

- дїбрати акомпанемент до пісні.

Все, що знає і чує дитина, має знаходити практичне застосування. Це сприяє більш глибокому розумінню особливостей музичної мови і підвищує інтерес до вивчення сольфеджіо.

Творчість дитини пов'язана з самостійними діями, тому вона психологічно розкривається, стає сміливішою при виконанні практичних музичних завдань, вчиться приймати швидкі рішення, аналітично мислити. Це важливо як для дітей професійно перспективних, так і для дітей із середніми музичними даними.

Застосування на уроках творчих форм роботи, спрямованих на розвиток музично-творчої уяви учнів, сприяє створенню на заняттях атмосфери захопленості та живого інтересу, активно розвиває мислення дітей, їх музичні здібності в цілому.

Список використаних джерел

1. Аєрова^{Ф.} Практичні поради з методики викладання сольфеджіо. К., 1994.
2. Самохвалов^{В.} Методика викладання музично-теоретичних і музично-історичних предметів. К., 1983.

Гришко Ірина,
викладачка Полтавського фахового коледжу
мистецтв імені М. В. Лисенка (м. Полтава)

СКЛАДНА ТРИЧАСТИННА ФОРМА В АСПЕКТІ ЇЇ СТАНОВЛЕННЯ ТА ПОДАЛЬШОГО РОЗВИТКУ

Анотація. У статті розглянуто процес становлення складної тричастинної форми від зародження в рамках жанрів старовинної сюїти та опери 17 ст. до широкого використання в класичну та післякласичну добу композиторами різностильового напрямку. Окреслюються питання загальної характеристики форми, підкреслено значення яскравого контрасту частин, досліджені ознаки двох типів середньої частини.

Ключові слова: сюїта, тріо, епізод, редуція, менует, реприза, альтернатива.

Постановка проблеми. У вивченні складних форм найважливіше місце займає складна три частинна форма, яка відноситься до числа основних музичних форм. Складною три частинною формою називається така контрастна репризна форма, в якій кожна з частин (або хоча б перша) написана простій дво- чотирьох частинній формі (тобто має форму крупнішу, ніж період). Важливим є аналіз складної тричастинної форми в поєднанні історичного та аналітичного методів, за допомогою яких можна виявити її особливості в контексті загальної еволюції музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. «Складений» характер даної форми пов'язаний з її історичним походженням від поєднання двох однойменних танців у старовинній танцювальній сюїті, типу Менует I–Менует II–Менует Idacapo (у французькій сюїті №1 d-moll Й.С. Баха) або Гавот I–Гавот II–Гавот Idacapo (в англійській сюїті №6 d-moll Й.С. Баха). Такі поєднання утворюють усередині сюїти своєрідне інтермеццо з «модних» на той час танців, яке виконувало «вставну» функцію і розміщувалося зазвичай між ліричною сарабандою та стрімкою фінальною жигою. Утворення складної тричастинної форми має також вокальні витoki і пов'язане зі старовинною арією dacapo, що склалася в італійській опері і мала типову велику тричастинну форму, в якій середина будувалася вільно, а реприза (на угоду публіці) виконувалася видозмінено у віртуозній манері і давала співакам широкі можливості показу блискучої вокальної майстерності (зразком старовинної арії dacapo є знамените Lamento Альмірени «Lasciach'ioriana» з опери «Рінальдо» Г.Ф. Генделя, яке іде в русі сарабанди і стримано, зі справжнім благородством передає глибоке почуття). Тож П. Стоянов, розглядаючи питання аналізу складної тричастинної форми, зауважує, що вона з'являється на високому рівні розвитку музичного мистецтва. Ранні її зразки виникають в епоху, коли давня сюїта досягає свого зеніту і на історичну сцену виступає опера.

Складна тричастинна форма викристалізувалася наприкінці 17 – початку

18 ст. і набула поширення у зв'язку з прагненням до відображення контрастів у більш крупних та водночас цілісних творах. Композиційною основою даної форми є яскравий контраст музичних образів, який виникає між крайніми частинами та середньою. Характер цього контрасту, як зазначає Я. Якуб'як, є корінний, «альтернативний», до того ж, «...одне з вживаних у класичну добу означень частин даної форми – *Alternativo* – влучно відображає суть справи: середня частина вступає як альтернатива першій» [4, с. 136]. Цей контраст співставлення називається зовнішнім (напротивагу внутрішньому, так званому похідному, який досягається шляхом перетворення тематичних елементів у процесі розвитку). Він може виникати і у простій тричастинній формі контрастного типу – двотемній, але набагато типовіший саме для складної форми, оскільки є головним принципом її утворення і слугує рушійною силою, необхідною для збільшення масштабів форми.

