

**Управління освіти, науки та молоді
Волинської обласної державної адміністрації
Луцький педагогічний коледж**

**Музично-теоретичні питання для
перевірки знань студентів відділення
«Музичне виховання»**

Навчально-методичний посібник

Луцьк 2020

УДК 781.1.378.147(075.8)
М89

Рекомендовано до друку науково-методичною радою Луцького педагогічного коледжу (протокол №4 від 17 січня 2020 року)

Розглянуто на засіданні кафедри методики музичного виховання та гри на інструменті Луцького педагогічного коледжу (протокол №4 від 2 грудня 2019 року)

Рецензенти:

Жорняк Б. Є. – кандидат педагогічних наук, завідувача кафедри методики музичного виховання та гри на інструменті, викладач методики музичного виховання Луцького педагогічного коледжу

Новакович М. О. – доцент кафедри музичної медіавістики та україністики Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка

У навчально-методичному посібнику «Музично-теоретичні питання для перевірки знань студентів відділення «Музичне виховання» вміщено основні музично-теоретичні поняття, якими повинен досконало володіти кожен студент-музикант, вимоги до технічних заліків, питання і відповіді колоквиуму, відомості про музичні інструменти, короткі біографічні відомості про композиторів. Окремим розділом виділено терміни, які найчастіше зустрічаються у музичних творах. Посібник чітко структурований і зручний для використання.

Навчально-методичний посібник адресується студентам і викладачам педагогічних коледжів, музично-педагогічних факультетів ЗВО.

Толочко Р.М., Шахрай О.М. упорядкування,

Луцьк 2020

Зміст

Вимоги на технічний залік для студентів 1 (11) курсів 1 семестр.....	6
Вимоги на технічний залік для студентів 1 (11) курсів 2 семестр.....	8
Питання колоквиуму для 1 (11) курсів.....	9
Засоби музичної виразності.....	11
Історія виникнення фортепіано. Інструменти – попередники фортепіано. Композитори – клавесиністи.....	13
Гомофонія і поліфонія.....	16
Поняття інтервалу, акорду, ладу, тональності.....	17
Кварто – квантове коло тональностей.....	19
Літерне позначення звуків і тональностей.....	20
Домінантсептакорд . Його обернення та розв’язання.....	22
Соната як жанр і форма. Сонатне allegro.....	23
Роль М.В.Лисенка в розвитку української класичної музики.....	25
Я. Степовий, В. Косенко, Л. Ревуцький – коротка характеристика фортепіанної творчості.....	29
Я. Степовий. Коротка характеристика фортепіанної творчості.....	29
В. Косенко. Коротка характеристика фортепіанної творчості.....	31
Л. Ревуцький. Коротка характеристика фортепіанної творчості.....	33

Вимоги на технічний залік для студентів 2 (21) курсів 3 семестр.....	35
Вимоги на технічний залік для студентів 2 (21) курсів 4 семестр.....	37
Питання колоквиуму для 2 (21) курсів.....	38
Види поліфонії: підголоскова, контрастна, імітаційна.....	39
Мелізми та їх виконання.....	42
Значення клавірної творчості Й.С.Баха.....	44
Особливості жанрів: менует, прелюдія, інвенція, fuga.....	47

Музичні форми: варіації, рондо.....	53
Віденські класики: Й.Гайдн, В. Моцарт, Л.Бетховен, Особливості творчості.....	55
Й.Гайдн.....	55
В. Моцарт.....	60
Л.Бетховен.....	64

Вимоги на технічний залік для студентів 3 (31) курсів 5 семестр.....	70
Вимоги на технічний залік для студентів 3 (31) курсів 6 семестр.....	72
Питання колоквиуму для 3 (31) курсів.....	73
Романтизм, як музичний напрямок. Представники романтизму XIX ст...	74
Вимоги на технічний залік для студентів 4 (41) курсів 7 семестр.....	77
Питання колоквиуму для 4 (41) курсів.....	78
Імпресіонізм, як музичний напрямок. Представники музичного імпресіонізму.....	79

Терміни	
Для вивчення у 1 семестрі.....	82
Для вивчення у 2 семестрі.....	83
Для вивчення у 3 семестрі.....	84
Для вивчення у 4 семестрі.....	85
Для вивчення у 5 семестрі.....	86
Для вивчення у 6 семестрі.....	87

Вимоги на технічний залік для студентів 1 (11)
курсів
1 семестр

C-dur гама:

- пряма,
- розхідна,
- в терцію,
- в дециму,
- хроматична;

T 5/3 з оберненнями (по 3 звуки):

- акордами,
- арпеджіо коротке,
- арпеджіо довге (тільки в прямому русі),

D7:

- арпеджіо довге;

Все грається на 2 октави

a –moll гама:

- натуральна (тільки в прямому русі),
- гармонічна пряма,
- розхідна
 - в терцію,
 - в дециму,
 - мелодична (тільки в прямому русі),
- хроматична;

T 5/3 з оберненнями (по 3 звуки):

- акордами,
- арпеджіо коротке,
- арпеджіо довге (тільки в прямому русі),

D7:

- арпеджіо довге;

Все грається на 2 октави

2 семестр

G-dur гама:

- пряма,
- розхідна,
- в терцію,
- в дециму,
- в сексту,
- хроматична;

T 5/3 з оберненнями (по 4 звуки):

- акордами,
- арпеджіо коротке,
- арпеджіо довге (тільки в прямому русі),

D7:

- арпеджіо довге;

Зм.7:

- арпеджіо довге.

