми. До техніки можна звернутись у будь-який скрутний момент художніх пошуків, і вона не підведе. Проте решта компонентів мистецької справи — прийоми творчості й формальні засоби — чи перебувають вони в якомусь робочому порядку?

Навряд чи свідомість композитора має в розпорядженні щось на зразок складу, де на одних полицях систематично розкладені мовні й виражальні засоби, а на інших — докладні інструкції щодо прийомів поведження з ними. І наївно було б уявляти творчий процес як “переливання” якогось змісту зі свідомості художника у вдало знайдені форми за допомогою вміло підібраних прийомів.

Психологічний бік “переходу” змісту в форму набагато складніший і таємничіший. Спостереження над творчістю й самоаналіз митців свідчать про те, що первісні змістовні ідеї, які виникають у свідомості як образи, завжди з'являються уже в якомусь формальному втіленні. А як же інакше? Адже мова йде саме про музичний зміст. Отже, він уже в зародку початкового задуму має якусь звукову, інтонаційну, можливо — навіть фактурну та композиційну форму.

І ось що важливо: вже ця непевна початкова форма характеризується природною узгодженістю, єдністю своїх сторін, властивостей та елементів. Далі, у процесі уточнення й розгортання форми (а відповідно і образного змісту) якісь окремі її сторони й властивості можуть змінюватися, послаблюватися або посилюватися, а можливий і перехід до іншої єдності виражальних засобів. Неможливим є тільки одне — абстрагування, повний відхід од таких природних єдностей. Практично це означає, що звернення художника, скажімо, до певної інтонації веде за собою пов'язані з цією лексичною одиницею відповідні тембральні барви, гармонічні елементи, фактурні прийоми, композиційний виклад та інші засоби. Так ми підійшли до розуміння й необхідності визначення певних

єдностей формальних засобів і прийомів, що природно існують і в колективній художній практиці, і в індивідуальній творчості. Ці єдності називаються **с т и л я м и**.

Етимологія слова пов'язана з тими давніми часами, коли жителі середземноморського культурного ареалу практикували писання на навощених дощечках за допомогою металеві або кістяної палички, яка називалася по-грецькому “сти-лос”. Пізніше в цього слова з'явилися інші значення: почерк, манера запису, характер літературного викладу, аж до сучасного надзвичайно місткого загальноестетичного поняття “стиль”.

Сьогодні існує велика кількість визначень цієї категорії. Є навіть розділ мистецтвознавства, що вивчає проблеми стилю. Та ми не будемо заглиблюватися у складні й спірні питання цієї галузі знань і обмежимося викладом лише найнеобхіднішої інформації.

Отже, музичний стиль — це системна єдність формальних засобів і творчих прийомів, що природно виникають на основі певних потреб художньо-образного вираження.

Стилі існують у колективній та індивідуальній свідомості людей у вигляді: а) більш або менш яскравих **ч у т т е в и х у я в л е н ь**; б) більш або менш визначених **п о н я т ь** про єдність засобів, прийомів і художнього змісту.

Такі уявлення та поняття служать типологічними орієнтирами у світі мистецтва. Вони регламентують відбір формальних засобів при написанні та виконанні музики. У цих випадках стиль виявляє себе як стійка перевага, яку композитор чи виконавець надають певним формальним засобам і прийомам творчості. Регульовальне психологічне значення стильових абстракцій є настільки великим, що для композиторів, виконавців і слухачів практично не існує позастильових творів, тобто таких, які не могли б сприйматися й трактуватися в аспекті певних музичних стилів. (Теоретично таке ставлення все ж необхідно припустити як можливість).

Усе це пояснює ту велику увагу, яку приділяють у всіх сферах музичної практики стильовому аспекту. Вже саме тільки віднесення конкретного музичного твору до певного стилю (цю процедуру називають *стильовою атрибуцією*) дозволяє у найзагальнішому плані зробити висновок про його художньо-образний зміст, дає можливість інтерпретувати його в широкому контексті музичної практики.



Проте для того, щоб вирішувати такі аналітичні завдання, необхідно володіти інформацією, слуховими уявленнями, образними враженнями про основні стилі світової музичної культури. Звичайно, ми не можемо запропонувати читачам навіть загальних відомостей про всі варті уваги музичні стилі. Їх сотні. Та ми постараємось, в усякому разі, дати про них певне систематичне уявлення.

Найкращий спосіб систематизації стилів полягає у визначенні основ їхнього виникнення. Такими основами є: *цілісність особистості, єдність етносу, історична спільність людей і єдність галузі культурної практики*. Остання з них пов'язана з категорією жанру й буде розглянута в наступному розділі, присвяченому музичним жанрам. А тепер перейдемо до характеристики перших трьох основ і відповідних видів музичних стилів — персональних, етнічних та історичних¹.



§ 2. Персональні стилі

Першою умовою і основою художнього стилю є *цілісність особистості*. “Стиль — це людина” — так одного разу лаконічно, хоч і не вичерпно, Ж. Бюффон сформулював суть цього поняття. Справді, відібрані або вигадані художником формальні засоби, породжені його фантазією образи залежать передусім од властивостей особистості. Цікаво було б простежити — які саме з них впливають на ті чи ті якості музичного стилю. Та чи можливо це?

Особистість людини — нескінченно складний і великий світ. Одна з теоретичних його моделей представляє о с о б и с т і с т ь як систему *потенцій* (природних задатків, здібностей, навиків, знань та вмій) і *тенденцій* (потреб, мотивів, установок, інтересів, цінностей, життєвих цілей та ідеалів). Обидві сторони виразно характеризують духовний світ кожної людини й виявляються в її поведінці — у праці, соціальному спілкуванні, комунікації, спеціальних видах діяльності. В особистості й поведінці всіх людей є спільні, однакові риси, котрі представляють, так би мовити, загальнолюдський “антропогенний стиль”. Є також особливі й специфічні риси особистості. Вони визначають людську індивідуальність і виявля-

¹ У цьому розрізненні стильових родин ми спираємося на класичну систематику, запропоновану німецьким ученим В. Вельфліном.

ються в оригінальних рисах діяльності, в тому числі художньої творчості.

Стиль музичної діяльності (або, в синонімічному значенні, музичної творчості, музичного мислення), властивий окремій людській особистості, будемо називати *персональним стилем*.

Спробуємо тепер висвітлити зв'язки деяких сторін особистості з якостями персональних музичних стилів. Почнемо із *нахилів та здібностей*. Відомо, що для складної музичної діяльності потрібен цілий комплект універсальних здібностей (таких, скажімо, як емоційна рухливість, почуття міри, почуття пропорції, здатність до логічних розумових операцій тощо), а також спеціальних (інтонаційної уяви, ладової аперцепції, тембрально-колеристичного почуття та ін.). У всіх музикантів ці здібності виражені неоднаково. По-перше, у тому сенсі, що є талановиті й малообдаровані суб'єкти. По-друге, кожен музикант має в своєму розпорядженні неповторний "букет" загальних у специфічних здібностей, у якому одні домінують, а інші, можливо, пригнічені.

Якщо музична діяльність здійснюється успішно, то це свідчить про добре збалансований комплекс здібностей, де недоліки одних якостей компенсуються досконалістю інших. Відомо, приміром, що великий Бетховен мав у творчості труднощі, пов'язані з мелодичною фантазією. Але на його персональному стилеві це негативно не відбилася: у його творах безліч чудових мелодій. Однак буває, що співвідношення домінуючих і пригнічених здібностей помітно проявляється в композиторському (чи виконавському) стилях. Наприклад, стилі Г. Берліоза або М. Балакірева при досконало розроблених, багатих та індивідуалізованих засобах гармонії, тембрового колориту, фактури вирізняються відносно бідною та неоригінальною мелодикою. Буває й навпаки: у творах С. Гулака-Артемовського, П. Ніщинського А. Варламова, А. Гурільова, багатьох "композиторів-пісенників" нашого часу привабливий, квітучий мелос сполучається з тривіальною акордикою, маловиразною фактурою.

Більш упевнено можна говорити про вплив на персональний стиль особливих сенсорних здібностей, таких, приміром, як синестезія звуку й кольору. "Кольоровим слухом" (або синопсією) були обдаровані Р. Вагнер, М. Римський-Корсаков, О. Скрябін. Ця особистісна властивість визначила таку рису



їхніх персональних стилів, як стійкий зв'язок художніх образів програмного характеру з ладотональними засобами. Наприклад, для Римського-Корсакова барви моря, що багато разів надихали його на творчий подвиг, передавалися тональностями мі мінор (яскраво-синій), сі мажор (темно-синій зі свинцевим відсвітом), мі-бемоль мажор (сіро-синюватий), фа мажор (зеленкуватий). У інших композиторів кольори й тональності узгоджені по-іншому, хоча є й збіги. Ми могли б також простежити впливи інших синестезій, приміром, звуко-рухових, звуко-просторових, звуко-тактильних, на персональні композиторські стилі.

Можна припустити, що особлива досконалість форми творів Д. Палестріни, Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, І. Стравинського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича пов'язана з їхніми видатними логіко-конструктивними розумовими здібностями. Це в певних випадках заявляє про себе на повну силу в персональних стилях, зумовлюючи формування раціональних технік творчості. Оригінальні системи такого плану були створені, приміром, Гійомом де Машо, А. Окегемом, С. Танєєвим, А. Шенбергом, П. Хіндемітом, О. Мессіаном, Я. Ксенакісом. Деякі з цих технік претендують на позаперсональне значення. Та по суті вони є продовженням, виявом індивідуальних властивостей особистості (причому не тільки здібностей, а й потреб, інтересів, цінностей).

Розглянемо тепер деякі т е н д е н ц і ї особистості, які виступають факторами персональних стилів. Найглибший вплив на стиль справляє *мотиваційна сфера й система цінностей* особистості. Музично-творча діяльність має дуже широкий спектр мотивів і вартісних орієнтацій. Спонуками до музичної творчості можуть бути: естетична, комунікативна потреби, схильність до наслідування, гри, емоційно-експресивних дій, честолюбство, бажання похвали та слави, користолубство, прагнення нагороди, інтерес до операцій зі звуковим матеріалом або іншими сторонами форми тощо. (До речі, багато про які з потреб ми говорили докладно в 1-му розділі книжки, коли йшлося про функції мистецтва в культурі суспільства. Розглянуті ж тепер особистісні мотиви виступають факторами вже не філогенезу, а онтогенезу мистецтва).

Різноманітні *потреби* впливають на кристалізацію різних стильових едностей. Так, наприклад, різко виражена естетична спрямованість надає стилю музиканта викінченості, чіткості

та привабливості всіх елементів і структур форми. У такій формі та її образному строї немає проявів дисгармонії, немилозвучності. Все гармонійно, співмірно і красиво. Яскравий приклад — персональний стиль В. А. Моцарта. Кожен такт його музики, окрім інших ефектів, вражень і думок, викликає почуття захоплення красою.

Якщо ж провідним мотивом творчості є прагнення до емоційно-інтелектуальної експресії, то естетична привабливість твору може стати необов'язковою. Цієї риси художнього стилю часом навіть навмисно уникають. Таку тенденцію ми помічаємо в музичних творах ХХ ст., зокрема у творчості А. Берга, Е. Кшенека, Ч. Айвза, Б. Лятошинського, композиторів-авангардистів.

Сфера мотивів поведінки пов'язана з досвідом діяльності людини, тобто з її *навичками, знаннями та вміннями*. Немає потреби запевняти читача в тому, що ці властивості особистості важливі для формування та розвитку персонального художнього стилю. Про конкретні впливи життєвого досвіду на творчу манеру композитора (часом навіть на стиль одного твору) свідчить численна література. Одна з найкращих праць, де особистий досвід висвітлено як стилетворчий чинник — дослідження Б. Асаф'єва "Слух Глінки".

Окрему групу факторів персонального стилю становлять *індивідуально-типологічні особливості*. Психологи часто звертаються до типологічного аналізу особистості, визначаючи прості й складні класи, оперуючи категоріями темпераменту, спрямованості мислення (аналітичний і синтетичний типи), комунікативного орієнтування (екстраверсія та інтроверсія), акцентуації поведінки (демонстративність, педантизм, застрягання, збудливість тощо) та багато інших. Така типологія особистості може бути певним орієнтиром для систематики персональних художніх стилів. Звернемося для прикладу до різних видів *темпераменту*.