Контрастна тема середньої частини претендує на повну самостійність і незалежність від першої частини. На своїй «території» вона є повновладним господарем, проте реприза порушує цю ілюзію, відновлюючи в правах першу тему. Початкова тема дає імпульс розвитку усього твору, потім тимчасово поступається іншій темі і стверджується знову в репризі. Зразком класичної складної тричастинної форми, побудованої на основі тематичного контрасту, є друга частина *Andante cantabile F-dur* з сонати *C-dur №10 (K. 330)* В. А. Моцарта. В наспівному *Andante* контраст досягається передусім ладотональними засобами – заміною основної мажорної тональності на однойменну мінорну: крайні мажорні розділи, проникнуті спокоєм і гармонією, контрастують стримано-напруженому мінорному середньому розділу. Контраст тем поданий на основі їх внутрішньої єдності, а вся форма набуває цілісності завдяки репризі та завуальованим інтонаційним зв'язкам.

Принциповою композиційною ознакою складної тричастинності є побудова першої частини у формі, складнішій за період. З двох основних різновидів простої форми частіше застосовується проста тричастинна форма, вибір якої у першому розділі ніби уподібнює його загальній будові. Просту

тричастинну форму як форму першої частини має Менует D-dur з сонати №7 Л. Бетховена. Цікавим є поєднання ліричності і скерцозності: вишуканій граційній основній темі протиставлена невелика імітаційна середина, яка розвиває скерцозний елемент, а структурно розширена реприза вміщує місцеву кульмінацію і посилює ліричну виразність. Просту три частинну форму в першій частині має знаменитий Менует A-dur з квінтету E-dur Л. Боккеріні, Скерцо з сонати №2 Л. Бетховена, Гавотн-moll з «11 Етюдів в стилі старовинних танців», op.19 В. Косенка тощо. Просту двочастинну форму першої частини має сповнена тонкого ліризму мазурка a-moll op. 67, №4 Ф. Шопена; просту трип'ятичастинну форму – ноктюРН f-moll op. 55, №1 того ж автора, «Меланхолійний вальс» h-moll, op. 17 №1 М. В. Лисенка та ін.

За характеристикою середньої частини існує два типи складної три частинної форми: з середньою частиною типу тріо та з середньою частиною типу епізод. Середня частина типу тріо відзначається конструктивною чіткістю і має самостійну форму, переважно просту тричастинну, зрідка – просту двочастинну, інколи – період. Назва «тріо» виникла у XVII ст., коли існувала традиція в танцювальних п'єсах французької музики писати середню частину триголосно, використовуючи менший склад виконавців (напр., у першій частині та репризі грає увесь оркестр, а середню частину виконують 2 гобоя і фагот). Пояснення назви «тріо» Я. Якуб'як пов'язує з послідовністю однойменних танців устаровинній сюїті, які виділялися в окрему групу в порівнянні з іншими танцями, але контрастували між собою часто ладово та фактурно. Тож саме: «...зادля контрастності у другому з тих танців вживалася редукція голосів: їх залишалося три, що в ансамблевій музиці виконувалися трьома інструментами. Звідси й виникла згодом назва тріо» [4, с. 136]. Ця традиція позначилася і в Менуеті з першого Бранденбурзького концерту Й. С. Баха.

Наявність тріо властива танцювальним, маршовим, взагалі рухливим середнім частинам циклів та окремим п'єсам того ж характеру: численним класичним менуетам, скерцо, маршам, романтичним вальсам, мазуркам,

полонезам. Цікавим зразком особливої трактовки складної тричастинної форми є Менует з сюїти №2 «Арлезіанка» Ж. Бізе, де прозора фактура крайніх частин (соло флейти у супроводі арфи, з додаванням саксофону в репризі) протиставлена потужній оркестровці середньої частини.

Назва «тріо» збереглася і у подальшому, коли поняття форми змінилося і перестало пов'язуватися з кількістю голосів та виконавців. Поряд з терміном «тріо» в тому ж значенні застосовуються інші назви: *Alternativo*, *Maggiore* (у мінорних п'єсах) або *Minore* (у мажорних п'єсах) як ладова альтернатива. Тематичний контраст, уведений тріо, підкреслюється і тональним контрастом, дуже типовим для складної форми. Він посилюється ще й тональним чи ладовим стрибком від кінця першої частини до початку тріо (відсутністю зв'язки між цими частинами).