Все грається на 4 октави

e –moll гама:

- натуральна (тільки в прямому русі),
- гармонічна пряма,
- розхідна,
 - в терцію,
 - в дециму,
 - в сексту
- мелодична (тільки в прямому русі),
- хроматична;

T 5/3 з оберненнями (по 4 звуки):

- акорди,
- арпеджіо коротке,
- арпеджіо довге пряме,
- розхідне;

D7:

- арпеджіо довге;

Зм.7:

- арпеджіо довге.

Все грається на 4 октави

Питання колоквиуму для 1 (11) курсів:

1. Засоби музичної виразності.
2. Історія виникнення фортепіано. Інструменти – попередники фортепіано.
Композитори – клавесиністи.
3. Гомофонія і поліфонія.
4. Поняття інтервалу, акорду, ладу, тональності.
5. Кварто – квантове коло тональностей.
6. Літерне позначення звуків і тональностей.
7. Домінантсептакорд . Його обернення та розв’язання.
8. Соната як жанр і форма. Сонатне allegro.
9. Роль М.В.Лисенка в розвитку української класичної музики.
10. Я. Степовий, В. Косенко, Л. Ревуцький – коротка характеристика фортепіанної творчості.

ВІДПОВІДІ:

1. Засоби музичної виразності

Це засоби, якими користується композитор для втілення свого задуму щодо створення певного образу, характеру та настрою музики.

- **Мелодія** – одноголосне вираження музичної думки. Це послідовність звуків різної висоти, тривалості та сили. Вона може передавати різні настрої почуття, образи.
- **Ритм** – це організована послідовність звуків різної тривалості. Ритм музики визначає її характер.
- **Метр** – це рівномірне чергування сильних та слабких долей в певному темпі.
- **Розмір** – це кількість долей у такті з визначенням їх тривалості. Записується у вигляді дроби, де верхня цифра (чисельник) це кількість долей у такті, а нижня цифра (знаменник) це тривалість однієї долі.
- **Лад** – співвідношення стійких та нестійких ступенів ладу.
- **Тональність** – висота на якій розміщений лад.
- **Гармонія** – поєднання звуків в одночасному звучанні.

- **Динаміка** – гучність виконання музики (сила звучання):

ff (фортіссімо) – дуже голосно;

f (форте) – голосно;

mf (мецо форте)– не дуже голосно;

pp (піаніссімо) – дуже тихо;

p (піано) – тихо;

mp (мецо піано)– не дуже тихо;

crescendo (кресендо) – поступове посилення звуку;

diminuendo (дімінуендо) – поступове затихання;

- **Штрих** – спосіб звуковидобування:

legato (легато) – плавне, зв'язне виконання;

non legato (нон легато) – не зв'язно;

staccato (стакато) – гостро, уривчасто.

- **Темп** – швидкість виконання музики.

- **Тембр** – забарвлення звуку.

- **Регістр** – частина діапазону в якому звучить музика (високий, середній, низький).

- **Фактура** – будова музичної тканини (спосіб викладу музичного матеріалу). Елементами фактури є мелодія, супровід, акорди, голоси, поліфонія, тембр, регістри голосоведення, фігурація тощо.

2. Фортепіано (італ. *forte* — голосно, *piano* — тихо) — відноситься до класу [струнних ударно-клавішних музичних інструментів](#) .

Попередниками фортепіано були **клавесин**, **клавікорд** та **спінет**. Орган теж клавішний інструмент, та ми не можемо вважати його безпосереднім родичем фортепіано, тому що у нього немає струн, а є безліч труб, тому це духовий клавішний інструмент.



- **Клавікорд** – перший клавішний інструмент, у якого були струни. Він з'явився в пізньє середньовіччя, хоча ніхто не знає, коли саме. Клавікорд мав пристрій, схожий на пристрій сучасного фортепіано. Проте його звук був дуже м'яким і тихим для того, щоб на ньому можна було грати перед великою кількістю людей. Клавікорд, був простішим і набагато меншим за розміром , ніж його родич клавесин.

Він був достатньо популярним інструментом домашнього музикування, і його напевно можна було знайти в будинках композиторів епохи бароко, включаючи Баха.

Клавікорд мав дуже просту механіку. При натисканні на клавішу маленький мідний квадратик під назвою тангент ударяв струну. В той же час піднятий демпфер дозволяв струні вібрувати. У клавікорда було по одній струні на кожну клавішу, тоді як у сучасного фортепіано на кожну клавішу буває до трьох струн. Будучи дуже тихим інструментом, клавікорд все ж таки дозволяв робити крещендо і дімінуендо.