Хоча достовірних наукових даних про відповідність особистості видатних композиторів відомим типам темпераменту не існує, ми можемо висловити декілька теоретично обґрунтованих припущень. У середовищі музикантів-композиторів та виконавців, імовірно, переважає тип *сангвініка*. Він характеризується сильними, врівноваженими та рухливими нервовими процесами. Холерикам, через незбалансованість їхньої нервової системи, не дуже дається творча діяльність, яка ви-



магає високої внутрішньої дисципліни, волі, зібраності. Інертність *флегматиків* створює серйозні перепони для розвитку яскравого художнього стилю мислення, бо мистецтво, музика зокрема, вимагає високої реактивності психіки. *Меланхоліки*, що мають слабку, неврівноважену й часто пасивну нервову систему, можуть усе ж таки досягти добрих успіхів у музичній творчості завдяки їхній високій сенсорній чутливості й емоційності.

Природжений темперамент особистості накладає відбиток на стиль творчості й певним чином визначає *артистичний темперамент* митця. Проте не збігається з останнім, що формується під відчутним впливом суспільних умонастроїв, моделей поведінки, відповідає певним соціальним сподіванням. Так що твердження про темпераментну природу того чи того персонального стилю вимагають великої обережності. Можна беззастережно говорити тільки про певне *домінування* рис одного з типів темпераменту. Наприклад, ми вбачаємо холеричні нахили в персональних композиторських стилях Г. Генделя, Л. Бетховена, Ф. Ліста, Н. Паганіні, М. Балакірева, А. Хачатуряна або, скажімо, меланхолійну домінують в стилях Ф. Шуберта, Ф. Шопена, П. Чайковського, Г. Вольфа, Г. Малера.

Можливість повнішого визначення особистісно-типологічної природи персонального стилю розкриває звернення до параметрів *х а р а к т е р у* людини. Це — складна властивість особистості, що описується великим набором ознак. Так, наприклад, характер особистості Сергія Прокоф'єва і, опосередковано, характер його персонального стилю можна визначити як товариський, відкритий, говіркий, жвавий, безтурботний, ініціативний, екстравертний тощо. (Відомості взяті з таблиці американського психолога Айзенка).

Закінчуючи розгляд феномена персонального стилю, відзначимо ще одну загальну закономірність, важливу для його вивчення. Для отримання продуктивних висновків треба зіставити стилі двох (або більше) майстрів, які належать до одного історичного періоду (напряму, школи), а також однієї етнічної культури. Ще краще, коли твори, які представляють ці стилі, будуть належати до одного жанрового кола (наприклад, стилі симфонічної музики Б. Лятошинського й К. Данькевича). На тлі однакових об'єктивних умов будуть значно чіткіше вирізнятися причини формування персональних стилів,

пов'язані з суб'єктивним досвідом, ціннісними орієнтаціями, темпераментом, характером та іншими властивостями особистості композитора.



§ 3. Етнічні стилі

Етнічні мистецькі стилі — це художні системи, зумовлені етнічними спільностями: расами, націями, народностями, племенами.

Кожна така спільнота є свого роду колективною особистістю, що має свій темперамент, характер, здібності, життєвий досвід, систему мотивів поведінки “на історичній арені”, цінності та ідеали. Ці якості духовності етносу зумовлюють загальний єдиний лад художнього вираження, властивий більшою чи меншою мірою кожному суб'єктові даного суспільного організму.

Так само, як особистості, етноси мають спільні властивості й особливі, унікальні риси. Відповідно й етнічні стилі характеризуються певною загальною подібністю, але дають підстави говорити й про свою більше чи менше виражену “індивідуальність”. Наприклад, у Європі живуть народи, які не володіють самобутніми музичними стилями (голландці, бельгійці, датчани), а є й такі, що дуже виразно відрізняються в цьому плані від сусідів із континенту (іспанці, угорці, болгары, румуни, норвежці, греки). Так само, як і народи, нації, племена, етнічні стилі музики поділяються на родини й роди. Це дає можливість говорити, скажімо, про стилі — слов'янський, романський, германський, скандинавський. А в межах одного з них, наприклад, слов'янського — про український, російський, польський, словацький та інші національні стилі.

Етнічний стиль не є чимось жорстко закріпленим, заданим, відмежованим. Адже й самі етноси не такі. Вони рухливі у часі та просторі, мінливі у своїх властивостях. У певний історичний момент етнос кристалізується, потім розвивається, досягає найбільшого розквіту й рано чи пізно зникає як такий, розчиняючись у рухливому та змінному етнічному середовищі людства. Ми вважаємо, що всі історичні метаморфози етносу можна простежити за змінами його колективної душі, яка відображена в художньому стилі.



Найбільш повно, послідовно та яскраво етнічний стиль виявляється в анонімній колективній творчості народу, у ф о л ь к л о р і. У художніх формах розповідей, пісень, обрядів усвідомлюються й відображаються духовні потенції і тенденції етносу, найбільш глибокі зміни в його житті, свідомості, духовності. Про це свідчить, наприклад, розвиток народного мистецтва України.

В історії стилістики українського музичного фольклору є кілька якісно своєрідних періодів, котрі відповідають певним епохальним етапам становлення й розвитку українського етносу.

Першому періоду (приблизно від VI до XIII ст.) відповідає архаїчний стиль билинного епосу, про який нам майже нічого не відомо (окрім хіба що деяких його слідів у билинах північної Росії), та цілком усталений, викристалізований і не вичерпаний досі стиль календарно-обрядового фольклору. Можливо, саме його образне багатство та розмаїття художніх засобів пояснює той дивовижний факт, що такий величезний масив мистецтва поганських часів дожив до наших днів у одній із природно християнських культурно розвинутих країн Європи.

Другий період стильового розвитку українського фольклору (його кульмінація припадає на XVII–XVIII ст.) пов'язаний із розквітом міст і містечок, поширенням писемної культури, перетвореннями в суспільній структурі. У стилі світобачення українців, у художньому стилі народної творчості зокрема, рельєфно виражені героїчний дух, почуття гідності й гуманістичні умонастрої. Нові соціально-психологічні риси відбилися у козацьких думах, ліричних та історичних піснях, а також у різкому розширенні стилістичних обріїв народної музики, пов'язаному зі сприйняттям українцями західних впливів. Ці фактори надовго визначили стильові риси вітчизняного фольклору.

Третій період (XIX–XX ст.) не приніс кардинальних змін у стилі української народної музики. Помітно посилюється лірична домінанта, що пов'язано з деяким розширенням виражальних засобів і прийомів у жанрі пісні-романсу (в супроводі бандури, гітари, фортепіано). Спостерігається також зростання впливу стилістики писемної професійної музики на мелодику, синтаксис, композицію, тональний колорит усної народної творчості (зокрема, у баладах, піснях соціального

протесту, танцювальних піснях). У наш час, судячи з усього, цей етап закінчується черговою ґрунтовною мутацією національного музичного стилю. У цьому процесі поки що, на жаль, більше помітно втрат і руйнування, ніж ознак нової стильової єдності.

Фольклорний стиль (точніше, комплекс стилів) — головний, але, підкреслимо ще раз, не єдиний виразник духовної спільності етносу. Усі форми й види творчості, серед них і ті, що сприймаються етнічним організмом зовні, вносять свою частку в складну цілісність етнічного стилю. Сприйняття іншонаціональних впливів дуже малою мірою здійснюється через інертну, “імунну” для цього організму систему фольклору, але майже завжди інтенсивно відбувається через творчість професійних композиторів, через прошарок художньої інтелігенції.

Різними шляхами (навіть рідкісним в історії культур шляхом поширення книжної грамотності в народній масі) український музичний стиль асимілював, наприклад, західну з походження стилістику псалмів і кантів, партесного співу, романсу й оперної арії. Імовірно, сьогодні масова музична свідомість українців “адаптує” інтернаціональну стилістику поп-музики, інші зовнішні стильові впливи.

Отже, етнічний музичний стиль виявляє справжню і глибоку діалектику збереження та зміни художньої свідомості етносу: він змінюється й залишається стабільним у певних своїх якостях. Не менш помітна діалектика єдності й множинності: стиль один, та водночас він є системою, елементами якої є минулі історичні нашарування, стилі етнічних груп українського народу (наприклад, гуцульської, лемківської, подільської, слобожанської пісенності), системи образів і формальних засобів музичної культури різних соціальних верств (селянської, дворянської, робітничої, студентської, лірницької, православного духовенства, старообрядської общини і т. ін.), а також окремих видатних представників даного етносу.



§ 4. Історичні стилі

Третьюю основою для утворення художніх стилів служать історичні спільноти. Під впливом обставин суспільного історичного буття в людей формуються схожі духовні якості (установки, цінності, характер



світосприймання тощо), які відрізняють їх від представників інших історичних епох, інших соціальних систем.

Можна, наприклад, побачити суттєву різницю в ментальності людей доісторичної епохи, елліністичного періоду, середньовіччя, Ренесансу, Нового часу. Коли історичне буття прискорює свій темп і якісні зміни стають співмірні з життям окремих поколінь, виникають недовговічні, але досить певні індивідуалізовані типи “історичного суб’єкта”, — приміром, людина епохи технічної революції, людина вжиткового суспільства, радянські люди, покоління шістдесятників тощо. На цій основі мистецтвознавці оперують категоріями “примітивний стиль”, “античний стиль”, “елліністичний стиль”, “стиль Ренесансу”, “стиль радянського мистецтва”, “літературно-поетичний стиль шістдесятників” та ін.

Звернімо тепер увагу на той факт, що суспільство на будь-якому етапі свого розвитку неоднорідне. У ньому обов’язково існують більші й менші спільноти людей: класи, касти, стани, релігійні об’єднання, партії. Ці соціальні єдності також мають деякі спільні духовні якості й виступають колективними суб’єктами історії. Вони характеризуються певним стилем життєвої поведінки, мислення, а отже, і стилем художньої творчості.

Прикладами тут можуть бути музикознавчі категорії стилів селянської родинної пісні, лицарської музично-поетичної творчості, придворної ритуальної музики, музики дворянського салону. Є достатні теоретичні основи для вивчення стилів, які сформувалися в музичній практиці різних релігій, а саме: стиль православної літургії, стиль буддійської храмової музики, стиль протестантських наспівів. Іноді навіть недовговічні й нечисленні групи суспільства характеризуються власним художнім стилем, як скажімо, стиль російської тюремної (каторжної) пісні, що виник у кінці ХІХ ст., набув нових імпульсів до розвитку в 20–30 роки ХХ ст. і, хоч як це прикро, квітне в масовій музиці нашого часу.

Очевидно, що стилі історичних епох і стилі, властиві соціальним спільнотам, органічно пов’язані між собою. Коли ми говоримо про художній стиль певної епохи, то маємо на увазі своєрідну сумарну проекцію всіх уживаних у цей період стилів, у якій загальні їхні риси посилені, а відмінності пом’якшені або зітерті. Або ж можна уявити один із соціально детермінованих стилів у ролі повноважного представника своєї історичної епохи. Так, приміром, на роль репрезентативного може

претендувати стиль григоріанської монодії, що відбиває найбільш загальні, універсальні, стійкі якості художнього мислення періоду раннього середньовіччя.

Історичні стилі, таким чином, завжди виявляють *соціальну детермінованість*, отже, вони завжди можуть отримати конкретизацію через виявлення їхньої суспільної природи. Так, власне, й відбувається, коли практики й теоретики мистецтва оперують категоріями “напрямку” й “течії”. Свідомо чи не свідомо ці поняття наділяються історико-соціальним змістом.

Під напрямками й течіями будемо розуміти *стильові системи, які існують певний історичний час на основі духовної спільності всього конкретного соціуму або конкретних соціальних єдностей*. (Підкреслимо, що це визначення не наполягає на обов'язковому виявленні соціальних коренів для кожного напрямку або течії в мистецтві. Воно лише констатує їхнє принципове значення).

