

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет культури і мистецтв
Кафедра музичного мистецтва

СПЕЦИФІКА РОБОТИ НАД ТВОРАМИ МАЛОЇ ФОРМИ
У СКРИПКОВОМУ РЕПЕРТУАРІ

Кваліфікаційна робота (проект)
пояснювальна записка
на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

Виконав: студент(ка) 16-441 гр.
Спеціальності 025 Музичне мистецтво
Освітньо-професійної (наукової)
програми Музичне мистецтво

Мостова Анастасія Геннадіївна

Керівник доцентка Левченко Н.П.

Рецензент Народний артист України,
Гоноболін О.Ч.

Херсон – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Загально-теоретичні основи музичних форм	5
1.1. Етапи історичного розвитку форм в музиці.....	5
1.2. Визначення поняття форми та її види, структура.....	8
РОЗДІЛ 2. Специфіка роботи над творами малих форм	11
2.1. Методично-практичний аналіз творів, які виконуються у концертній програмі.....	11
ВИСНОВКИ	18
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	21
ДОДАТКИ	
Додаток А. Програма концерту.....	23
Додаток Б. Афіша концерту.....	24
Додаток В. Кодекс академічної доброчесності здобувача вищої освіти Херсонського державного університету	

ВСТУП

Актуальність. Термін "музична форма" історично виник в Німеччині в кінці XVIII в. Одним із перших, хто вивчав музичну форму був музикознавець А.Б. Маркс. У своїй найважливішій праці "Вчення про музичну композицію" [15] – він розглядав "музичні форми" в поєднанні з жанрами й всіма сторонами музичної композиції – гармонією, поліфонією, інструментуванням і т.д. У назву цієї праці було винесено не слово "форма", а – "композиція".

Вирішальним моментом у розвитку функціонально-процесуального розуміння музичної форми, що ознаменувало справжній перелом в науці про музику, стало вчення Б. Асаф'єва, викладене в книзі "Музична форма як процес"[1]. Найважливіша теза цієї праці – теза про три загальні функції розвитку: співвідношення початку, руху та кінця – пов'язує в одне органічне ціле процесуальність та функціональність музичної форми, становлення якої і є по суті рух її функцій.

Музичну форму також вивчали такі теоретики-музикознавці як І. Способін [18], Т. Кюрегян [11], В. Фрайонов [19], С. Шип [24], О. Добжанська [7], Ю. Холопов [20], В. Холопова [22] та багато інших дослідників.

Значне місце в скрипковому репертуарі музичної школи займають твори малої форми. Їх значення для розвитку юного музиканта важко переоцінити, оскільки подібний світ творів малих форм найбільш доступний для дитини й допомагає формувати її духовний світ. Виключне багатство виразних засобів, різноманіття стилів і жанрів, дозволяє найбільш глибоко й повно розкривати індивідуальні особливості та здібності кожного учня.

Робота над творами малих форм розвиває такі якості, як образне мислення, артистизм та фантазію учня в комплексі з виконавськими

завданнями. У репертуарі кожного учня повинна бути п'єса, близька його образного світу, яку він може добре виконати публічно [3].

Загальною проблемою в процесі аналізу музичних творів є розбір форми. Чітке уявлення про форму допомагає домогтися найбільш логічного і цільного виконання п'єси. Питання вивчення музичної форми, аналіз виконавських і художніх завдань в молодших і старших класах мають свою специфіку, обумовлену різницею у віці й рівні підготовки, але вони завжди залишаються актуальними.

Доцільність та актуальність дослідження зумовили вибір теми **«Специфіка роботи над творами малої форми у скрипковому репертуарі»**.

Мета – визначити музичні форми творів.

Для досягнення даної мети були поставлені такі **завдання**:

- 1) охарактеризувати етапи історичного розвитку форм в музиці;
- 2) визначити поняття форми та її види, структуру;
- 3) проаналізувати музичні твори, які виконуються у концертній програмі.

Об'єкт роботи – музичні форми.

Предмет роботи – робота над творами малої форми.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, 2 розділів, 3 підрозділів, висновків, списку використаних джерел, додатків. Текст роботи викладено на 22 сторінках.