• Інший клавішний інструмент - **клавесин** - швидше за все був винайдений в Італії в XV столітті. В даному випадку звук видобувається пташиними пір'їнками або шматочками шкіри (на зразок медіатора). До того ж струни клавесина розташовані паралельно клавішам, як у сучасного рояля, а не перпендикулярно, як у клавикорда і сучасного піаніно. Звук клавесина - досить слабкий, не дуже-то



придатний для виконання музики у великих залах. У п'єси для клавесина композитори вставляли безліч мелізмів (прикрас) для того, щоб довгі ноти могли звучати достатньо протяжно. Зазвичай клавесин використовувався для акомпанементу. Клавесин мав багато переваг перед іншими інструментами того часу, але чи не найціннішим у ньому була можливість конкретної точної гри, коли кожна нота відокремлена від інших і в той же час гармонійно сполучається з ними; «перлинна гра» з її чіткістю і розбірливістю звуковидобування майже на 200 років стала провідним сенсом клавірного виконавства



• Третій вид струнно-клавішного інструменту, на якому грали в XV, XVI і XVII століттях, - це **спінет**. По суті спінет - це маленький клавесин з однією або двома клавіатурами розміром в чотири октави. Він як правило був дуже декорований і тому був такою ж прикрасою будинку, як і красиві меблі.

На рубежі XVIII століття композитори і музиканти стали гостро відчувати потребу в новому клавішному інструменті, який не поступався б по виразності

скрипці. Більш того, був необхідний інструмент з великим динамічним діапазоном, здатним на гомове фортіссімо, ніжне піаніссімо і якнайтонші динамічні переходи.

Ці мрії стали реальністю, коли в 1709 році італієць Бартоломео Крістофорі, що займався музичними інструментами сімейства Медічі, винайшов перше фортепіано. Він назвав свій винахід "Gravicembalo col piano e forte", що означає "клавішний інструмент, що грає ніжно і голосно". Ця назва потім була скорочена, і з'явилося слово "фортепіано". Інша відмінність фортепіано від його попередників - це здатність звучати не тільки тихо і голосно, але і робити крещендо і дімінуендо, міняти динаміку раптово або поступово.

Звук у фортепіано на відміну від його попередника клавесина, видобувався не щипком а ударом, що розширило і збагатило виразні та технічні засоби гри. Новий інструмент надавав можливість урізноманітнити силу і характер звуку залежно від якості удару (доторкання) до клавіші.

На зміну класицизму приходить епоха романтизму, коли в музиці, та і в мистецтві в цілому, основну роль став відігравати показ емоцій. Це прослідковується, зокрема, у фортепіанній творчості Бетховена і Шумана, Ліста, Шопена. І тут виразні можливості фортепіано стали в нагоді.

В період романтизму фортепіано було популярним інструментом домашнього музикування. Любителі музики віддавали перевагу саме фортепіано, тому що воно давало можливість виконувати одночасно і мелодію, і гармонію.

Композитори клавесиністи: Ф. Куперен, Ж. Б. Люллі, Ж. Рамо, Д. Скарлатті, А. Вівальді, Й. С. Бах, Й. Гайдн, В. А. Моцарт.

3. Гомофонія і поліфонія

Багатоголосся має два основні види:

• **Гомофонія** (гр. *homos* – рівний, *phone* – звук) – вид багатоголосся в музиці, заснований на пануванні одного голосу, зазвичай верхнього, і підпорядкуванні йому інших голосів, що утворюють супровід, акомпанемент.

• **Поліфонія** (гр. *poly* – багато, *phone* – голос, звук) – вид багатоголосся, у якому окремі мелодії, або групи мелодій мають самостійне значення і самостійний інтонаційно – ритмічний розвиток. Найвищого розквіту поліфонія досягла в творчості Й.С.Баха.

4. Поняття інтервалу, акорду, ладу, тональності

• **Інтервал** – Слово "інтервал" (лат. intervallum – відстань) означає відстань, проміжок між двома звуками або співвідношення двох звуків за висотою. Нижній звук називається *основою*, а верхній *вершиною*. Кожен музичний інтервал має дві величини: *ступеневу* і *тонову*.

Ступенева величина інтервалу - це величина, яка визначає кількість основних ступенів діатонічного звукоряду, які охоплює даний інтервал.

Тонова величина інтервалу - це величина, яка вказує на кількість тонів або півтонів, що містить даний інтервал. За тоною величиною інтервали поділяються на такі групи: *чисті, великі, малі, збільшені, зменшені*.

Класифікація інтервалів:

1 за часовим співвідношенням

- а) мелодичні,
- б) гармонічні;

2 за відношенням до октави

- а) прості,
- б) складні;

3 за положенням в музичній системі

- а) діатонічні,
- б) хроматичні;

4 за слуховим враженням

- а) консонанси,
- б) дисонанси;

5 за положенням в тональності

- а) стійкі,
- б) нестійкі

• **Акорд** – це співзвуччя трьох або більше звуків. **3-звучні** акорди – це тризвуки та їх обернення. **4-звучні** – це септакорди та їх обернення.

• **Лад** – це організація звуків навколо тоніки. В музиці існує два основних лади – **мажор** та **мінор**. Головною ознакою ладу є **ІІІ** ступінь. **Мажор** – це лад, в якому ІІІ ступінь знаходиться на відстані 2 тони (в.3) від тоніки. **Мінор** – це лад, в якому ІІІ ступінь знаходиться на відстані 1,5 тони (м.3) від тоніки.