Як правило, напрямки в мистецтві зумовлені спільністю світосприймання й світорозуміння, моральних засад, соціальних вимог, політичних ідей, естетичних критеріїв. Якщо така єдність спостерігається в усьому спектрі колективної духовності, то на цій основі народжуються художні напрямки великого масштабу, що охоплюють значну кількість видів і жанрів мистецтва, наприклад: готика, бароко, романтизм, класицизм. У таких великих стилях виражені духовний зв'язок усього соціуму або в усякому разі тих класів і прошарків суспільства, які визначають його стійкість і розвиток.

Тепер у наш виклад варто внести одне важливе уточнення. Фактично всі художні напрямки зароджуються в соціальному середовищі *інтелігенції*. Цим умовним терміном позначається особливий суспільний тип людей (а в деяких суспільствах — окремих прошарок), який несе першочергову відповідальність за здійснення всіх духовних функцій соціуму. Представники цього типу були і є в кожному класі, в кожній суспільній групі. Інтелігенція виконує, серед інших, функцію реагування на зміни в духовному стані класів і груп суспільства та передбачення майбутнього стану всього соціального організму. Тому саме в цьому середовищі зароджуються практично всі значні художні явища, які виражають духовність суспільства в цілому і всіх його органічних частин зокрема. Життєвий, ментальний стиль якоїсь певної суспільної групи лише тоді стає стилем художнім, коли набуває необ-



хідного опосередкування — коли він ніби пропускається через орган суспільного інтелекту — прошарок інтелігенції. Це міркування ускладнює картину генезису й побутування історичних стилів, але реальність цього процесу ще складніша.

Художні напрямки можна розглядати як ієрархічно й динамічно складні явища. Це впливає з особливостей будови суспільства, його постійної змінюваності. Соціальну ієрархію визначають у поняттях класу, прошарку, стану, касти, групи, конфесії, партії тощо. Усі ці єдності, що виступають елементами структури суспільства, можуть підпорядковувати собі одну одну (наприклад, групи кооперованих селян, фермерів і робітників за наймом увіходять у більш масштабний клас селян). Водночас є й непідпорядковані соціальні спільноти (причому, клас індустріальних робітників, баптисти, члени націонал-демократичної партії). Вони перебувають ніби в різних площинах соціальної системи.

Те саме можна сказати про історичні художні стилі. Є *підпорядковані* стилі, що належать до різних рівнів ієрархії суспільної мистецької ментальності (у таких випадках заведено більш масштабні стильові єдності називати напрямками, а підпорядковані їм стилі — течіями). Ось хрестоматійні приклади. Романтичний напрямок у мистецтві представлено течіями “реакційного”, “прогресивного”, “містичного”, “пролетарського” романтизму. Напрямок абстракціонізму як родове поняття конкретизується у стильових течіях безпредметного мистецтва, кубізму, супрематизму, конструктивізму тощо.

Водночас неважко відшукати приклади *непідпорядкованих*, складно узгоджених або навіть неузгоджених стильових напрямків, що існують в один і той же історичний час в одному суспільстві. Наприклад, у радянській культурі 70–80 років відносно автономно існували стиль патріотичних пісень-гімнів, напрямок неофольклоризму у професійній концертній музиці, різноманітні течії авангардизму, джаз, рок-музика, танцювальний стиль “диско” та цілий ряд інших. Усі вони, напевно, виражали різні духовні тенденції й потенції певних верств суспільства й були різні за своїми масштабами, мірою оформленості, стійкості. Разом такі стилі не утворюють цільності, а складають конгломерат. Проте в надрах подібних конгломератів, можливо, криються деякі споріднені для всіх елементів риси духовності, які власне й дають підстави для

роздумів про художній стиль саме цього суспільства саме в цей історичний період.

Розглянемо тепер історичні стилі в їхніх динамічних якостях. Так само, як персональні та етнічні стилі, напрямки в мистецтві не виникають раптово, залишаючись потім незмінними. Кожний окремих стиль проходить фази *становлення, розквіту й відмирання, згасання*. Найважче охарактеризувати стан стилю між буттям і небуттям. Кожен стиль народжується в річищі живої художньої практики й розчиняється в ній. Це означає, що будь-який новий напрямок генетично пов'язаний із попередніми, виростає з них і, своєю чергою, створює передумови для виникнення нових напрямків. Кожний новий стиль починається з акцентування певних змістів і вирізнення відповідних формальних засобів, з відкриття нових значень у відомих формах або з виявлення образного змісту в несподіваних формах.

Розквіт стилю пов'язаний із кристалізацією певних художніх прийомів, техніки творчості, з усвідомленням і часто відкритим літературним маніфестуванням, публіцистичним поясненням естетичних позицій, ідейних орієнтирів і спрямувань. Занепад історичного стилю характеризується “тьмянінням”, “ерозією” змісту в стійких і викристалізованих формах, через що останні набувають самодостатнього або, як іще кажуть, формалістичного значення.

Хоча в нескінченно складному переплетінні стильових процесів мистецтва неможливе закріплення жодних жорстких меж виникнення та занепаду конкретних напрямків, учені все ж намагаються з'ясувати певні хронологічні рамки появи на світ кожного з історичних стилів. Орієнтирами служать, скажімо, рік написання якогось твору мистецтва, або його прем'єра, або ж рік об'єднання митців у групу, котра сповідує спільні ідеали, або час публічного виступу митців із заявою про свої художні наміри тощо. Так, приміром, початок розвитку готичного стилю пов'язують із побудовою в другій чверті XII ст. церкви абатства Сен-Дені поблизу Парижа. Умовною датою народження імпресіонізму вважається 1874 рік, знаменний проведенням у Парижі виставки картин групи художників-новаторів (К. Моне, О. Ренуара, К. Піссаро та ін.). До речі, час появи музичного імпресіонізму визначається дуже приблизно: кінець 80-х — початок 90-х років XIX ст., коли були створені пейзажні романси й фортепіанні п'єси К. Дебюссі



(“Бельгійські пейзажі”, “Місячне світло” на слова П. Верлена, “Вечірні гармонії”, “Біля фонтана” на слова Ш. Бодлера, цикл “Бергамаська сюїта”).

Значно рідше історики відзначають події, які фіксують момент зникнення якогось історичного стилю (очевидно, через довгий шлейф впливів та тривалий шлях, що його проходить вироджуваний стиль у творчості репродуктивно орієнтованих майстрів мистецтва).

Час актуального буття історичного стилю іноді структурується. Тоді в ньому вирізняють певні фази розвитку, наприклад: ранній, зрілий і пізній романтизм.

Цікавим явищем є відродження стилю через певний час. У точному розумінні повна реанімація історичного стилю неможлива. Та, як кажуть, історія часто повторюється. Тому деякі художні засоби, прийоми та образи, що вже віджили свій вік, у якийсь момент виявляються потрібними для вираження творчих задумів нового покоління. Досить часто такі “проникнення” минулих історичних стилів у сучасність визначаються термінологічно шляхом додавання частки “нео-“ (новий) до відомої назви, наприклад: “неокласицизм”, “неореалізм”, “неоромантизм”.



§ 5. Персональний, етнічний та історичний стилі у відношеннях один до одного

Як співвідносяться охарактеризовані нами види музичного стилю? Якщо розглядати їх як логічні множини, наприклад, формальних ознак (теоретично це абсолютно виправдано), то на поставлене запитання можна відповісти дуже коротко: стильові множини перехрещуються.

Цю модель множин або класів, що перехрещуються, розглянемо тепер на конкретних прикладах. Під одним із можливих кутів зору — історичні художні стилі конкретизуються за допомогою етнічних. Так виникають: “англійська перпендикулярна готика”, “французька пломенюча готика”, “німецька цегляна готика”, або ж “італійське бароко”, “німецьке бароко”, “українське бароко” тощо. Поява таких “перехрещень” означає, що певна стильова єдність (напрямок), що склалася

або формується в художній практиці, у процесі засвоєння певним етносом набуває якостей, зумовлених етнічною художньою ментальністю.

Те саме можна сказати про перехрещення історичних напрямків із персональними стилями, де конкретизація загальних тенденцій зумовлюється композиторською індивідуальністю. Якщо розглядати, приміром, втілення рис класицизму в творах Д. Бортнянського, М. Березовського й А. Веделя, то виявляться суттєві відмінності, пов'язані з особистими якостями композиторів.

Під іншим кутом зору перехрещення тих самих класів виглядає зовсім інакше. Можна без вагань стверджувати, що певний етнічний стиль проявляє себе не інакше, як через конкретні історичні стилі. Приміром, поняття німецького музичного стилю може конкретизуватися й пояснюватись як нашарування й синтез стилів мінезангу, пісень мейстерзингерів, протестантського хорального співу, ренесансного багатоголосся, барокової ансамблевої інструментальної музики, органного прелюдіювання, стилю мангеймських композиторів тощо.

Такий шлях міркування приводить до висновку, що кожний напрямок у музиці є ніби “спільним знаменником” самотніх персональних стилів. Наприклад, стиль музичного романтизму можна трактувати як загальні, типові властивості персональних стилів Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Г. Берліоза, Й. Брамса, П. Чайковського та ін.

Цікавим і незрідка гострим питанням є співвідношення етнічного й персонального стилів. У загальному вигляді воно вирішується доволі просто. Як правило, будь-яка творча особистість має певні риси, характерні для її етнічного типу. Відповідно, у кожному персональному стилі дуже вірогідні прояви стилю етнічного.

Якщо життя й діяльність індивіда тотально детерміновані життям соціуму, як це спостерігається в первісній общині, племені, сімейно-родовій спільноті, то персональний стиль художника, по суті, “до решти” збігається з етнічним. Невипадково історія музики античності й середньовіччя майже не володіє даними про стилі персональні. Таких просто не існувало або, точніше, вони були зовсім непомітними й несуттєвими для суспільства.

Інші етнічні спільноти, такі як раса, народність, нація — набагато менш жорстко детермінують поведінку й художню



свідомість індивіда. Це відкриває великий простір для формування персонального художнього стилю. Історія європейських національних культур свідчить про те, що митець у них має змогу і дотримуватися канонів етнічного стилю, і значно від них відхилитися (вибір однієї з цих стильових орієнтацій може бути зумовлений, хоч і не обов'язково, тим, наскільки і як саме художник відчуває себе частиною етнічного цілого).

Виявлення національного стилю в музиці, як ми вже зазначали, пов'язане з тими чи іншими рисами народного мистецтва (селянського, міського, маргінального фольклору). У творчості одних композиторів ці ознаки другорядні за виражальним значенням і малопомітні, як, скажімо, у персональних стилях О. Лассо, Г. Генделя, Д. Палестріни, Д. Бортнянського, О. Глазунова, С. Прокоф'єва. У творах інших авторів національна стилістика виявляється рясно й широко: у мелодиці, гармонії, фактурі, ладовому колориті, тематизмі, способах його викладу й розвитку. Така свідомо близькість до національних стильових систем характерна для багатьох творів Ф. Ліста, Е. Гріга, М. Лисенка, О. Бородіна, М. Мусоргського, Б. Сметани, Ф. Шопена, М. де Фальї та ін. Одначе, ще раз підкреслимо, жоден персональний стиль, навіть найближчий до етнічного типу, не збігається з ним.