РОЗДІЛ 1

ЗАГАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ МУЗИЧНИХ ФОРМ

1.1 Етапи історичного розвитку форм в музиці

Поняття музичної форми в деяких аспектах збігається з поняттям жанру в музиці. У музично-сценічних творах, що мають номерну структуру, виділяють специфічні оперні форми (арія та її різновиди, різні види ансамблю, речитатив, хор та інше. Під музичною формою мають на увазі також індивідуально-неповторну, конкретну художню форму даного твору [23, с. 9-15].

Зерно конкретної музичної форми та її рухомий динамічний імпульс – це інтонаційний комплекс, найбільш безпосередньо передає суть ідейно-образного змісту та представляє реалізацію ядра музичної думки засобами ритму музичного, гармонії і фактури. Музична думка (ідея, образ) втілюється в метричній організації, мотивній структурі, контрапункті, тембрах і так далі; повністю вона реалізується в цілісній музичній формі, в логічному розвитку через систему повторень, контрастів, в сукупності різних смислових функцій частин форми.

Музична форма – вираз музичної думки в рамках історичного і соціально детермінованого інтонаційного ладу й відповідного звукового матеріалу. Музичний матеріал організується на основі корінного розрізнення повторення і неповторення; всі конкретні форми новоевропейської музики (з XVII століття) – різні типи повторення. Техніка композиції (тобто техніка володіння музичною формою) служить повнотою вираження музичної думки, створенню естетично повноцінного художнього цілого.

Навіть після того як музику виокремили з «музичної» триєдності (слово – наспів – тілорух), музична форма зберігає органічний зв'язок з віршем, кроком, танцем [17]. Звідси первинна музична форма –

текстомузична форма: народна пісня, монодичні форми григоріанського хоралу, знаменного розспіву, одно- та багатоголосні форми Середньовіччя і Відродження, всілякі світські пісні, танцювальні пісні (балада, віреле, рондо, бар, фротела та ін.). Тенденція до звільнення музичної форми від зв'язку з текстом намітилася в XIV–XV століттях.

Новий аспект музичної форми виник в європейському багатоголоссі, поступово витісняючи одноголосся. Освоєння гармонійної вертикалі призвело до небувалого збагачення музичної форми, на зміну монодичним формам прийшли форми багатоголосні – поліфонічні та гомофонні. До XVIII століття важливою класифікаційною ознакою був жанр (мотет, мадригал, сюїта та ін.) [11].

Розгалужена система музичної форми Нового часу обумовлена домінуванням світських жанрів, вільних від прикладних функцій і призначених для слухання (опера, концерт, симфонія та ін.). Вони базуються на тональності, гомофонії, метричному узагальненні, завдяки якому взаємодія важких каденційних тактів регулює загальну структуру музичної форми.

У розвитку музичної форми Нового часу виділяють 2 періоди: 1600-1750 роки (епоха бароко – панування генерал-баса) і 1750-1900 роки (віденська класична школа і романтизм). У класико-романтичній музичній формі цілісна музична думка включає виклад, розвиток і завершення. Виклад (тема), контрастна частина (розробка, контрастна тема), реприза (твердження) разом з вступом, переходом та укладенням утворюють 6 функцій частин музичної форми. Основні формоутворювальні засоби музичної форми – метр, мотив, модуляція; форми нижчого рівня – пропозиція і період. Класична система музичної форми заснована на двох структурних принципах – викладі й розробці [19].

Принципово по-різному організована музична форма епохи Середньовіччя і Відродження, Відродження та класико-романтичної

епохи та ін. У них різняться все: розрізняється склад (в григоріанському хоралі – монодія, тобто чисте одноголосся, в музиці Відродження – поліфонічне багатоголосся, у віденських класиків – гомофонне багатоголосся); різняться метроритмічна організація (в григоріанському хоралі тимчасове співвідношення звуків приблизне і залежить від словесного тексту, в епоху Відродження воно уточнюється й фіксується суворіше, ще більш сувора організація – на основі рівновеликих тактів з певним співвідношенням сильних і слабких долей – характерна для музики віденських класиків); різняться звуковисотна система (монодичні церковні лади григоріанського хоралу сильно трансформувалися, зокрема, під впливом багатоголосся в епоху Відродження і переродилися в класичні мажор та мінор до часу віденських класиків) [7].