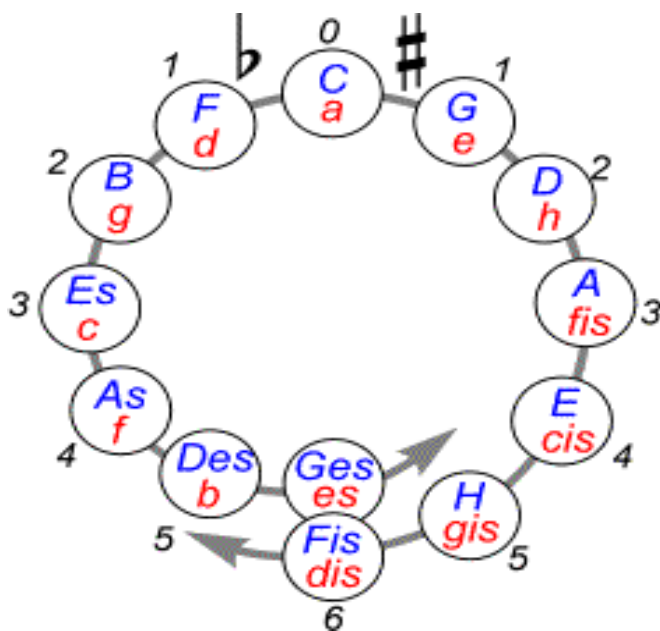
• **Тональність** – це висотне положення ладу. Назва тональності, як і гама, складається з назви тоніки та ладу. Наприклад: *Соль мажор, ре мінор*. Кожна тональність має свої ключові знаки.

5. Кварто-квінтове коло тональностей

• Порядок розташування тональностей одного ладу по чистих квартах, або квінтах вгору, або вниз в порядку збільшення ключових знаків - називається кварто-квінтовим колом.

Всі *дієзні* тональності розташовуються від ноти „До” за *квінтами вгору*, та *квартами вниз*.

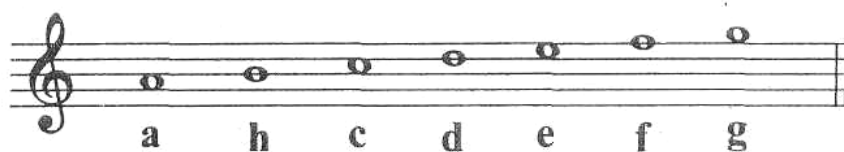
Всі *бемольні* тональності розташовуються від ноти „До” за *квартами вгору*, та *квінтами вниз*.



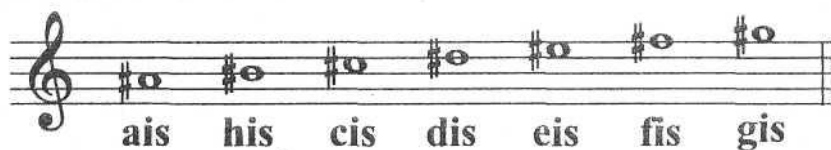
• У *дієзних мажорних* тональностях новий ключовий знак припадає на **VII** ступінь . У *дієзні мінорних* тональностях новий ключовий знак припадає на **II** ступінь.

• У *бемольних мажорних* тональностях новий ключовий знак припадає на **IV** ступінь. У *бемольних мінорних* тональностях новий ключовий знак припадає на **VI** ступінь .

6. Літерне позначення звуків і тональностей:



- Для позначення \sharp - додають склад **is** (ic)



- Для позначення \flat - додають склад **es** (ec), але якщо голосна цього складу збігається з голосною назви звуку, то голосна складу не вимовляється.



- Слід звернути увагу на виключення:

es (мі \flat) - замість ees
as (ля \flat) - замість aes
b (сі \flat) - замість hes
h (сі) - замість bis

- Мажорний лад позначається **dur** (твердий);

	До мажор	C dur		
Соль мажор	- G dur		Фа мажор	- F dur
Ре мажор	- D dur		Сі \flat мажор	- B dur
Ля мажор	- A dur		Мі \flat мажор	- Es dur
Мі мажор	- E dur		Ля \flat мажор	- As dur
Сі мажор	- H dur		Ре \flat мажор	- Des dur
Фа \sharp мажор	- Fis dur		Соль \flat мажор	- Ges dur
До \sharp мажор	- Cis dur		До \flat мажор	- Ces dur

- Мінорний **moll** (м'який).

	ля мінор	a moll		
мі мінор	- e moll		ре мінор	- d moll
сі мінор	- h moll		соль мінор	- g moll
фа \sharp мінор	- fis moll		до мінор	- c moll
до \sharp мінор	- cis moll		фа мінор	- f moll
соль \sharp мінор	- gis moll		сі \flat мінор	- b moll
ре \sharp мінор	- dis moll		мі \flat мінор	- es moll
ля \sharp мінор	- ais moll		ля \flat мінор	- as moll

- Мажорна тоніка позначається з великої літери (**C-dur**), а мінорна - з маленької (**a-moll**)/ Для зручності тональність може позначатись назвою однієї тоніки (до маж.- C; ля мін.- a).