Викладені міркування підтверджують нашу початкову тезу й ведуть до важливого в методологічному плані висновку: стильову приналежність кожного конкретного музичного твору можна визначити як ділянку в зоні перехрещення (збігу ознак) персонального, етнічного та історичного стилів. Схематично це виражається таким чином:

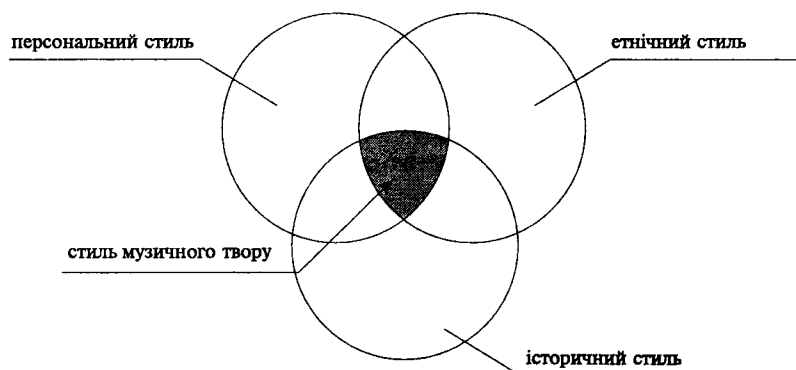


Схема VIII

Розділ VII

МУЗИЧНИЙ ЖАНР



§ 1. Визначення поняття. Назви музичних жанрів

*g*ранцузьке слово жанр (genre), що давно увійшло в лексикон мистецтвознавства, дослівно означає рід. Мається на увазі рід мистецтва, рід музичної практики, рід творів. На основі яких саме властивостей і ознак музичні явища об'єднуються в роди?

Передусім зазначимо, що жанри, — не довільно встановлені теоретиками-мистецтвознавцями єдності. Згрупувати твори в абстрактні класи у принципі можливо на основі будь-яких спільних властивостей. Можна, скажімо, виділити окремі розряди за обсягом нотного тексту від 16 до 32 тактів, або доступних для виконання дітьми молодшого шкільного віку, або й написаних у до-дієз мажорі композиторами-жінками. Такі множини можуть мати навіть деякий науково-дослідний або практичний сенс. Проте в жодному разі не означатимуть жанрових єдностей. Останні виникають природно у процесі самої музичної практики й існують у вигляді усталених форм творчої діяльності людей, а також у вигляді суспільних уявлень чи понять про єдність музичних явищ.

Історичні процеси становлення й відмирання, усвідомлення й переосмислення музичних жанрів неочевидні й бувають вельми заплутані. Орієнтуватися в них ми можемо, вирізняючи певні типові ознаки самих творів, а також враховуючи умови їхнього виникнення й побутування, ставлення до них представників різних прошарків суспільства та цілих історичних епох тощо. Одним із порівняно простих і надійних способів пізнання суті жанрових явищ є інтерпретація їхніх найменувань.

Стаючи на цей шлях аналізу, ми повинні з сумом констатувати, що тут майже не доведеться мати справу з усталеними термінами, оскільки назви жанрів — переважно несистематизовані словесні позначення. Більше того: ціла низка таких назв зовсім незаконно використовується в літературі як наукові



терміни. Велика незручність створюється також тим, що багато жанрових найменувань збігається з назвами типів композиційної побудови форми (поняття “соната”, “рондо”, “варіації”, “фуга” мають і композиційний, і жанровий зміст).

І все ж подібні назви зручні для дослідника передовсім тому, що вони історично виникають тільки тоді, коли у великої кількості людей складається стійке уявлення про жанр. Саме так суспільство фіксує буття єдиного усталеного роду явищ музичної практики.

Жанрових найменувань дуже багато. У найбільш повних довідниках та енциклопедіях їх налічується близько тисячі. Втім, їх значно більше, тому що кожна історична епоха, кожний етнос, кожна культура характеризуються своєю родовою структурою музичної практики і, відповідно, своїм зводом жанрових імен. Незважаючи на це, у безлічі стихійно виниклих жанрових найменувань немає хаосу.

Якщо придивитися до того, які саме властивості музичної практики й музичних творів потрапляють у поле загальної уваги й позначаються словами природних мов, то ми помітимо цікаву річ. Комплекс враховуваних і названих властивостей є стійким: незалежно від історичних часів і етно-географічних умов, люди вирізняють у музичній практиці й позначають одні й ті самі родові ознаки музичної діяльності, одні й ті самі родові властивості музичних творів.

Зробимо тепер короткий огляд усталених критеріїв виділення й позначення жанрів музики.

1. Перший із загальних підходів до оцінки й найменування жанру заснований на кількості музикантів, які беруть участь у виконанні твору. Такий погляд дає можливість вирізнити як мінімум два чітких жанрових класи: *сольної* (один виконавець) і *ансамблевої* (більше від одного виконавця) музики. До цього ж ряду можна віднести ще два жанрових найменування, хоча їхні назви зумовлені зовсім іншими критеріями. Маємо на увазі хорову й оркестрову музику. З сучасного вживання цих слів випливає, що хорова музика нічим не різниться від ансамблевої вокальної (так само, як оркестрова — від ансамблевої інструментальної), окрім трохи більшої кількості учасників-виконавців.

2. Широковживане на практиці поняття *камерної* музики з'ясовує для нас другий універсальний аспект оцінки й найменування жанру. У цьому випадку визначається ха-

рактер аудиторії (в обох значеннях цього слова): *відносна кількість слухачів і просторово-акустичні умови музикування*. Жанровий клас камерної музики становлять опуси, призначені для невеликої кількості слухачів — приблизно від декількох десятків до сотні осіб — і виконувані в невеликих приміщеннях. Камерна музика народжувалася в умовах двірцевої зали, церковної капели, вітальні бургерського дому (нагадаємо, що її назва походить від латинського слова *са-тега* — кімната).

Поряд із камерною можна за тими ж критеріями вирізнити галузь музики, котру виконують у великих театральних чи спеціальних концертних залах, де можуть бути присутніми декілька сотень слухачів. Такі зали називалися в античні часи “одеонами”, а пізніше в Європі “воксхолами”. Пов’язана з ними галузь часом називається, на відміну від камерної музики, *симфонічною*, мабуть, на тій основі, що її яскраво представляє симфонія — один із найважливіших жанрів ансамблевої інструментальної музики. Однак це поняття все ж погано узгоджується із самим принципом визначення жанрової галузі. Можливо, більш вдалою, хоча також недосконалою назвою тут буде “*музика великих концертних залів*”.

3. Третій спосіб вирізнення видів музичної практики заявляє про себе в такому, наприклад, жанровому найменуванні, як *імпровізація* (від іт. *improvviso* — непередбачено, раптово). Воно нашттовує на думку про існування в музичній практиці якогось особливого класу творів, створюваних музикантами без попереднього “обдумування”, “на ходу”, безпосередньо у процесі інтонування. Якщо ми назвемо такі твори *імпровізаційною* музикою, то всі інші, попередньо продумані, складені, перевірені в деталях і лише після цього відтворювані художні опуси утворять інший клас. Останній можна назвати *скомпонованою* музикою.

Творів імпровізаційного характеру значно більше, ніж може здатися на перший погляд. Це пояснюється тим, що скомпоновані твори зберігаються в нотних текстах, а імпровізаційні зникають безслідно. Така “несправедливість” децю компенсується виникненням у скомпонованій музиці цілої групи жанрів, які імітують імпровізацію. В них відтворюються ефекти пошуку й несподіваного знаходження музичної ідеї, вільного злету фантазії, примхливості й сваволі в побудові композиції, фактурному оформленні тощо.



Такими жанрами є: *п р е л ю д і я* (від лат. *praeludere* — грати вступ), *п о с т л ю д і я* (дослівно — гра після...), *е к с п р о м т* (від лат. *exromptus* — готовий, швидкий), *р и ч е р к а р* (від іт. *ricercare* — шукати, відшукувати), *ф а н т а з і я*, *к а п р и ч і о* (від іт. *capriccio* — каприз, примха), *т ь е н т о* (від ісп. *tentar* — обмацувати, вивчати, шукати) та низка інших.

4. Розглянемо тепер такий ряд понять: *художня редакція, аранжування, обробка, фантазія на тему*. Ці найменування позначають ступінь *оригінальності художнього твору й характер участі автора (або різних авторів) у його створенні*. Слово *р е д а к ц і я* вказує на найменшу міру внесення змін у вже створений художній текст. Тут творчі дії обмежені завданнями уточнення якихось нечітких деталей тексту або виконавчих засобів — темпу, звучності, артикуляції, фразування. (Приклад: редакції “Добре темперованого клавіру”, здійснені Б. Муджеліні, Ф. Бузоні та ін. редакторами). *А р а н ж у в а н н я* надає досить великі можливості для втручання одного митця в текст твору, котрий належить іншому персональному або колективному авторові. У цьому випадку можливі зміни тембрової і реєстрової палітри звучання, фактури, у певних випадках — ритміки й мелодики первісного тексту (прикладом можуть бути фортепіанні аранжування оперних творів, так звані “клавіраусцуги” або, скажімо, аранжування фортепіанного циклу М. Мусоргського “Картинки з виставки”, зроблені М. Равелем для симфонічного оркестру й І. Томітою для електронного синтезатора).

Ф а н т а з і я — на тему (або теми) і *о б р о б к а* передбачають вільні дії митця з текстом певного твору, зокрема його докомпонування й перекомпонування. Таке втручання може заторкувати будь-які сторони музичної тканини й форми (наприклад, фортепіанні транскрипції Ф. Ліста симфонічних і оперних творів, фантазії Ф. Шуберта і Р. Шумана на власні теми, “Рапсодія на тему Паганіні” С. Рахманінова).

5. Один із найширше вживаних способів виділення й називання музичних жанрів засновується на *ознаках звукової тканини*. Такий метод (п’ятий у нашому ряду) побутує не тільки в музиці. В образотворчому мистецтві, наприклад, назви деяких матеріалів служать підставою для визначення таких жанрів творчості, як акварель, пастель, кераміка, теракота тощо. Аналогічним чином у музичній практиці

вирізняють галузі вокальної та інструментальної музики. Давню історичну традицію має також абсолютно природний поділ творів і форм музикування на класи відповідно до інструментів, для яких вони призначені. Наприклад, у Давній Греції існували такі галузі музичної практики, як авлетика й кіфаристика, тобто жанрові класи творів, виконуваних на авлосі й кіфарі. Вже кілька століть у значенні жанрової назви використовується вираз *к л а в і р н а м у з и к а*, у межах якої вирізняються класи *о р г а н н о ї*, *к л а в е с и н н о ї*, *ф о р т е п і а н н о ї*. Так само визначаються класи творів для струнних, духових, народних інструментів. У ХХ ст. з'явилася нова жанрова галузь — *е л е к т р о н н а м у з и к а*. Симптоматично, що чимало старовинних жанрів одержали свої назви від інструментів. Приміром, *п с а л м* — гімнічний наспів древньоєврейських ритуалів під акомпанемент струнного щипкового інструмента псалтеріума (від гр. “псало” — вдаряти по струнах); *л у р* (французький танець народного походження, пов'язаний з інструментом на зразок волинки, що мав таку саму назву).

6. Наступний, шостий, підхід до визначення жанрів ґрунтується на *оцінці виражальних засобів і художніх прийомів, передовсім — найяскравіших особливостей інтонаційної лексики, фактури, композиції*. Розглянемо декілька прикладів.

Один із найпоширеніших у західних країнах у ХІІ–ХІV ст. жанр вокальної ансамблевої музики одержав незвичну назву — *г о к е т*, що походить від лат. *hoquetus*, буквально — гикавка. Чим пояснити таке дивовижне визначення? Річ у тім, що багатоголосна фактура гокету має своєрідну ритмічну організацію: мелодії кожного голосу постійно перериваються паузами, а разом вони утворюють взаємодоповнювальну компліментарну звукову тканину. Своєрідна “пунктирна” гучність, розірваність голосових ліній справді нагадує комічне заїкання співаків. Та в цілому фактура гокету створює особливий ефект “вібруючого”, “мерехтливого” сонорного простору (у певному сенсі це стало предтечею серіального пуантилізму А. Веберна і його послідовників).

Є жанри, назви яких пов'язані з яким-небудь характерним прийомом звуковидобування, типом артикуляції. Таким є, наприклад, жанр *т о к а т и* (від іт. *toccare* — торкатися, стукати), що отримав назву від виконавського штриха “ста-



като” чи легкого виразного “нон легато”, котрі найліпшим чином виявили ударно-моторні можливості клавішних інструментів.