Музична форма новітнього періоду в якійсь мірі зберігає старі композиційні типи, частково створюються на основі нових принципів, причому можуть бути об'єктом творчості, узгоджуючи з новими способами обробки інтонаційного матеріалу – різноманітними техніками композиції XX-XXI століть (алеаторика, сонорика, додекафонія, мінімалізм та інше).

Дійсно, в XX столітті композитори використовували у своїй музиці класичні інструментальні форми (період, проста 2-частинна, проста 3-частинна, складна 3-частинна, рондо, варіації, сонатна, циклічна), барокові гомофонні форми (старовинна 2-частинна, багаточастинна форма сюїти, старовинна сонатна, старовинна концертна), поліфонічні форми (канон, фуга), форми романтизму (концентрична, змішана, контрастно-складова), форми, що склалися в вокально-хорових циклах (кантата, реквієм, меса), музично-сценічних жанрах (балет, опера) [16].

1.2 Визначення поняття форми та її види, структура

Музична форма існує в єдності з музичним змістом і утворює творчу художньо виразну систему, іменовану музичним твором. Музична форма передбачає музичний твір як єдність стилю, жанру, змісту, мови і будови, характерного для даного історичного часу та автора.

Музична форма є звуковим втіленням музичного змісту за допомогою засобів виразності. Її розглядають в широкому і вузькому значенні. У широкому значенні – це музичний твір як цілісне явище конкретної історичної епохи, стилю, мови композитора, індивідуальної образно-змістовної, жанрової природи, а також специфіки внутрішньої будови. Музична форма у вузькому значенні – це будова твору, різноманітні типи класичних структур, норми співвідношення частин, їх масштаби та функціональні взаємозв'язки, тобто тільки закони внутрішньої організації будови музичного твору, так звана форма-схема [18].

Зміст і форма – діалектично пов'язані між собою і взаємовпливають один на одного філософські категорії. Первинний елемент цієї єдності – зміст, вторинний – форма. Зміст – більш активний мобільний, що розвивається і оновлюється компонент цілого, форма – більш пасивний, але стабільний, постійний і стійкий компонент, який зберігає свої структурні ознаки при змінюваному змісті. Наприклад, будова класичної сонатної форми, що утворилася в епоху віденських класиків, зберегло свої основні риси і в музиці ХХ ст. [11]. Форма класичного рондо незалежно від змісту завжди є триразове проведення початкової теми – рефрену, що чергується з контрастними епізодами. При цьому новий зміст завжди стимулює і нові ознаки форми, а часом і скидає стару форму, звільняючи місце для виникнення нової форми,

більш відповідної змінилося змістом (наприклад, новий тип вільних варіацій в романтичній музиці на противагу строгим класичним).

Всі музичні форми можна розділити на п'ять основних груп, враховуючи складність їх будови, тип внутрішньої тематичної організації, кількість і масштаби частин [23].

Прості форми – це невеликі за масштабами форми (мініатюри), що містять виклад однієї теми, перша частина яких являє собою період, інші частини їй подібні. Сюди також відносять твори малої форми – п'єси віртуозного та кантиленного характеру. Перша група складається з трьох структур: найменшої одночастинної, або періоду, простої двохчастинної та простої трьохчастинної форми.

Складні форми – це великі за масштабами форми (концертні п'єси), що містять виклад двох або більше контрастних тем, перша частина яких представляє собою просту двох- або трьохчастинну форму, інші частини їй подібні. Друга група включає складну двох- і трьохчастинну форму, рондо, варіації.

Сонатна форма та її різновиди – це вищий тип інструментальної форми перших частин симфоній, концертів, сонат віденських класиків, в основі якої лежить тематичний і тональний контраст між двома темами-образами, званими головною і побічною партіями, що викладаються в експозиції в різних тональностях, а в репризі – в одній головній тональності. Третя група обмежується тільки різними варіантами сонатної форми: повна, без розробки з подвійною експозицією та з епізодом замість розробки.

Циклічні форми та жанри – це найбільші за масштабами музично-концертні форми, що складаються з декількох (від 2-х до 20-ти та більше) частин, п'єс, номерів, самостійних і контрастних між собою за змістом, закінчених за формою, але об'єднаних спільною ідеєю, темою, програмою. Четверта група містить у своєму складі більше однієї частини (від трьох, чотирьох до десяти і більше). Це сюїта і сонатно-

симфонічний цикл в інструментальній музиці, вокальний цикл і кантатно-ораторіальні форми в вокально-інструментальній музиці.