7. Домінантсептакорд - це акорд, який складається з 4-х звуків розташованих по терціях і будується на V ступені (Домінанті) нат. мажору і гарм. мінору, а крайні звуки його утворюють інтервал септиму (7). Звідси і назва: *домінантсептакорд*.

Складається із: $(\text{в}3 + \text{м}3 + \text{м}3)$, або (маж.тризвук + м3) і позначається- D_7

• У D_7 є 3 обернення:

1. квінтсектакорд ($D6/5$) будується на VII ст. складається з: $(\text{м}3 + \text{м}3 + \text{в}2)$

2. терцквартакорд ($D4/3$) будується на II ст. складається з: $(\text{м}3 + \text{в}2 + \text{в}3)$

3. секундакорд ($D2$) будується на IV ст. складається з: $(\text{в}2 + \text{в}3 + \text{м}3)$

• Розв'язання D_7 та його обернень:

$D_7 \rightarrow T5/3$ (тонічний тризвук з пропущеною квінтою та потроєним основним тоном).

$D6/5 \rightarrow T5/3$ (тонічний тризвук з подвоєним основним тоном).

$D4/3 \rightarrow T5/3$ (повний тонічний тризвук).

$D2 \rightarrow T6$ (тонічний сектакорд).



8. Соната, як жанр і форма. Сонатне алегро.

• **Соната.** Цим італійським словом, що походить від латинського «sonare» і в перекладі означає «звучати», іменується один з провідних жанрів камерної інструментальної музики. Соната це композиція, що складається з трьох, або чотирьох розділів, котрі контрастують по темпу і характеру проте пов'язані між собою єдиним художнім задумом. Твір може бути написано композитором як для одного, так і декількох музичних інструментів.

Термін «соната» відомий з 16 століття. Початково цим терміном називали будь-який інструментальний твір, на протигагу вокальним кантатам.

На початок 17 ст. утворилося 2 типи сонат: **церковні** сонати та **камерні** сонати. У ранньокласичний період (середина 18 ст.) інтенсивно формувалася тип **класичної** сонати.

–Як правило, динамічна перша частина твору, пишеться в формі «сонатного алегро».

–Друга, повільна частина композиції зазвичай відображає будь - який природний пейзаж або піднесені людські почуття. Її форма може бути складною тричастинною, або сонатною, але скороченою, тобто без розробки.

–Якщо соната має чотири частини, то далі йде граціозний менует або жваве скерцо, написані в складній тричастинній формі.

–Заключна частина твору - це життєстверджуючий, оптимістичний, а іноді драматичний фінал, який написаний, зазвичай, в формі рондо, рондо-сонати, а іноді варіацій.

Особливий внесок в розвиток жанру сонати внесли Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт, а найвищого розвитку соната досягла в творчості Людвіга ван Бетховена.

Першими сонатами українських композиторів стали скрипкова соната М. Березовського та фортепіанні сонати Д. Бортнянського. Пізніше до цього жанру звертались: М. Лисенко, В. Косенко, Б. Лятошинський, Ю. Щуровський, В. Сильвестров та ін.

Цей дивовижний музичний жанр, що виник триста років тому, не пішов в минуле, а успішно існує і понині.

• **Форма сонатного allegro:**

Форма сонатного allegro, застосовується в основному в перших частинах сонатно-симфонічних циклів. Вона складається з таких частин:

- **експозиція** - зав'язка, показ основних тем: **Г.П.** (головна партія); **П.П.** (побічна партія). Вони контрастні за характером: **Г.П.**- як правило енергійна, активна, звучить в основній тональності. **П.П.** - наспівна, лірична, звучить в паралельній тональності, або тональності домінанти.
- **розробка** - конфлікт. Тут **Г.П.** та **П.П.** проходять в зміненому вигляді (змінюються тональності, лад, регістри). Закінчуються теми не ствердженням, а знаком запитання, тому розробка має нестійкий, напружений характер, який, як правило, приводить до кульмінації.
- **реприза** - висновок. Тут основні теми (**Г.П.** та **П.П.**) проходять в основній тональності, тому реприза носить переможний, стверджуючий характер.

Іноді в сонатному алегро можуть бути **вступ і кода**.

Вступ- звучить перед початком експозиції і вводить слухача в основний характер твору.

Кода- заключення, котре, зазвичай, закріплює основну тональність твору.

вступ експозиція розробка реприза кода

9. Роль М.В.Лисенка в розвитку української класичної музики.



Микола Віталійович Лисенко — найвидатніший український композитор другої половини XIX — початку XX ст. Він став основоположником української класичної музики, увійшов в історію національного мистецтва як талановитий диригент, вдумливий педагог, вчений-фольклорист і визначний музично-громадський діяч.

М.Лисенко сформував і збагатив майже всі існуючі в українській музичній творчості жанри. Своїми теоретичними працями в галузі музичного фольклору він значно розвинув вітчизняну науку про народну музичну творчість. Педагогічною діяльністю М.Лисенко заклав підвалини вищої спеціальної музичної освіти в Україні.