Ще один схожий приклад — жанр к о н ц е р т у (від іт. concertare — змагатися). У творах цього роду фактурна й композиційна побудова форми вирізняється особливими рисами: черговістю вступів сольного інструмента або групи провідних інструментів і всього ансамблю (контрасти “соло” й “тутті”), багатством імітаційних прийомів, фрагментами технічно ускладненого, віртуозного виконавства. Ці взяті разом якості створюють ефект своєрідного “змагання” інструментальних партій і груп між собою. Сказане стосується не тільки інструментів, а й голосів, оскільки існують і хорові концерти, а також концерти для голосу з оркестром.

Як ми бачили, у всіх трьох випадках шостого типу жанр був осмислений як рід музики й одержав свою назву з позиції оцінки виражальних засобів і сторін музичної форми.

7. Розглянемо тепер наступний, сьомий підхід до диференціації й номінації жанру. Він засновується на визначенні *ознак характерного образного змісту творів*. Існування такого підходу підтверджується наведеними нижче жанровими дефініціями.

Найбільш давній і, можна сказати, глобально поширений музичний рід г і м н у заснований на художній ідеї уславлення Бога, вищої духовної сутності, могутньої природної сили, високої соціальної інстанції (держави, партії, правлячої династії), возвеличуваної особи (вождя, царя, героя). Назва ця походить від грецького слова *hymnos* — величальна пісня. До жанрів, в основу яких покладено возвеличення, уславлення, належать також середньовічна л а у д а (від гр. *laudo* — хвалю), старовинний російський к а н т—в і в а т початку XVIII ст. (від лат. *vivat* — хай живе).

Різноманітні модуси образного змісту музики відбиваються в таких жанрових назвах: с к е р ц о (від іт. *scherzo* — жарт) — інструментальна п’еса веселого, жвавого характеру, б а д и н е р а (від фр. *badinerie* — жарт, витівка) — аналогічна до скерцо інструментальна п’еса, котра нерідко була фінальною частиною старовинної інструментальної сюїти, г а л ь я р д а (від іт. *gagliarda* — бадьора, смілива) — італійський з походження танець XVI–XVII ст., веселий, жвавий, з ха-

рактерними стрибками; ф о л і я (від порт. *folia* — відчайдушна веселість) — старовинний португальський танець-пісня, котрий вирізняється емоційно піднесеним, пристрасним характером.

Коли говорити про жанрові класи, які одержали понятійне визначення за своїм типовим змістом, то до них можна зарахувати жанри, створені на основі стабільної сюжетики поетичних текстів або текстової тотожності в музично-поетичних творах. Прикладом першого роду може бути середньовічна а л ь б а (від ісп. *alba* — ранкова зоря) — пісня з репертуару трубадурів, у якій співається про прощання лицаря зі своєю коханою на зорі нового дня. (У традиції німецьких мінезингерів цей самий жанр називався *tagelied* — “тагелід”). Прикладом другого роду є м а г н і ф і к а т — хоровий твір західнохристиянської музики на текст, що починається словами “*Magnificat anima mea Dominum*” — “Возвеличує душа моя Господа”, а також аналогічно утворені жанрові поняття р е к в і є м у, м е с и.

8. Перейдемо тепер до наступного способу визначення жанру, який відбиває соціальну природу, призначення, середовище побутування того чи того класу музичних творів. Ці фактори відбиваються на багатьох жанрових назвах, приміром: в і л а н е л а (від іт. *villanella* — селянська пісня) — рід багатоголосної пісні, поширеної в Італії в епоху Відродження; в і л ь я н с і к о — схожий жанр іспанської музики; пісні нідерландських г е з і в (буквально — жебраків), п р о т е с т а н т с ь к и й х о р а л — релігійні пісні руху протестантизму, який виник у XVI ст. в європейських країнах. В українській народній музиці є жанри к о з а ц ь к и х, ч у м а ц ь к и х, р е к р у т с ь к и х, б у р л а ц ь к и х пісень. Утвердження на історичній арені “третього стану” спричинило виникнення жанрів м і с ь к о г о р о м а н с у та р о б і т н и ч о ї пісні (останній чітко окреслився в музичній культурі Німеччини та США).

9. Етнічні, національні корені того чи того роду музичної творчості також можуть лягти в основу назви жанру. Цей спосіб визначення найбільш характерний для пісень і танців, які зі свого рідного середовища потрапляють в інші землі, де вони приживаються разом із назвою, що вказує на їхнє походження. Наприклад: п о л о н е з (танець польського походження), а н г л е з (танець англійського походження), г а в о т (танець



гавотів — народності північної Франції), х а б а н е р а (танець, який прийшов у Європу із Гавани), к о з а ч о к (танець українського походження), к о л о м и й к а (пісня танцювального імпровізаційного характеру, поширена у Прикарпатті й за походженням пов'язана з містом Коломиєю) тощо.

10. Нарешті, існує ще один дуже важливий стійкий спосіб визначення жанрів музичної практики, який пов'язаний із соціокультурною функцією, призначенням творів у житті суспільства. З особливою наочністю він виявляється у видовому найменуванні народних пісень: к о л я д к и, в е с н я н к и, о б ж и н к о в і, к о л и с к о в і, в е с і л ь н і тощо. Цей підхід відбився в назвах таких музичних жанрів: п а с а к а л і я (від ісп. *passar calle* — йти вулицею) — танець, що походить від релігійних процесій і поширений у європейських країнах пізнього Середньовіччя; і н т р а д а (від іт. *intrada* — вступ) — інструментальна музика урочистого характеру, яку виконують із приводу святкової процесії або в'їзду знатної особи в середньовічне місто; д и в е р т и с м е н т (від фр. *divertissement* — розвага) — жанр ансамблевої інструментальної музики XVII — XVIII ст. веселого, жвавого характеру, за композицією схожий на сюїту.

Насамкінець наведемо кілька прикладів нетипових, рідкісних способів визначення жанру. Один із них — найменування через звуконаслідувальне словотворення: а л а л а (іспанська пісня танцювального характеру, кожний куплет якої закінчується вигуком “ай-ла-ла”) або латиноамериканський танець ча-ча-ча. Трапляються й унікальні випадки, коли музичний жанр називають власним іменем його “винахідника”: р і г о д о н — французький придворний парно-сольний танець XVII ст. був, напевно, названий так на честь його творця — балетмейстера Ріго (Rigaud).

Отже, підведемо підсумки нашого аналізу жанрових найменувань. Як бачимо, стихійний процес усвідомлення й словесного визначення музичних жанрів має в своїй основі такі критерії:

1. *Кількість музикантів-виконавців.*
2. *Характер аудиторії. Просторово-акустичні особливості виконання та відносна кількість слухачів.*
3. *Визначеність музичного тексту, виконуваного перед слухачами (співвідношення імпровізаційного й композиційного, усного й письмового у творі).*

4. Міра авторської участі в підготовленому до виконання музичному тексті.

5. Характеристика звукового матеріалу. Тип інструмента, голосу.

6. Особливі виражальні засоби й прийоми.

7. Специфіка образного змісту творів.

8. Соціальне середовище народження й побутування творів.

9. Етнічне середовище народження й побутування творів.

10. Функції творів у культурному житті суспільства й особистості.

Наведений перелік, мабуть, можна дещо розширити. Однак ми обмежимося цим рядом, оскільки він достатньо чітко розкриває головні механізми усвідомлення родів музичної практики і впритул підводить до визначення сутності явища жанру в музиці.

Окремі й, на перший погляд, не пов'язані між собою критерії жанрового найменування репрезентують три принципові підходи до визначення музичного жанру.

Перший підхід, що виокремлює певний рід із загальної маси явищ музичної практики, визначає умови народження та побутування жанру (пункти 1 — 4, а також 8, 9 наведеного вище списку критеріїв).

Другий підхід вирізняє музичні жанри на основі спільних формальних засобів і прийомів музичної виразності, а також порівняння образного змісту різноманітних творів і зведення його до певних типів. Іншими словами, цей шлях окреслення жанру пов'язаний із визначенням якого-небудь стилю, що природно виник у музичній практиці (див. пункти 5 — 7).

Третій підхід (він представлений пунктом 10) визначає жанровий клас за ознаками соціально-культурних функцій, реалізованих у музичній практиці.

Із цього випливає, що музичні жанри — це такі класи (або множини) музичних творів і форм музикування, які визначаються функціями музичних артефактів у культурі суспільства, умовами їхньої генези й художньої екзистенції, та характеризуються своїми стилями (системами змістових і формально-виражальних властивостей).



§ 2. Жанрова система музичної культури

Аналіз жанрових найменувань дозволив виокремити закономірності, котрі лежать в основі становлення й усвідомлення родів музичної практики. Глибинними коренями жанрів є певні культурні потреби особистості й суспільства. Вони, своєю чергою, визначають комплекс функцій, що реалізуються художньою практикою. Можна сказати, що кожен жанр є відповіддю художньої свідомості на певну культурну потребу. І в цьому сенсі всі жанри функціональні.

Практична реалізація тих чи інших функцій здійснюється за певних суспільних обставин, у певному музичному середовищі. Ці умови визначають відбір художніх засобів і тип образного змісту кожного роду практики мистецтва.

Розуміння такої загальної “механіки” утворення жанрів не дає, однак, відповіді на питання про те, як пов’язані між собою роди музичної практики. Чи є взагалі між ними стійкий, закономірний зв’язок?

Якщо зіставити взяті довільно жанрові найменування, різні жанрові класи, то подібність між ними виявляється зовсім не завжди, і ще менша ймовірність виявлення їхньої єдності. Візьмемо, приміром, ряд жанрів, назви яких утворені від одного кореня (від лат. *cantum* — співати): кантата, кант, кантигас, канцона, шансон, шансонетка. Що пов’язує їх в одне ціле, та чи й існує таке ціле? Для того, щоб відповісти на такі питання, нам не вистачить знань про самі тільки перелічені жанри. Необхідні ще й знання про те, у які єдності й цілісності ці жанри входять, у яких культурних контекстах реалізують свої функції. І чим більшу кількість жанрових класів ми захочемо порівняти і зрозуміти, тим більше потребуватимемо дороговказу, тобто положень, котрі дозволяють орієнтуватись у всій величезній масі жанрів. Таким дороговказом може бути уявлення про *системну цілісність жанрів музичної культури*.

Які є підстави вважати, що всі жанри музики пов’язані між собою й утворюють систему? Однією з основ для такого твердження є постулат про цілісність людської цивілізації

та окремих культур. Мистецтво як духовне виявлення “живого” й неподільного суспільного організму також має якість цілісності. Ми вже згадували, що художні жанри відповідають культурним потребам суспільства. Важко уявити, щоб останні могли бути взаємовиключними або розокремленими. Всі потреби, функції, тенденції духовного буття закономірно утворюють нерозривну єдність. Це дає нам достатні підстави припустити, що всі музичні жанри пов’язані системними відношеннями й утворюють єдність (або єдності, якщо говорити не про всю культуру в цілому, а про конкретні культури).

Музична наука з давніх часів розробляє способи опису культури через визначення системних відношень між музичними жанрами. Цей метод можна назвати жанровим моделюванням музичної культури. Далі ми розглянемо деякі найбільш поширені моделі такого типу.

Найпростіші й найуживаніші в різних професійних історичних і теоретичних працях зразки зазвичай подають усю цілісність музичної практики у вигляді яких-небудь двох класів. Так, приміром, давнє походження має традиція поділу музики на високу й низьку. Ця градація в Давньому Єгипті, приміром, розумілася дуже конкретно: виконання гімнів на честь богів у супроводі арфи малося за “добрий”, високий жанр, а співи веселих пісеньок під передзвін струн псалтеріона було музикою “поганою”, низькою (тут, звісно, відбився погляд освічених верств суспільства — писарів, жерців, знаті). Неважко здогадатися, що такий поділ відповідав обставинам суспільного устрою й культурного буття.

В інших системах цільність музичної практики поділялася на інші великі класи, приміром: професійній і любительській музиці (цей поділ відомий уже з часів стародавнього світу), писемній і усній, серйозній і легкій (тобто розважальній) тощо.

Такі дихотомічні моделі музичної культури по-своєму корисні. Вони доповнюють один одного як ряд послідовних зрізів певної проблеми під різними кутами зору, котрі розкривають її внутрішню структуру.