П'яту групу складають музично-сценічні, або музично-театральні, форми та жанри. Музично-сценічні, або музично-театральні, форми та жанри – це твори, що виконуються на театральній сцені, засновані на синтезі різних видів мистецтв з верховенством музики й містять взаємодію різноманітних музичних жанрів, структур, засобів. У цю групу входять твори, в яких музика поєднується з іншими видами сценічного мистецтва: опера, оперета, водевіль, мюзикл, балет і інші їх типи.

Додаткова група музичних форм – це змішані, вільні й проміжні форми. Перші з них містять риси кількох типів форм, наприклад рондо-сонатна форма. По-друге (вільні) – індивідуальні риси будови переважають над типовими, утворюючи вільну композицію, наприклад контрастно-складова форма. Останні ж – проміжні – являють собою взаємодію простий і складної структури всередині форми за різними ознаками, наприклад, перша частина твору написана в формі періоду, що відповідає простій формі, а друга його частина – в простій двох-або трьохчастинній формі, що відповідає складній формі, або навпаки, найчастіше таке будова зустрічається в трьохчастинних формах.

РОЗДІЛ 2

СПЕЦИФІКА РОБОТИ НАД ТВОРАМИ МАЛИХ ФОРМ

2.1 Методично-практичний аналіз творів, які виконуються на концерті

У роботі над творами малих форм існує ряд особливостей та принципів, які допомагають найбільш повно і переконливо передати образний зміст виконуваного твору. У зв'язку з цим, образний зміст і виконавчі завдання мають свою специфіку для кантילени і для п'єс рухомого, віртуозного характеру. Дуже важлива для аналізу і жанрова характеристика, вносячи свої особливості у виконання [13]. Для втілення художнього образу п'єси, необхідно визначити найхарактерніші риси авторського стилю, проаналізувати специфічні особливості виконавства автора, які є в його фактурі.

Фріц Крейслер "Прелюдія та алегро в стилі Г.Пуньяні"

"Прелюдія та алегро в стилі Г.Пуньяні" Ф. Крейслера є як би маленькою енциклопедією, в цьому творі використовуються багато прийомів скрипкової техніки, особливо для правої руки. Це, перш за все, штрихи – маркато, деташе, спікато, акордова техніка [10;14].

Прелюдія, написана в мі мінорі, має трьохчастинну форму. Виконується штрихом маркато (підкреслено) на увесь смичок. Техніка виконання маркато така: на початку кожної чверті прискорюється рух смичка.

Щоб виконання прелюдії не було настирливо-одноманітним, внаслідок повторюваних акцентів на кожній ноті, необхідно грати за такою структурою: 4 такти + 2 такти + 2 такти + 2 такти + 4 такти + 4 такти + 4 такти.

Чіткий ритм, радісна підкресленість штриха маркато припускають виконання прелюдії як би на одному широкому диханні. Цьому ж

сприятиме і активна вібрація, що переходить з ноти в ноту, більш насичена на кульмінаціях.

Дуже важливо, вслухаючись в точні зміни смичка, поєднувати їх з ритмічно організованим падінням і зняттям пальців на струнах. Особлива увага повинна бути приділена підготовці 4-го пальця та «рульовому» русі ліктя лівої руки [10; 14].

Головна тональність затверджується в перших шести тактах, прагнення до широкого безперервного розвитку, великі інтервали, асоціюються з гігантськими кроками, створюють враження рухомої великої маси. Фортепіанний супровід стилізовано під орган.

Велика емоційна хвиля, що починається з 15-го такту, досягає своєї вершини в останніх трьох тактах прелюдії й тонікою завершується Анданте.

Імпровізаційний характер Анданте (3/4) передбачає широке виразне деташе з устремлінням до кульмінаційних вершин і подальшим спадом звучання до наступної фрази. Переходи від першої фрази до другої-третьої необхідно грати округлим м'яким звуком.

Необхідно звернути увагу виконавця на активне проведення сильної долі такту вгору смичком, на вирівнювання звучання. При цьому не повинна порушуватися тривалість фрази, не треба дробити її на квартолі. Домагаючись неподільності в звучанні фрази, доцільно програвати її в легато [10; 14].