Народився Микола Лисенко у 1812 році в селі Гриньки на Полтавщині. У 1859 році Микола вступає до Харківського університету, а через рік переводиться до Києва, Закінчивши природничий факультет університету і захистивши магістерську дисертацію, Лисенко вирішує пов'язати свою долю з музичним мистецтвом. У студентські роки він не припиняв заняття з фортепіано, робив перші спроби в композиції.

Протягом двох років (1867—1869) Микола Віталійович навчається у Лейпцігській консерваторії — одному з найвідоміших у Європі навчальних музичних закладів. Його вчителями були відомі педагоги І. Мошелес,

К. Рейнеке, Е. Венцель, Е. Ріхтер та інші. Він завершив навчання у консерваторії, пройшовши 4-річний курс навчання усього за два роки. Екзаменаційна комісія визнала гру випускника Миколи Лисенка гідною відзнаки і дала йому право на гастрольні подорожі по Європі. Після навчання в Лейпцизькій консерваторії (клас фортепіано) його називали піаністом-віртуозом. Повернувшись до Києва, Лисенко відновлює свої концертні виступи, але вже в новому статусі -- як професійний піаніст. Проводить великі гастрольні турне, програма яких складалась із двох відділів -- на початку Лисенко виступав як піаніст з виконанням власних творів, а потім співав хор, якому Микола Віталійович акомпанував. Всю організаційну роботу також виконував композитор. Це була потужна пропаганда української музики.

В 1874-1875рр -- вдосконалював майстерність у Петербурзі в Римського – Корсакова.

М.В. Лисенко не обмежувався лише артистичною діяльністю. Головним своїм покликанням він вважав композиторську діяльність. Він писав твори у різних жанрах: оперному, хоровому, вокальному, інструментальному, а обробці української народної пісні надавав величезного значення. Започаткувавши свідомий національний напрям в українській музиці, Микола Лисенко ще за життя заслужив собі епітет «батько української музики».

Попри політику царського уряду, спрямовану на знищення української мовної самосвідомості, що простягалася й на музичну сферу (зокрема Емський акт 1876 р. забороняв також і друкування українською мовою текстів до нот), Микола Лисенко займав однозначну й непохитну позицію щодо статусу українського слова в музичній творчості. Доказом принципового ставлення митця до українських текстів є те, що в своїх численних хорах і солоспівах, написаних на слова різних поетів, він звертався переважно до українських авторів (Іван Франко, Леся Українка, Олександр Олесь, Олександр Кониський та ін.), а коли брав за основу вірші інших -- наприклад, Г. Гейне чи

А. Міцкевича, то завжди в перекладах, здійснених Михайлом Старицьким, Лесею Українкою, Максимом Славинським, Людмилою Старицькою-Черняхівською й іншими. Показово, що в багатій вокальній спадщині Миколи Лисенка є лише один романс «Признание» на російський текст С. Надсона. Однак вже інший солоспів на вірші цього вельми популярного серед музикантів російського поета -- «У сні мені марилось небо» -- перекладений.

Будучи світським композитором, Лисенко усе ж написав декілька творів на духовну тематику: "Камо поїду от лица Твого", "Херувимська" та молитву "Боже великий, єдиний" (сл. О. Кониського).

Отримавши фахову освіту як піаніст, Лисенко став автором ряду фортепіанних творів великих та малих форм - це "Українські рапсодії", "Героїчне скерцо", "Епічний фрагмент", "Українська сюїта". Фортепіанні мініатюри М. Лисенко об'єднував у невеликі цикли.

. З великих форм композитор пише народні опери «Різдвяна ніч» і «Утоплена», оперу-сатиру «Енеїда», монументальну народну музичну драму «Тарас Бульба», кантату «На вічну пам'ять Котляревському», опери «Пан Коцький», «Зима й Весна», «Сапфо».

Протягом усього свого свідомого життя Микола Віталійович займався збиранням народних пісень. Він по праву вважається одним з найвизначніших музичних науковців-фольклористів. Фольклорні зразки він згрупував за жанрами й публікував окремими випусками. В цілому Лисенкові фольклорні збірники (всього понад 600 зразків) охоплюють майже всі пісенні жанри: обрядові, побутові, історичні та думи. Значне місце займають пісні з соціальною тематикою. Усі народні пісні Лисенко залишав недоторканими як щодо мелодій, так і щодо тексту. У фортепіанному супроводі до сольних зразків він прагне повніше висвітлити ладогармонічну природу, укладену в самій мелодії.

Творчості Лисенка, як і взагалі класичній музиці, властиві глибока ідейність, народність, реалізм, органічна єдність змісту і форми, висока професійна майстерність.

У своїх композиціях Лисенко створив галерею народних типів. Взяті з самого життя, вони відзначаються реалістичністю художнього втілення і широтою узагальнення.

Засоби музичної виразності у Лисенка виростають з народнопісенних інтонацій і зворотів. Уміння передати зміст народної творчості, розкрити її виражальні можливості, правильно відобразити психологію народу з допомогою засобів музичної творчості — такі характерні риси Лисенка-художника.