Деякі з подібних систем виявляють здатність до ієрархічного ускладнення жанрової конструкції. Розглянемо одну із найдавніших і найпоширеніших моделей. Вона бере



свій початок у теоретичних працях Боеція (VI ст. до н. е.) і вчених раннього середньовіччя. Вся музика поділяється за нею на 1. “Musica mundana” (світова, космічна музика), 2. “Musica humana” (людська музика) і 3. “Musica instrumentalis” (інструментальна музика). Перша категорія має абсолютно ідеальний зміст у душі піфагорейської концепції числової гармонії всесвіту. А ось друга й третя категорії охоплюють практично всю створювану на нашій планеті музику. Цей жанровий розподіл на вокальну й інструментальну музику “працює” і сьогодні. Для того щоб упевнитися в цьому, досить звернути увагу на спосіб систематизації нотної літератури в бібліотеках. Початковими тут виступають усе ті ж два класи “земної” музики. Щоправда, зазначимо, музична практика нової й новітньої історії примусила теоретиків визнати самостійне існування змішаного класу вокально-інструментальної музики, а практика другої половини ХХ ст. доповнює цю модель ще двома класами: електронної і комбінованої (такої, що поєднує традиційну акустичну звучність з “електронною”). Названі чотири роди музики (за основою звукового матеріалу художньої творчості) можуть бути піддані детальному поділові на класи за будь-якою іншою основою або ж за принципом уточнення характеру звучання. Наприклад, вокальна музика може бути поділена за критерієм відносного числа виконавців на сольну, ансамблеву й хорову. Таку саму операцію неважко здійснити із класами інструментальної, вокально-інструментальної, електронної та комбінованої музики. У результаті виникає більше десятка підкласів.

Кожний із них своєю чергою може бути поділений як ціле на елементи і знову ж таки на різних підставах. У бібліографічних класифікаціях на цьому рівні зазвичай ще раз на перший план виходить критерій якості сонорного матеріалу. Скажімо, сольна музика може бути поділена на твори для чоловічого та жіночого голосу, а з наступним “кроком” уточнення — на твори для баса, баритона, тенора, альтіно, альта, мецо-сопрано, сопрано тощо. Аналогічно поділяються підкласи інших класів.

Процес класифікації може в принципі тривати й далі, поки не будуть вичерпані всі критерії, які можуть стати підґрунтям чергового розряду поділу. Розумні межі процесу множення

класів обумовлюються практичною доцільністю. У розглянутому випадку подальша рубрикація вичерпується введенням іще двох-трьох розрядів (припустимо, на основі приналежності творів до певної історичної епохи, етнічної культури, до творчості конкретного автора).

Отже, ми розглянули дуже вживану ієрархічну жанрову модель музичної практики. Ця класифікація конкретна й практично доцільна (її орієнтаційні функції очевидні). Однак у неї є й слабкі сторони. Одна з них полягає у специфіці обраних критеріїв, які розкривають суть жанрової побудови музичної культури недостатньо повно та глибоко. (Деякі вчені, наприклад, А. Сохор, навіть не зараховують такі класи до жанрових). У теорії музики взагалі немає однієї загальновизнаної і вичерпної класифікації жанрів, а постійно створюються нові моделі, здійснюються нові спроби визначити суть і охопити всю повноту жанрового змісту музичної культури.

Серед них особливе місце посідають ті, які ґрунтуються на критеріях оцінки суціокультурних функцій музики й умов художнього побутування музичних творів. Такі моделі мають давню традицію.

Паризький учений, що жив у кінці XIII—на поч. XIV століть, Іоанн де Грохео, поділяв музичну практику на три жанрові класи: 1) “просту”, “громадянську” або “народну” музику; 2) “складну” або “вчену” музику, що називалася також “мензуральною”; 3) “церковну” музику, яка об’єднувала “просту” й “вчену”. Ця жанрова класифікація далека від досконалості, але вона має кілька принципових позитивних рис. По-перше, вона дає наочне уявлення про всю музичну практику історично й етнічно конкретної культури, причому в тому її вигляді, у якому культура постає перед її освіченими представниками. По-друге, жанрові класи усвідомлюються й визначаються відразу за кількома засадами, при цьому провідним критерієм виступає оцінка соціокультурних функцій і обставин побутування роду музичної практики. Це особливо добре видно з характеристик жанрових підкласів (сімейств). Так, приміром, характеризуючи жанр героїчних пісень *cap-tus gestualis* (лат., дослівно—пісні вчинків, героїчних подвигів), де Грохео зазначає, що цей вид простої, народної музики “розповідає про вчинки героїв, муки святих, страждання



перших християн; такі пісні потрібні для людей простих, для втішання й підбадьорювання, для зняття втоми від важкої праці; співаються пісні подвигів після роботи, під час відпочинку людей”. Очевидно, що центральним пунктом у наведеному визначенні виступає соціокультурна потреба, призначення жанру. І вже з цього випливає характеристика його змісту, сюжетики, особливостей виконання. В Іоанна де Грохео цей принцип лише намічений, ще не усвідомлений як метод, що, однак, не завадило йому дати місткі ґрунтовні визначення багатьом жанрам сучасної йому музики (дукції, мотету, органума, кондукту, антифону та ін.).

У найзагальнішому вигляді критерій соціокультурної потреби відбитий у дихотомічній класифікації німецького музикознавця Г. Бесселера. Всю музичну практику вчений запропонував поділити на класи *пропозанної* (Darbietungsmusik) та *звичаєвої* або *потребованої* музики (Gebrauchsmusik).

Ці дві категорії збирають у своєрідні пучки відомі нам соціокультурні функції музики. До першої жанрової галузі в класифікації Бесселера варто, певно, віднести музику, котра виконує комунікативну, ціннісну, пізнавальну функції. До другої — ту, що реалізує експресивну, гедоністичну, ігрову функції. Модель Бесселера, за всієї її лаконічності, відзначається історичною та етнічною універсальністю, оскільки в усі часи й у всіх народів існує це співвідношення жанрів. Військові танці американських індіанців, мелодична речитатія віршів Рігведи, Біблії або Корану, різдвяні колядки європейських народів та інші подібні жанри позначають контури галузі звичаєвої музики. Пісні-розповіді давньогрецького кіфариста-аеда, або лицедійства скоморохів у світлиці давньокиївського князя, або концертний виступ скрипаля-віртуоза у філармонічному залі європейської столиці — все це зразки музики, котра представляється, пропонується аудиторії.

Зауважимо, проте, що жанрові класи розглянутої моделі поділені нежорстко: існує немало видів музикування, які виявляють двозначність або навіть невизначеність стосовно до бесселерівських класів. Важко, приміром, зарахувати до одного з них сольну імпровізацію співака або учасника інструментальної групи в курському хороводі чи виконання органної

прелюдії на хорал під час недільної меси та інші подібні випадки.

Значно докладнішою й тому наочною є жанрова модель культури, розроблена на схожому ґрунті жанрової класифікації музикознавцем А. Сохором. У ній визначено 4 класи:

1. Т е а т р а л ь н і жанри (опера, балет, оперета, музика драматичного театру).

2. К о н ц е р т н і жанри (симфонія, соната, квартет, ораторія, кантата, романс тощо).

3. М а с о в о - п о б у т о в і жанри (пісня, танець і марш з усіма їхніми різновидами).

4. К у л ь т о в і (чи обрядові) жанри (молитовний спів, меса, реквієм тощо).

Неважко побачити схожість цієї моделі з попередньою: перші дві позиції ніби конкретизують бесселерівський клас “пропонованої музики”, а третя і четверта — клас “звичаєвої музики”. Проте модель А. Сохора зручніша для орієнтації в системі жанрів музичної культури. По-перше, тому що в основі чотирьох її класів лежить одна з найбільш певних ознак жанру, а саме — обставини, за яких здійснюється виконання і сприйняття якогось роду музики. Це умови театру, концертного залу або храму, побутові умови будинку, вулиці. (Зауважимо, що найбагатший на варіанти жанровий клас масово-побутової музики включає музику вулиць, майданів, стадіонів, парків, селянських світлиць, двірцевих залів, салонів міських особняків, трактирів, кафешантанів, цирків, вар’єте тощо). Тому, безперечно, це й найширший жанровий клас у моделі Сохора.

Другий позитивний момент розглянутої моделі полягає в можливості віднесення майже всіх поширених у європейській музиці жанрів до певних класів та одержання багаторозрядної класифікації. Приміром, жанр пісні з усіма її різновидами (хороводної, трудової, танцювальної, коліскової, похідної, ліричної, гімнової) автор зараховує до класу звичаєвої музики.

Щодо слабких сторін моделі, то вони такі ж самі, як і в решти: недостатність, однобічність характеристики жанрової будови музичної культури, багатоосновність або невизначеність підстав вирізнених усередені жанрових сфер підвидів, сімейств. Так, наприклад, недосконалістю є визначення пісні як підкласу



звичаєвої музики. Ймовірно, жанровий клас пісні загалом недоцільно визначати й поділяти на підкласи на основі обставин виконання, бо він має властивість народжуватися й існувати практично за будь-яких соціокультурних умов. Відтак пісні-плачі, трудові наспіви й колискові можна без сумніву віднести до сфери звичаєвих жанрів, проте вже пісні-хороводи, веснянки, колядки, гімни, псалми — до обрядової музики; дифірамби, стасими, арії з давніх часів належали до театральної жанрової галузі; кіфародичні номи, авторські романси (починаючи з XVIII ст.), пісні для голосу з оркестром та багато різновидів популярної естрадної пісні швидше за все повинні вважатися елементами жанрово різноманітної концертної музики.

Завершуючи наш огляд жанрових моделей музичної культури, викладемо міркування стосовно дуже поширеної у практиці естетичної і художньої освіти жанрової класифікації, яка всю музику представляє сферами пісні, танцю й маршу. (Вона має гіпертрофований розвиток у навчальній програмі і посібниках для загальноосвітніх шкіл із предмета “музика”, розроблених під впливом поглядів композитора Д. Кабалевського). Ця класифікація не може претендувати на статус наукової моделі жанрової будови музичної культури. Класи, що нею визначаються, далеко не вичерпують різноманітності родового поділу музичної культури. Окрім того, виділені вони без дотримання правила єдиної основи й тому не утворюють одного логічного ряду. У цьому поділі музичної практики на жанрові сфери несистематично і без будь-якого порядку втрачуються ознаки матеріалу мистецтва (спів і звучання інструментів), характер взаємодії музики з іншими художніми мовами (пісня, танець), прикладні функції музики та умови її побутування (марш) тощо. Разом із тим, популярна в педагогічній практиці загальної освіти тріада жанрів може відіграти певну позитивну роль у справі початкового музичного виховання.

Отже, ми бачимо, що серед теоретичних моделей жанрового поділу музичної культури немає жодної, котра б повністю відповідала логічним вимогам класифікації та повноти охоплення художніх явищ. І це, мабуть, природно. По-перше, самі жанри не є твердо й суворо визначеними класами (множинами) або поняттями. Тому в будь-яких можливих кла-

сифікаціях межі жанрових класів повинні бути “нежорсткими”. По-друге, кожна модель може реалізувати лише один або декілька аспектів визначення музичного жанру, відповідно кожна класифікація становить односторонню або, у кращому випадку, дво-тристоронню модель жанрового складу музичної культури. Теоретично можливо побудувати моделі, засновані й на більшій кількості аспектів. Та навряд чи вони стануть у нагоді на практиці через свою страшенну громіздкість і “ненаочність”.

Ми бачимо також, що немає жанрових моделей, які були б універсально придатні для опису всіх історично й етнічно визначених музичних культур: одні краще характеризують, скажімо, примітивні культури, інші — розвинуті культури стародавнього світу, ще інші — сучасну музику європейської традиції.

Практична націленість жанрових моделей також різноманітна й визначається інтересами наукового пізнання, або інформаційно-пошуковим завданням, або ж пов’язана з потребами художньо-естетичної освіти тощо.

Одне із звичайних завдань, що вирішуються за допомогою жанрових моделей культури — аналіз форми і образного змісту музичних творів. Першопочатком такого аналізу є жанрова атрибуція.