Реприза прелюдії повністю повторюється і в шести тактах, виконуваних в аспекті ріано, треба зберігати характер штриха маркато, використовуючи верхню половину смичка. Необхідно звертати також увагу на дотримання нот з ферматою (сі, мі).

Allegro, molto moderato – написано у формі рондо. *Allegro* треба розуміти як характер виконання – весело, а *molto moderato* – як темп – досить помірковано.

Рефрен (головна тема) – теж в мі мінорі, постійно повторюваний, постійно проходить в основній тональності. Головній темі притаманні риси танцювальності. Тема проста за структурою, проте, в музичному виконанні може виникнути ряд труднощів. Уже сам початок – затакт до тоніки й подальший гамообразний хід до нижньої тоніки – представляє собою деякі труднощі для виконавця в сенсі ритмічної організованості правої та лівої руки.

У першому епізоді гра з трьома струнами створює ряд труднощів для правої руки. Розподілу смичка від штриха деташе до спікато і, навпаки, від спікато до деташе, необхідно приділити належну увагу.

Наступний епізод вимагає також організації координаційних навичок гри обох рук. Тут перестановка пальців в подвійних нотах поєднується зі зміною струн в швидкому темпі в нижній половині смичка. Необхідно утримувати тростину смичка усіма пальцями рівномірно, використовувати менший нахил тростини.

Соль-мажорний епізод виконується пружним штрихом деташе на великій швидкості ведення смичка, при цьому треба пам'ятати про три фактори звуковидобування. Виконавцю необхідно стежити за контактом волоса зі струною, не можна «тиснути» на струну в пошуках щільного звуку або, навпаки, «підкидати» деташе, що призведе до «зісковзування» смичка по струні, порушить координацію обох рук і відіб'ється на інтонації даного епізоду [10; 14].

Виконуючи музичні завдання, виконавець повинен знайти звучне деташе протягом всієї фрази. Якщо зіграти соль мажорний акорд і весь такт «обпертим» на струну звуком в аспекті forte, то в подальшому секвенційному ході на органному пункті треба використовувати іншу динаміку – від piano до forte, при цьому, з укорочуванням відрізка струни зміщувати смичок до підставки.

У техніці лівої руки необхідно «полегшити» перший палець, який буде «йти» по струні Ре до V позиції. Перехід в першу позицію треба

здійснити через відкриту струну Ля на сильній долі такту. Під час звучання органного пункту бажано зберігати квартове положення пальців, а 3-й палець вести над струною Соль. У сі-мінорних фразах слід продумати підготовку квінт та збереження 1-го пальця. Динамічний розвиток фраз зберігається як в аспекті *forte*, так і в аспекті *piano*.

Наступний епізод побудований за двотактною структурою й передбачає яскраве по звучанню деташе з нагнітанням до другого такту та деякого спаду звучності до кінця фрази.

«Вісімка», що виконується правою рукою то в нижньому, то в верхньому регістрі, служить «трампліном» для підйомів і спадів звукових хвиль в кожній фразі. Необхідно пам'ятати, що виконавцю треба прагнути до вирівнювання звучності штриха деташе і вгору, і вниз смичком. З'явлена тема (рефрен) звучить тепер в аспекті *mf*.

Витончений та віртуозний наступний епізод. Гра розкладених арпеджіо в штриху спікато становить значні труднощі для виконавця, якщо він не має подібного роду підготовки. Легкість, «політ» штриха до «спалахів» на вершинах фраз передбачає спритність, гнучкість правої руки виконавця.

Ритмічна дисципліна в правій руці змушує виконувати цей епізод стримано по темпу й жартівливо, скерцозно за характером. Для упорядкування інтонації, для групової підготовки пальців лівої руки дані мелодійні ходи рекомендується вчити штрихом легато по такту. Увагу граючого необхідно направити на ритмічно точне виконання трелі в лівій руці, а також на розподіл смичка при легкому акценті – «включення» трелі правою рукою.

Найбільша технічна трудність доводиться на головну кульмінацію п'єси, засновану на органному пункті в партіях скрипки та фортепіано. Тут координаційні труднощі правої руки поєднуються з інтонаційними, в лівій.

Прагнучи до широкого безперервного розвитку цього епізоду, необхідно враховувати чітку артикуляцію штриха деташе. Збереження певної висоти ліктя правої руки допоможе вирівняти за тембром звукову сторону. Частою виконавською помилкою є перехід від квартольного звучання до тріольного.