Діяльність Лисенка дуже широка: він був композитор, піаніст, педагог, диригент, вчений-фольклорист, активний музично-громадський діяч.

Микола Віталійович сформував і збагатив майже всі існуючі в українській музичній творчості жанри. Своїми теоретичними працями в галузі музичного фольклору він значно розвинув вітчизняну науку про народну музичну творчість. Педагогічною діяльністю М.Лисенко заклав підвалини вищої спеціальної музичної освіти в Україні.

Своїми теоретичними роботами (про характерні особливості українських дум і пісень, що їх виконував кобзар Остап Вересай, про українські народні музичні інструменти та ін.) він зробив цінний вклад у вітчизняну науку про народну музичну творчість.

Як художник-демократ Лисенко у своїх творах правдиво відобразив життя народу і його боротьбу проти визискувачів. Глибокий патріотизм, народність і реалізм — основні риси творчості Лисенка. На цих благородних засадах виховувались і продовжували почату Лисенком справу його найближчі послідовники — К. Стеценко, М. Леонтович, Я. Степовий,

Під впливом Лисенка формувалась і розвивалась творчість низки українських композиторів — Л. Ревуцького, С. Людкевича, М. Вериківського, Г. Верьовки, П. Козицького, представників молодшого покоління — П. Майбороди, Г. Жуковського. А. Свечнікова та інших.

10. Я.Степовий, В.Косенко,Л.Ревуцький – коротка характеристика фортепіанної творчості.



ЯКІВ СТЕПОВИЙ

Степовий (справжнє прізвище — Якименко) Яків Степанович
(нар.20.10.1883, м. Харків — пом. 04.11.1921, м. Київ). Видатний український композитор, публіцист, музичний діяч.

1909 року закінчив Петербурзьку Консерваторію у класі Миколи Римського-Корсакова і Анатолія Лядова.

В 1917 р. він став викладачем Київської консерваторії і керівником Музичної драми та Державного вокального ансамблю.

За складом свого композиторського обдарування Яків Степовий — лірик. Йому характерна схильність до мініатюрних форм, сконцентрованість висловлення, структурна чіткість музичних форм.

Фортепіанна творчість Степового — важлива сторінка його композиторського доробку. Ранні його опуси зазнали впливу музики А.Лядова, М.Лисенка і раннього О. Скребіна. Майже вся фортепіанна музика Степового створена до 1914 року. Це кілька творів великих форм (соната і два рондо) та

понад два десятки фортепіанних мініатюр – прелюди, танці, твори з програмною назвою тощо.

Народно-жанрові сцени композитор втілює у ряді танців. Та чи не найбільший інтерес викликають прелюди Степового і «Пісня» оп.14, №2, в яких найповніше виявились характерні риси його фортепіанної музики. Кожний твір – це переважно якийсь один, окремо взятий ліричний настрій, своєрідна замальовка, що тонко передає внутрішній стан людини. За формою це період або проста три частинна форма.

Музична мова фортепіанних творів композитора поступово збагачується, музична фактура відточується. В одних випадках мелодія і гармонічні засоби близькі до фольклору, в інших, навпаки, вони стають вишуканими, ладово-ускладненими. Прикладами першої групи мініатюр Степового є Прелюд оп.7, №4 з його яскравою співучою мелодією і схвильованою серединою, або «Пісня» оп.14, №2. Прелюд оп.12, №1 передає складну гаму людських почуттів.

Фортепіанна творчість Степового, зокрема його мініатюри, значно збагатили українську камерно-інструментальну музику. Разом з С. Людкевичем, В. Барвінським, Д. Ревуцьким та В. Косенком Я. Степовий вагомо доповнив те, що було зроблено М. Лисенком.

ВІКТОР КОСЕНКО



Віктор Степанович Косенко (нар. 11 листопада 1896, Петербург — пом. 3 жовтня 1938, Київ) — український композитор, піаніст, педагог.

Закінчив композиторський та фортепіанний факультети Петроградської консерваторії.

З 1918 по 1928 працював викладачем фортепіано в музичній школі, а згодом у музичному технікумі в Житомирі. 1928-29 навчального року В. Косенко перейшов на роботу з Житомирського музичного технікуму до Київського музично-драматичного інституту (з 1932 року – професор). З

1934 року В. Косенко - сам добрий піаніст і ансамбліст – вів у Київській консерваторії класи фортепіано й камерного ансамблю. У столиці музикант вів активну виконавську діяльність як ансамбліст та акомпаніатор, брав участь як організатор і член журі у музичних конкурсах, виступав на радіо.

Ще будучи студентом консерваторії Віктор Косенко написав велику кількість талановитих фортепіанних мініатюр постромантичного характеру під великим впливом музики Ф. Шопена й О. Скрябіна (*прелюдії, мазурки, характерні п'єси, поеми, романси*).