Враховуючи ці обставини, ми рекомендуємо при необхідності прояснення того чи того жанру, жанрового сімейства чи жанрової сфери звертатися відразу до декількох класифікаційних моделей і послідовно характеризувати певне явище з різних поглядів, на основі різноманітних критеріїв класифікації.

Припустимо, що нам незрозумілий зміст жанрового поняття “етюд-каприс”. Розглядаючи засоби художньої виразності і прийоми компонування конкретних творів, які мають таку назву, порівнюючи їх за змістом, аналізуючи всі відомі нам обставини написання, виконання, сприйняття, текстової фіксації, нарешті визначаючи функціональне значення даного роду музики, ми приходимо до розгорнутого висновку про цей жанр. Наприклад, до такого: жанр етюд-капрису являє собою рід інструментальної, сольної, концертної, писемної, скомпонованої, але імітуючої імпровізацію, пропонованої музики. Типовими рисами виражальних засобів цього жанру є:



моторно-періодична ритміка, безупинний рух (часто виражений рівнодольним ритмом і суворо періодичними акцентами); вибагливість мелодичного малюнку й гармонічних засобів, поєднаних нестандартним чином, важка для виконання фактура, так чи інакше пов'язана з фігуруванням акордики. Типова образність характеризується якостями ескізності, рухливої змінності, плинності образів, незавершеності “сюжетів”, сильними вольовими імпульсами. Чітко означеною функцією жанру є його віртуозність, демонстрація технічної майстерності й артистичних можливостей виконавця, а також технічної майстерності та вигадливості композитора-імпровізатора. Таким є у найзагальніших рисах багаторакурсний портрет жанру. Втім, зовсім не завжди виникає необхідність у настільки розгорнутому визначенні. Буває достатньо обмежитися повним жанровим найменуванням.

Ось і розглянуті основні “поверхи” побудови, стильові та жанрові властивості музичної форми. Звичайно, ми не могли розповісти про всі її сторони, якості, принципи устрою, типові та індивідуальні риси. Часом виклад був доволі загальним, конспективним. Проте ми сподіваємось на користь не лише від конкретних, часткових відомостей, а й від цілісного, систематичного уявлення про музичну форму, яке ми намагалися представити на сторінках цієї книги.

ЛІТЕРАТУРА

Розділ 1. МУЗИКА ЯК ВИД МИСТЕЦТВА

1. *Аристотель*. Поэтика. — Сочинения: В 4-х т. Т. 4. — М., 1983.
2. *Бердяев Н.* Самопознание. (Гл. 6. Мир творчества). — М., 1991.
3. *Бюхер К.* Работа и ритм. — М., 1923.
4. *Выготский Л.* Психология искусства. 2-е изд. — М., 1968.
5. *Гегель Г.* Эстетика. — В 4-х т. Т.3 — М., 1971.
6. *Грубер Р.* Всеобщая история музыки. 3-е изд. — М., 1970.
7. *Давыдов Ю.* Искусство и элита. — М., 1966.
8. *Ермаш Г.* Искусство как мышление. — М., 1982.
9. *Иоффе И.* Синтетическая история искусства. — Л., 1933.
10. *Казан М.* Морфология искусства. — Л., 1972.
11. *Кеклен Ш.* Музыка и народ. // В кн.: Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. — М., 1975.
12. *Леонтьев А.* Некоторые вопросы психологии искусства. — Избранные психологические произведения. — В 2-х т. Т.2 — М., 1983.
13. *Мазель Л.* О природе и средствах музыки. 2-е изд. — М., 1991.
14. *Медушевский В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. — М., 1976.
15. *Моль А.* Социодинамика культуры. — М., 1973.
16. *Окладников А.* Утро искусства. — Л., 1967.
17. *Раппопорт С.* От художника к зрителю. Как построено и как функционирует произведение искусства. — М., 1978.
18. *Сохор А.* Музыка как вид искусства. // В кн.: Вопросы социологии и эстетики музыки. — В 2-х т. Т.2. — Л., 1981.
19. *Соболев П.* Художественная картина мира: ценностная значимость. // В кн.: Художественное творчество. — Л., 1986.
20. *Тэн И.* Философия искусства. — ОГИЗ. Изогиз, 1933.
21. *Уйфалуши Й.* Логика музыкального отражения. // Вопросы философии, 1968, №11.
22. *Формозов А.* Очерки по первобытному искусству. — М., 1969.
23. *Хейзинга Й.* Homo ludens. Опыт определения игрового элементы культуры. — М., 1992.
24. *Холопова В.* Музыка как вид искусства. Учебн. пособие для студентов консерваторий и муз. училищ. 2-е изд. — М., 1994.
25. *Эйслер Г.* Общественные основы современной музыки. // В кн.: Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. — М., 1975.



26. Юнг К. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству. // В кн.: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. — М., 1987.

Розділ 2. МУЗИЧНИЙ ЗВУК

1. *Белявский А.* Теория звука в приложении к музыке. Основы физической и музыкальной акустики. — М. — Л., 1925.
2. *Блинова М.* Физиологические основы элементарного звукового синтеза. // В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2. — Л., 1963.
3. *Вартанян И.* Звук. Слух. Мозг. — Л., 1981.
4. *Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. — М., 1959.
5. *Видор Ш.* Техника современного оркестра. — М., 1938.
6. *Володин А.* Электромузыкальные инструменты. — М., 1979.
7. *Н.А. Гарбузов* — музыкант, исследователь, педагог. — М., 1980.
8. *Дмитриев Г.* Ударные инструменты: трактовка и современное состояние. — М., 1973.
9. *Журавлев А.* Звук и смысл. — М., 1981.
10. *Модр А.* Музыкальные инструменты. — М., 1959.
11. Музыкальная акустика. Учебн. пособие под ред. *А. Гарбузова*. — М., 1954.
12. *Назайкинский Е.* Звуковой мир музыки. — М., 1988.
13. *Переверзев Л.* Проблемы музыкального интонирования. — М., 1976.
14. *Рогаль-Левицкий Дм.* Беседы об оркестре. — М., 1961.
15. *Тейлор Ч.* Физика музыкальных звуков. — М., 1976.
16. *Устинов А.* Музыкальная акустика и современные технические средства. — Новосибирск, 1987.
17. *Чулаки М.* Инструменты симфонического оркестра. Изд. 3-е. — М., 1972.

Розділ 3. МУЗИЧНЕ МОВЛЕННЯ

1. *Алексеев Э.* Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни). — М., 1976.
2. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. — Л., 1971.
3. *Асафьев Б.* Речевая интонация. — М. — Л., 1965.
4. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. — М. 1979.
5. *Беляева-Экземплярская С., Яворский Б.* Структура мелодии. — М., 1929.
6. *Березин Ф., Головин Б.* Общее языкознание. — М., 1979.

7. *Бондаренко Т.* Про зв'язок мелодії та гармонії у творах українських композиторів. // Українське музикознавство. Вип. 5. — К., 1969.
8. *Браудо И.* Артикуляція. — Л., 1961.
9. *Васина-Гроссман В.* Музыка и поэтическое слово. Ч. 1, 2. — М., 1972, 1978.
10. *Герасимова-Персидська Н.* Про становлення віршового принципу в музиці. // Українське музикознавство. Вип. 13. — К., 1978.
11. *Деменко Б.* Полиритмика. — К., 1988.
12. *Должанский А.* Некоторые вопросы теории лада. // В кн.: Проблемы лада. — М., 1972.
13. *Дубравин В.* Из истории ладовых структур восточнославянской народной музыки. // В кн.: Славянский музыкальный фольклор. — М., 1972.
14. *Зак Я.* О некоторых аспектах доходчивости мелодики массовой песни. // О музыке. Проблемы анализа. — М., 1974.
15. *Квітка К.* Спільне в ритмиці та мелодиці болгарських та українських народних пісень. // Народна творчість та етнографія. — К., 1963, №4.
16. *Колесса Ф.* Мелодії українських народних дум. — К., 1969.
17. *Колесса Ф.* Ритміка українських народних пісень. // В кн.: Музикознавчі праці. — К., 1970.
18. *Кон Ю.* К вопросу о понятии “музыкальный язык”. // В кн.: От Люлли до наших дней. — М., 1967.
19. *Кондильяк Э.* Опыт о происхождении человеческих знаний. (ч. 2-я, разд. 1-й, гл. 1-7) // В кн.: Сочинения. В 2-х т., — М., 1980.
20. *Кулаковский В.* Песнь о полку Игореве (модель древнего мелоса). — М., 1977.
21. *Медушевский В.* Человек в зеркале интонационной формы. // Сов. музыка. — 1980, №9.
22. *Назайкинский Е.* О музыкальном темпе. — М., 1965.
23. *Орлова Е.* Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. — М., 1984.
24. *Павлюченко С.* Питання мелодики. — К., 1974.
25. Проблемы музыкального ритма. / Сб. статей под ред. *В.Н. Холоповой.* — М., 1978.
26. *Правдюк С.* Ладові основи української народної музики. — К., 1961.
27. *Рети Р.* Тональность в современной музыке. — Л., 1968.
28. *Реформатский А.* Введение в языковедение. — М., 1967.
29. *Сокол А.* Теория музыкальной артикуляции. — Одесса, 1996.
30. *Соссюр Филипп де.* Курс общей лингвистики. // В кн.: Труды по языкознанию. — М., 1977.
31. *Степанов Ю.* Основы общего языкознания. — М., 1975.
32. *Харлан М.* Ритм и метр в музыке устной традиции. — М., 1986.



33. *Холопова В.* Музыкальный ритм. — М., 1977.
34. *Цирікус К.* Особливості ладоутворення в народній пісні. — К., 1976.
35. *Чекановская А.* Музыкальная этнография. — М., 1983.
36. *Шабанон М.* О музыке в собственном смысле слова и в связи с ее отношением к речи, языкам, поэзии и театру. // В кн.: Музыкальная эстетика западной Европы XVII-XVIII вв. — М., 1971.
37. *Яворский Б.* Строение музыкальной речи. Ч. 1-3. — М., 1908.
38. *Яворский Б.* Статьи. Воспоминания. Переписка. — М., 1972.

Розділ 4. МУЗИЧНА ФАКТУРА

1. *Беляева-Экземплярская С., Яворский Б.* Структура мелодии. — М., 1929.
2. *Бершадская Т.* Лекции по гармонии. — М., 1985.
3. *Виноградов Г.* Музична фактура як аспект дослідження стилю. // Укр. музикознавство. Вип. 12. — К., 1977.
4. *Григорьев С., Мюллер Т.* Учебник полифонии. 4-е изд. — М., 1985.
5. *Золотарев Б.* Фуга. 3-е изд. — М., 1965.
6. *Дубінін І.* Гармонія. 2-е вид. — К., 1981.
7. *Гнесин М.* Начальный курс практической композиции. 2-е изд. — М., 1962.
8. *Мазель Л.* Проблемы классической гармонии. — М., 1972.
9. *Молдавін М.* Народний підголосковий спів. — К., 1980.
10. *Павлюченко С.* Практическое руководство по контрапункту строгого письма. — Л., 1963.
11. *Павлюченко С.* Питання мелодики (методична розробка). — К., 1974.
12. *Протопопов В.* История полифонии в ее важнейших явлениях. Вип. 1, 2. — М., 1962, 1965.
13. *Скорик М.* Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття. — К., 1983.
14. *Скребкова-Филатова М.* Фактура в музыке. — М., 1985.
15. *Скребков С.* Учебник полифонии. 4-е изд. — М., 1982.
16. *Степанов А., Чугаев А.* Полифония. — М., 1972.
17. *Ройтерштейн М.* Практическая полифония. — М., 1988.
18. *Тюлин Ю.* Учение о гармонии. — М., 1966.
19. *Тюлин Ю.* Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. — М., 1976.
20. *Холопов Ю.* Задания по гармонии. — М., 1983.
21. *Холопов Ю.* О трех зарубежных системах гармонии. // Музыка и современность. Вип. 4. — М., 1966.
22. *Хоминський Й.* Історія гармонії та контрапункту. В 2-х т. — К., 1975, 1979.