У динамічній побудові цього епізоду треба виявити дві «хвилі» – першу до такту 132 – 133 і другу від *rosso a rosso cresc.* до подальшого «фанфарного» епізоду. Динамічна енергія акордів в партії скрипки призводить до підкреслено-яскравого проведення теми рондо.

У партії фортепіано, а потім у скрипки знову з'являються мелодійні елементи з прелюдії – скачки на великі інтервали (це говорить про єдність форми).

В останньому епізоді позитивні акорди скрипки як би вступають в «боротьбу» зі співучим деташе і, тричі стверджуючись, призводять до домінанти в партії скрипки. Після фермати настає «розрядка», коли останні заключні три такти (*Andante*) виконуються на струні Соль задушевно – піднесено, м'яким, шляхетним звучанням.

Й. Гайдн "Концерт для скрипки с оркестром С-dur" (1 частина)

Скрипковий концерт С-dur Й. Гайдна є циклом з трьох частин. Контраст між частинами циклу збудований за принципом швидко – повільно – швидко (*Allegro moderato – Adagio – Presto*). Перша частина скрипкового концерту виконує головну смислову функцію, друга частина є ліричним центром, а третя – радісним, життєствердним фіналом [5].

Перша частина концерту написана у сонатній формі. Ця частина наповнена світлим, позитивним почуттям, її сфера образності визначається життєрадісним світовідчуттям автора твору.

Всі теми в експозиції відрізняються повнотою, насиченістю життєствердного початку, їх характер висловлювання однорідний за образним настроєм. Початкові призовні інтонації головної партії

приковують увагу слухача. Єднальна партія звучить так само ствердно, як би підтверджуючи тільки що висловлену думку. Побічна партія спочатку знімає драматичне напруження, але і вона не є осередком лірики – віртуозні фігурації скрипки знову «заряджають» образну атмосферу. Характерно використання секвенційних послідовностей, які подовжують інтонаційну фразу і підтримують, таким чином, драматичний розпал твору.

Важливе значення має масштабна розробка (82 такти), де є достатня кількість інтонаційних фрагментів, які концентрують в собі надзвичайний енергетичний потенціал.

Драматургічна кульмінація відбувається в каденції, що знаходиться між розділами репризи та коди. Тут розвиваються призовні інтонації головної партії, віртуозні фігурації побічної, що доповнюються блискучими каденційними пасажами.

У коді використовується інтонаційний матеріал початкової експозиції – таким чином затверджуються показані у творі образи.

Безсумнівно, розглянутий твір став осередком особливостей творчого стилю Гайдна. Тут яскраво виражено ліричне світосприйняття композитора (характер другої частини), його динамізм та позитивність (перша частина), а також народно-жанрові риси (фінал). Тематизм в розглянутому творі відрізняється узагальненим змістом. Також присутній в концерті прояв чіткості, прозорості та лаконізму в композиційному та драматургічному рішеннях.

У скрипковому концерті C-dur Й. Гайдна також виявилася стильова особливість, пов'язана з детальною розробкою тематичного матеріалу, заснованої на розвитку методу варіювання [5; 10].

Композиційну будову й драматургічний задум скрипкового концерту представляють характерні тенденції віденської класичної школи. Традиційна структурна ясність, яскрава виразність інструментального початку, зв'язок з традиціями танцювальної музики,

надзвичайна мелодійна різноманітність (партія соліста) – ось основні риси, властиві тематичному розгортанню в першій частині даного концерту C-dur.

Клод Дебюссі "La plus que lente" ("Більш ніж повільно"). Вальс

Гармонія "Вальсу" стійка, з виразним тональним центром D-dur [6]. Ясно окреслена та протяжна вальсова мелодія у скрипці повторюється як рефрен, що робить форму чітко організованою: рондо з двома епізодами.

Дійсно, майже банальна мелодія вальсу, прямолінійна форма в поєднанні з такими нехарактерними для Дебюссі ремарками, як *Appassionato*, *Anime*, *moin anime*, *molto rubato* віщають наміри композитора [6; 10].

Завдяки синкопованим ритмам у скрипці, еластичності мелодійної лінії й акордів з синім відтінком у фортепіано музика, здається, пророчо вказує на джаз – жанр, який ще треба повністю розвинути.