В організації складної тричастинної форми діє логічний принцип «стрибка із заповненням»: від першої до другої частини дається контрастне співставлення, а від другої до третьої частини – більш плавний перехід через зв'язуючу побудову. Якщо тріо гармонічно замкнене, то роль зв'язки виконує нова побудова – окрема зв'язка, вставлена між частинами (друга частина сонати ор. 10 №2 Л. Бетховена). Іншим видом поєднання частин слугує переробка повторення частини (традиційного у простих формах), наприклад Скерцо сонати ор. 2 №3 Л. Бетховена тріо розмикається, модулює і переймає функцію зв'язки до загальної репризи. Якщо тріо написано у формі періоду, то його повторення теж може бути використане аналогічно (тріо Менуета з сонати ор.10 №3 Л. Бетховена). Розвинені зв'язки від тріо до репризи іноді будуються на переплетенні теми тріо та очікуваної теми репризи («Порив» з циклу Фантастичні п'єси, ор.12 Р. Шумана). У ряді мінорних мазурок Ф. Шопена привертає увагу протиставлення простої мажорної діатоніки тріо напруженій хроматичній гармонії крайніх частин. Одним із прийомів певної підготовки тріо, викладеного в однойменній мажорній тональності, слугує поява однойменної тоніки в закінченні першої частини (наприклад, в мазурках a-moll №6, ор.7 №2 та №13, ор.17 №4 Ф. Шопена).

Середня частина типу епізод в тематичному відношенні більш вільна і менш однорідна, ніж тріо. З боку структури епізод характеризується тонально-гармонічною нестійкістю внутрішньої будови, наскрізним розвитком, відсутністю замкнення його частин, плавною зв'язкою до репризи. Як і тріо, епізод має самостійну тему, але відрізняється серединним типом викладу матеріалу, який значно контрастує до першої частини. Тому для його характеристики, вказує Я. Якуб'як, уже важливою є тональна структура. Наявність епізоду властива повільним середнім частинам циклів (повільні частини сонат для фортепіано №1, № 2, № 4 Л. Бетховена) чи окремим п'єсам (Ноктюрн As-dur op. 32 №3 Ф. Шопена). У повільних частинах, з глибиною їх думки, епізод виявляє внутрішню контрастність, іноді й конфліктність в образній структурі. Класичним зразком повільної частини, написаної у складній тричастинній формі з епізодом, є друга частина *Largo con gran espressione* C-dur з сонати №4 для фортепіано Л. Бетховена. Специфіка епізоду виявляється в швидкому відході від початкової ладотональності з низкою подальших модуляцій, а також у різноманітних прийомах, властивих розвиваючим частинам. Вільна і нестійка побудова епізоду *Largo con gran espressione* дозволяє йому плавно переходити спочатку до «несправжньої» двотактової репризи в тональності B-dur («псевдо репризи», як визначає її Я. Якуб'як), а потім і до самої репризи. Середня частина типу епізод має великі можливості динамічного розвитку. Його нестійкість, на думку В. Цуккермана, якщо вона проявлена доволі різнобічно і масштабно, іноді не поступається сонатно-розробковій. Починаючи приблизно з середини ХІХ ст. відбувається поступове стирання різниці між тріо та епізодом.

Після контрастної середньої частини поява репризи є необхідним засобом врівноваження форми. Структурні варіанти репризи можуть бути доволі різноманітні. Характерною класичною рисою є абсолютно точна реприза – *da capo*. Загалом в репризі складної тричастинної форми діє тенденція до її скорочення, зокрема відкидаються знаки повторення усередині форми, іноді застосовується композиційний еліпсис – пропуск якогось розділу;

закономірним є скорочення репризи до одного періоду. Прикладом складної тричастинної форми з динамізованою репризою є Ноктюрн c-moll №13 Ф. Шопена, в якому характер середньої частини суттєво впливає на характер репризи надає її звучанню значно більшої схвильованості. Кода є вельми необхідним узагальненням контрастно побудованої складної тричастинної форми.

Підкреслення драматичних протиставлень у формах Гайдна, Моцарта і Бетховена часто призводило до розширення їх рамок та до зміни внутрішніх пропорцій. В подальшу епоху продовжується процес зростання контрастності та посилення єдності частин. Різноманітні вирішення її структури втілюються в творах К. Дебюссі, де функції частин виражені менш відчутно («Ляльковий кек-уок» з «Дитячого куточка»). На пізніх етапах розвитку дана форма трансформувалася ще більше. (Інтерлюдії Cis-H та Es з «Ludustonalis» П. Хіндеміта, Alborada M. Равеля, перша частина Концерту для скрипки А. Берга тощо), тому питання її аналізу не втрачають своєї актуальності.

Висновки. З часів бароко складна тричастинна форма пройшла довгий шлях історичного розвитку. Процес стабілізації даної форми пов'язаний з широким використанням її в середніх частинах сонатно-симфонічного циклу, до ствердження якого ця форма обмежується рамками старовинної сюїти та опери, тож перетворення складної тричастинної форми у стабільну самостійну систему належить до здобутків віденських класиків.

Список використаних джерел

1. Горюхина Н. Відкриті форми. Науковий вісник НМАУ, вип. 30. Зі спадщини майстрів. Кн. 1. Київ, 2003.
2. Смаглій Г., Маловик, Л. Основи теорії музики. Харків, 1998.
3. Фіськова Н., Нечепуренко О. Аналіз музичних творів. Вінниця, 2022.
4. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми), ч.І. Тернопіль, 1999.