23. *Христов Д.* Теоретические основы мелодики. — М., 1980.
24. *Чугунов Ю.* Гармония в джазе. — М., 1985.
25. *Яценко Л.* Українське народне багатоголосся. — К., 1962.

Розділ 5. МУЗИЧНА КОМПОЗИЦІЯ

1. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. — Л., 1971.
2. *Бобровский В.* О переменности функций музыкальной формы. — М., 1970.
3. *Валькова В.* К вопросу о понятии “музыкальная тема” // Музыкальное искусство и наука. Вып.3. — М., 1978.
4. *Горюхина Н.* Эволюция сонатной формы. — К., 1973.
5. *Горюхина Н.* Вопросы теории музыкальной формы. // Проблемы музыкальной науки. Вып.3. — М., 1975.
6. *Евдокимова Ю.* Становление сонатной формы в предклассическую эпоху. // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. — М., 1972.
7. *Костарев В.* Строфичность и вокальное формообразование. — М., 1986
8. *Котляревський І.* До питання про вивчення простих одночастних побудов у курсі аналізу музичних творів. // В кн. Методика викладання музично-теоретичних і музикальних предметів. — К., 1983.
9. *Лаврентьева И.* Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. — М., 1978.
10. *Лаул Р.* Мотив и музыкальное формообразование. — Л., 1987.
11. *Мазель Л.* Исследования о Шопене. — М., 1971.
12. *Москаленко В.* Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). — К., 1994.
13. *Назайкинский Е.* Логика музыкальной композиции. — М., 1982.
14. *Протопопов В.* Принципы музыкальной формы И.С.Баха. — М., 1981.
15. *Протопопов В.* Принципы музыкальной формы Л. Бетховена. Сонатно-симфонические циклы. — М., 1970.
16. *Ручьевская Е.* Функции музыкальной темы. — Л., 1977.
17. *Соколов О.* К проблеме типологии музыкальных форм. // Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. — М., 1985.
18. *Тиц М.* О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений. — К., 1972.
19. *Холопов Ю.* Принцип классификации музыкальных форм. // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. — М., 1971.
20. *Холопова В.* Музыкальный тематизм. Научно-методический очерк. — М., 1983.
21. *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. — М., 1987.



22. *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. — М., 1983.
23. *Цуккерман И.* Целостный анализ музыкальных произведений и его методика. // В кн.: Интонация и музыкальный образ. — М., 1965.
24. *Чернова Т.* Драматургия в инструментальной музыке. — М., 1984.
25. *Юсфин А.* Особенности формообразования в некоторых видах народной музыки. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. — М., 1971.

Розділ 6. МУЗИЧНИЙ СТИЛЬ

1. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. — Санкт-Петербург, 1994.
2. *Горюхина Н.* Национальный стиль: понятие и опыт анализа. // Проблемы музыкальной культуры. Вып. 2. — К., 1989.
3. *Ляшенко І.* Національні та інтернаціональні в музиці. — К., 1991.
4. *Лосев А.* Примерная классификация первичных моделей художественного стиля. // Collegium. — К., 1993, №2.
5. *Макаров А.* Світло українського бароко. — К., 1994.
6. *Наливайко Д.* Искусство: Направления, течения, стили. — К., 1981.
7. *Михайлов М.* Стиль в музыке. — Л., 1981.
8. *Михайлов М.* Этюды о стиле в музыке. Статьи и фрагменты. — Л., 1990.
9. *Раабен Л.* Система, стиль, метод. // Критика и музыковедение. — Л., 1975.
10. *Скребков С.* Художественные принципы музыкальных стилей. — М., 1978.
11. *Соколов А.* Теория стиля. — М., 1963.
12. *Українська художня культура.* Навч. посібник за ред. І. Ляшенка. — К., 1996.

Розділ 7. МУЗИЧНИЙ ЖАНР

1. *Герасимова-Персидская Н.* Партесный концерт в истории музыкальной культуры. — М., 1983.
2. *Земцовский И.* К теории жанра в фольклоре. // Сов. музыка, 1983, №4.
3. *Попова Т.* Музыкальные жанры и формы. — М., 1954.
4. *Симакова Н.* Вокальные жанры эпохи Возрождения. — М., 1985.
5. *Сохор А.* Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы.

// Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. — М., 1971.

6. *Сохор А.* Эстетическая природа жанра в музыке. // В кн.: Вопросы социологии и эстетики музыки. Т. 2. — Л., 1981.

7. *Цуккерман В.* Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. — М., 1964.

ПІДРУЧНИКИ, НАВЧАЛЬНІ ПОСІБНИКИ З КУРСУ АНАЛІЗУ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ.

1. *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений. — М., 1979.
2. *Мазель Л., Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. — М., 1967.
3. *Ройтерштейн М.* Музыкальный язык. — М., 1973.
4. *Скребков С.* Анализ музыкальных произведений. — М., 1958.
5. *Способин И.* Музыкальная форма. 6-е изд. — М., 1980.
6. *Тюлин Ю., Бершадская Т.* и др. Музыкальная форма. — М., 1974.



ПРИКЛАДИ

для самостійного вивчення принципів та прийомів композиційної побудови творів

Для самостійного вивчення композиційного устрою творів ми радимо звернутися перш за все до музичної літератури, що рекомендована в існуючих підручниках та посібниках з курсу музичної форми (див. список літератури). Вважаємо, що цей добре відомий викладачам курсу список має бути доповнений зразками української музики. Відбір найпридатніших для навчальної практики зразків – справа самої практики. Отже, просимо спеціалістів прийняти наш список прикладів до розгляду як цілком робочу пропозицію.

Одночастинні композиції

- ◆ Українські народні пісні (У 2-х т. – К.: Мистецтво, 1956):
 - “Ой під горою” (с. 109)
 - “Темна нічка” (с. 77)
 - “Ніч яка місячна” (с. 245)
 - “Ой під вишнею” (с. 229)
 - “Ой що ж то за шум” (с. 218).
- ◆ Укр. нар. канти (Хрестоматія з української дожовтневої музики (ХУДМ), т.1. – К.: Муз. Україна, 1974):
 - “Ой коли любиш” (с. 19)
 - “Щиголь тугу маєт” (с. 20)
 - “Що я кому виноват” (с. 23).
- ◆ М. Дилецький. “Имя мое есть дышкант” (ХУДМ. 1 т., с. 85).
- ◆ М. Березовський “Не отвержи мене во время старости”, 2 ч. (ХУДМ, 1т., с. 136).
- ◆ П. Сокальський. Елегія для віолончелі й фортепіано. Тема.

Двочастинні композиції

- ◆ Українські народні пісні (У 2-х т. – К.: Мистецтво, 1956):
 - “Думи мої” 347
 - “Ішов я із Дебречина додому”
 - “Їхали казаки”
 - “Місяць на небі”.

- ◆ Українські народні пісні та канти (ХУДМ, т. 1):
 - “Їхав козак за Дунай” (с. 39)
 - “Краков’як” з музики до Вертепу (с. 58)
 - “Радуйся, радість твою воспіваю” (с.27)
 - “Ой ти птичко жолтобоко” (Г.Сковорода) (с. 34)
 - “Стоїть явір над водою” (Г. Сковорода) (с. 35).
- ◆ Українська народна пісня “Гуде вітер вельми в полі” в обробці М. Глінки.
- ◆ В.Косенко. “24 дитячі п’єси для фортепіано”, ор. 15: №4 – “Українська народна пісня”, №6 – “Вальс”, №9 – “Купили ведмедика”, №11 – “Пастораль”.
- ◆ М.Лисенко. Опера “Наталка Полтавка”. Антракт до 2 дії (розвинута).
- ◆ Б.Лятошинський. 4 хори на сл. М.Рильського. “Люблю похмурі дні” (розвинута).
- ◆ А.Кос-Анатольський. “Коломия-місто” (складна). У зб. “Слухання музики в школі”. —К.: Муз. Україна, 1965.
- ◆ М.Лисенко. Увертюра до опери “Наталка Полтавка” (складна).

Тричастинні композиції

- ◆ М. Лисенко. Опера “Енеїда”. Пісня-вальс Венери (динамічна реприза).
- ◆ В.Косенко. “24 дитячі п’єси для фортепіано”, ор. 15: № 10 – “Полька” (складна), №14 – “Дошик” (складна), №18 – “Балетна сценка” (складна), №19 – “Гумореска” (розвинута), №20 – “Мазурка”, №21 – “Танкова” (складна, динамізована), №24 – “Токатина” (складна).
- ◆ Л.Ревуцький. “Три дитячі п’єси”: №1 – “Веснянка”, №2 – “Колискова”, №3 – “Веснянка”.
- ◆ Л.Ревуцький. Прелюдії для фортепіано: до-дієз мінор, тв. 4, № 3; мі-бемоль мажор, тв. 7, №1.
- ◆ Л.Ревуцький. Фортепіанні п’єси: Канон сі-бемоль мінор; Вальс сі-бемоль мажор; “Пісня” сольмінор, тв. 17, №1; Етюд ре мажор.
- ◆ М. Леонтович. Хори: “Літні тони”, “Льодолом” на сл. В. Сосюри; “Достойно є” з Літургії Іоанна Златоустого (розвинута).
- ◆ М.Лисенко. Опера “Енеїда”. “Юпітерів похід” (№8).
- ◆ А. Штогаренко. Концерт для скрипки з оркестром, ч. 2 (складна).
- ◆ А.Штогаренко. Фантазія для скрипки соло (складна).



Композиції, засновані на принципі варіювання

- ◆ Українська дума “Плач невольників” (ХУДМ).
- ◆ М.Леонтович. Хори: “Щедрик”, “Дударик”, “Ой посеред двору”, “Ой темная та невидима”, “Гра в зайчика”, “Ой гордопишний пан-господарю”.
- ◆ Й.Витвицький. “Українка”. Варіації для фортепіано. (ХУДМ).
- ◆ О.Лизогуб. П’єси для фортепіано: “Ой у полі криниченька”. Українська пісня з варіаціями; “Среди долины ровныя” Російська пісня з варіаціями.
- ◆ С. Людкевич. Балада. Варіації на тему української народної пісні для фортепіано.

Рондальна композиція

- ◆ В.Косенко. “24 дитячі п’єси для фортепіано”, ор. 15: №16 – Етюд.
- ◆ М. Лисенко. Опера “Енеїда”. №18 – “Марсів привітний спів з хором”. Хор; №24 – “Козачок”.
- ◆ А.Штогаренко. Концерт для скрипки з оркестром. Фінал.

Сонатна композиція

- ◆ Д.Бортнянський. Соната для фортепіано фа мажор.
- ◆ П.Сокальський. Симфонія соль мінор, ор. 5, ч. 1.
- ◆ М.Лисенко. Увертюра до опери “Тарас Бульба”.
- ◆ М.Вербицький. Увертюра для симфонічного оркестру №6.
- ◆ В.Косенко. “24 дитячі п’єси для фортепіано”, ор. 15: №22 – “Казка” (без розробки).
- ◆ Л.Ревуцький. Твори для фортепіано: Соната сі мінор, тв. 1; “Гумореска” ре мажор, тв. 17, №2.
- ◆ Л.Ревуцький. Симфонія №2, ч. 1.
- ◆ Б.Лятошинський. Симфонічні твори: “Слов’янська увертюра”, Симфонія №5, ч. 1.

Циклічна композиція

- ◆ М.Калачевський. Українська симфонія ля мінор.
- ◆ П.Сокальський. Симфонія соль мінор, ор. 5.
- ◆ П.Сокальський. Сюїта “Зліт соколів слов’янських”.

- ◆ М.Лисенко. Фортепіанна сюїта в формі старовинних танців.
- ◆ В.Косенко. Скрипковий концерт; Соната для віолончелі.

Синтетичні та вільні композиції

- ◆ Л.Ревуцький. Поема-кантата “Хустина”.
- ◆ Б.Лятошинський. Симфонічні поеми: “Гражина”, “Лірична поема”.
- ◆ С.Людкевич. Симфонічна поема “Каменярі”.