Й.С. Бах "Партита № 1" h-moll для скрипки. Куранта

"Партита № 1" h-moll включає старовинні танці, що входять в традиційну структуру танцювальних сюїт: алеманда, куранта, сарабанда, буре [2]. Куранта – це швидкий італійський або французький танець, яскравого характеру.

"Куранту" треба виконувати коротким та міцним штрихом мартле у середині смичка з легким вібрато на кожній ноті. Знову ж таки, висхідний та низхідний рух в цьому творі супроводжується незначними змінами динаміки в тому ж напрямку [2; 10].

"Куранта" з першої партити для скрипки Й.С. Баха будується на висхідних та низхідних інтонаціях та рухах по мінорному тризвуку, поліфонічних діалогах в прихованому двоголоссі, інтонаціях подиху в верхньому і нижньому голосах, мотиву «хреста» в різних його видозмінах, зокрема, зверненнях.

ВИСНОВКИ

У процесі дослідження ми з'ясували, що для розкриття теми нам треба дослідити:

1) етапи історичного розвитку форм в музиці. У розвитку музичної форми Нового часу виділяють 2 періоди: 1600-1750 роки (епоха бароко – панування генерал-баса) і 1750-1900 роки (віденська класична школа і романтизм). Принципово по-різному організована музична форма епохи Середньовіччя і Відродження, Відродження та класико-романтичної епохи та ін. У них різняться все: розрізняється склад (в григоріанському хоралі – монодія, тобто чисте одноголосся, в музиці Відродження – поліфонічне багатоголосся, у віденських класиків – гомофонне багатоголосся); різняться метроритмічна організація (в григоріанському хоралі тимчасове співвідношення звуків приблизне і залежить від словесного тексту, в епоху Відродження воно уточнюється й фіксується суворіше, ще більш сувора організація – на основі рівновеликих тактів з певним співвідношенням сильних і слабких долей – характерна для музики віденських класиків); різняться звуковисотна система (монодичні церковні лади григоріанського хоралу сильно трансформувалися, зокрема, під впливом багатоголосся в епоху Відродження і переродилися в класичні мажор та мінор до часу віденських класиків). Музична форма новітнього періоду в якійсь мірі зберігає старі композиційні типи, частково створюються на основі нових принципів, причому можуть бути об'єктом творчості, узгоджуючи з новими способами обробки інтонаційного матеріалу – різноманітними техніками композиції ХХ-ХХІ століть (алеаторика, сонорика, додекафонія, мінімалізм та інше). Таким чином це нам дало можливість розрізнити музичні форми за історичними етапами;

2) ми визначили поняття форми та її види, структуру. Довели, що музична форма є звуковим втіленням музичного змісту за допомогою

засобів виразності. Її розглядають в широкому і вузькому значенні. У широкому значенні – це музичний твір як цілісне явище конкретної історичної епохи, стилю, мови композитора, індивідуальної образно-змістовної, жанрової природи, а також специфіки внутрішньої будови. Музична форма у вузькому значенні – це будова твору, різноманітні типи класичних структур, норми співвідношення частин, їх масштаби та функціональні взаємозв'язки, тобто тільки закони внутрішньої організації будови музичного твору, так звана форма-схема. Також ми можемо всі музичні форми розділити на п'ять основних груп, враховуючи складність їх будови, тип внутрішньої тематичної організації, кількість і масштаби частин. Таким чином це нам дало можливість вивчити поняття музичної форми та її види;

3) нами проаналізовано музичні твори, які виконуються у концертній програмі. *"Прелюдія та алєгро"* Ф. Крейсера є як би маленькою енциклопедією, в цьому творі використовуються багато прийомів скрипкової техніки, особливо для правої руки. Це, перш за все, штрихи – маркато, деташе, спікато, акордова техніка. Композиційну будову й драматургічний задум *"Концерту № 1 для скрипки С-dur"* Й. Гайдна представляють характерні тенденції віденської класичної школи. Традиційна структурна ясність, яскрава виразність інструментального початку, зв'язок з традиціями танцювальної музики, надзвичайна мелодійна різноманітність (партія соліста) – ось основні риси, властиві тематичному розгортанню в першій частині даного концерту С-dur. Гармонія п'єси *"Вальс"* К. Дебюссі стійка, з виразним тональним центром D-dur. Ясно окреслена і протяжна вальсова мелодія у скрипці повторюється як рефрен, що робить форму чітко організованою: рондо з двома епізодами. *"Куранта"* з першої партити сі-мінор для скрипки Й.С. Баха будується на висхідних та низхідних інтонаціях та рухах по мінорному тризвуку, поліфонічних діалогах в прихованому двоголоссі, інтонаціях подиху в верхньому і нижньому голосах, мотиву «хреста» в

різних його видозмінах, зокрема, зверненнях. "Куранту" треба виконувати коротким та міцним штрихом мартле у середині смичка з легким вібрато на кожній ноті. Знову ж таки, висхідний та низхідний рух в цьому творі супроводжується незначними змінами динаміки в тому ж напрямку.

Дослідивши такі важливі для професійного становлення музиканта питання при аналізі форм музичних творів як робота над звуком, виконання штрихів, постановою лівої та правої руки та ін. можна зробити висновок, що все це потребує багато уваги й потрібно завжди вдосконалювати свої вміння та навички. Подальшого дослідження потребують питання стильової характеристики музичних творів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асаф'єв Б. Музична форма як процес. Л. : Музика, 1971. 376 с.
2. Бах Й.С. Сонати та партити для скрипки соло. Партита № 1 h-moll. Куранта. Ноти. : Композитор, 2019. 64 с.
3. Бобровський В. Функціональні основи музичної форми. М. : Музика, 1978. 336 с.
4. Бонфельд М. Ш. Аналіз музичних творів: навчальний посібник: в 2-х частинах. Ч.1. М. : Гуманітарний видавничий центр "ВЛАДОС", 2003. 256 с.
5. Гайдн Й. Концерт для скрипки № 1 C-Dur. Ноти. : Париж: Мейріс Сенарт, 1917. 18 с.
6. Дебюссі К. La plus que lente. Більш ніж повільно. Вальс. М. : Дюран і Фільс, 1910. 7 с.
7. Добжанська О. Е. Музична форма: навчальний посібник. М. : АДКМ, 2018. 145 с.
8. Задерацький В. Музична форма: монографія у двох випусках. Вип.2. М. : Музика, 2008. 528 с.
9. Заднепровська Г. Аналіз музичних творів: навчальний посібник. М. : Гуманітарний видавничий центр "ВЛАДОС", 2003. 272 с.
10. Крейслер Ф. Прелюдія та алегро в стилі Г. Пуньяні. М. : Музгіз, 1950. 10 с.
11. Кюрегян Т. С. Форма в музиці XVII-XX століть. М. МДК ім. П.І.Чайковського, 1998. 344 с.
12. Мазель Л. А. Будова музичних творів: навчальний посібник. 3-тє видання. М. : Музика, 1986. 527 с.
13. Мазель Л. А. Цуккерман В. А. Аналіз музичних творів. Елементи музики та методика аналізу малих форм. М. : Музика, 1967. 527 с.
14. Марков А. Система скрипкової гри. М. : Музика, 1997. 77 с.

15. Маркс А. Б. Вчення про музичну композицію: у 4-ьох т. / за ред. Г. Сароні. М. : Мейсон і Закон, 1856. Т. 1. 277 с.
16. Назайкінський О. В. Стиль та жанр в музиці : навчальний посібник. М. : Гуманітарний видавничий центр "ВЛАДОС", 2003. 248 с.
17. Ручевська К. О. Класична музична форма. М. : Композитор, 1998. 268 с.
18. Способін І. В. Музична форма: підручник. 7-ме видання. М. : Музика, 1984. 400 с.
19. Фрайонов В. Музична форма. Курс лекцій: підручник. М. : МДК ім. П.І. Чайковського, 2003. С. 92-118
20. Холопов Ю. Вступ в музичну форму: монографія. М. : Видавництво ТОВ "Директмедіа Паблішинг", 2014. 432 с.
21. Холопов Ю. Гармонія. Теоретичний курс: підручник. М. : Видавництво "Лань", 2003. С. 192-198
22. Холопова В. М. Форми музичних творів: навчальний посібник. 2-е видання. М. : Видавництво "Лань", 2001. 496 с.
23. Цуккерман В. Музичні жанри та основи музичних форм. М. : Музика, 1964. 235 с.
24. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. К. : Заповіт, 1998. С. 198-250