Фортепіанні *сонати* В. Косенка посідають помітне місце в українському педагогічно-концертному репертуарі. їм притаманне виразне

тяжіння до класичної ясності форми, яскраво вираженної мелодики лірико психологічного звучання, використання базованої на поривчастих злетах і спадах драматургії. Та найповніше розкрився талант композитора в романтичних жанрах *поєми, етюд* та *солосніву*, які домінували у творчості В. Косенка до кінця 1920-х років. Усі шість фортепіанних поєм композитора і дві *Поєми-легенди* демонструють нам універсальність цього романтичного жанру. Це широкий спектр ліричних почуттів, палкі поривання, щира ніжність, драматичні зіткнення високого пафосу і щирої туги, моменти розпачу, що змінюються картинами спокою і задуми. Назви *поєм*, дані В. Косенком, дають більш-менш яскраве уявлення про характер музичних образів деяких зразків цього мобільного жанру: *«Заклик»*, *«Бажання»*, *«Трагічна»*, *«Фантастична»*. Композиції вирізняються детально опрацьованою фактурою, великим розмаїттям ритмічно ускладнених мелодичних утворень, багатством методів ритмічного і мелодичного варіювання, вимагаючи від піаніста досконалого володіння тембровими ресурсами інструменту й уміння узгоджувати наростання і спади щільності гармонічного розвитку з фактурним розвитком. Схожими рисами позначена також музика *етюдів* В. Косенка, а його цикл *«Одинадцять етюдів у формі старовинних танців»* актуалізує класично — бароккові уподобання композитора, що виявляються в чіткості обраних форм, прозорій, збагаченій поліфонічними прийомами фактурі, використанні жанрів музики XVIII ст.

ЛЕВКО РЕВУЦЬКИЙ



Ревуцький Лев Миколайович нар. 20.02.1889, Іржавець, Чернігівщина — пом. 30.03.1977, Київ). Український композитор, педагог, музичний і громадський діяч,

Він став учнем основоположника української професійної музики Миколи Лисенка. І не лише учнем, а й його справжнім творчим послідовником.

Левко Ревуцький подбав про те, щоб наша, українська, музика, не втрачаючи себе, увійшла як рівна у світову культуру.

Творчий стиль Ревуцького позначився поєднанням європейської музичної лексики доби модерну з інтонаційно-гармонічним мисленням на основі українського народного мелосу. Започаткував нові напрями розвитку укр. фортепіанної музики: **соната, прелюдії, концерт для фортепіано**. Характерна риса усієї творчості Ревуцького – національна ідея, яка пронизувала кожен його твір як малої, так і крупної, форми. Особливостями стилю композитора є романтизм, що ґрунтується на осмисленно образному фольклорі.

Лев Миколайович Ревуцький творчо розвинув методи Лисенка й Леонтовича, які полягали у нерозривному злитті музичного фольклору з досягненнями гармонічного мислення кінця ХІХ століття. Він збагатив

українську музику індивідуальними стилістичними знахідками. Композиторський стиль Л. Ревуцького формувався на основі глибокого й всебічного пізнання національного народного мелосу та перетворення традицій сучасної професійної музики. Творам митця притаманна життєствердна настроєність, ліризм, стриманість, широта і багатство емоцій. Розмірена, виразна мелодика поєднується з напруженою складною гармонією. Л. Ревуцький розкривав дійсність і в лірико-драматичному, і в лірико-епічному ключах. Його творчість увійшла до золотого фонду української класики.

Разом з [Б. Лятошинським](#) Ревуцький вважається найвпливовішим діячем української музичної культури своєї епохи. Випускниками його класу були [М. Дремлюга](#), [В. Гомоляка](#), [Г. Майборода](#) і [П. Майборода](#), [В. Кирейко](#), С. Жданов, А. Коломієць.

Вимоги на технічний залік для студентів 2 (21)
курсів
3 семестр

F-dur гама:

- пряма,
- розхідна,
- в терцію,
- в дециму,
- в сексту,
- хроматична;

T 5/3 з оберненнями (по 4 звуки):

- акордами,
- арпеджіо коротке,
- арпеджіо ламане,
- арпеджіо довге пряме,
- розхідне

D7:

- арпеджіо довге;

Зм.7:

- арпеджіо довге.

Все грається на 4 октави

d –moll гама:

- натуральна (тільки в прямому русі),
- гармонічна пряма,
- розхідна
 - в терцію,
 - в дециму,
- в сексту,
 - мелодична (тільки в прямому русі),
- хроматична;

T 5/3 з оберненнями (по 4 звуки):

- акордами,
- арпеджіо коротке,
- арпеджіо ламане,
- арпеджіо довге пряме,
- розхідне;

D7:

- арпеджіо довге;

Зм.7:

- арпеджіо довге.

Все грається на 4 октави

4 семестр

D -dur гама:

- пряма,
- розхідна,
- в терцію,
- в дециму,
- в сексту,
- хроматична;

T 5/3 з оберненнями (по 4 звуки):

- акордами,
- арпеджіо коротке,
- арпеджіо довге (тільки в прямому русі),

D7:

- арпеджіо довге;

Зм.7:

- арпеджіо довге.

Все грається на 4 октави

h –moll гама:

- натуральна (тільки в прямому русі),
- гармонічна пряма,
- розхідна,
 - в терцію,
 - в дециму,
- мелодична (тільки в прямому русі),
- хроматична;

T 5/3 з оберненнями (по 4 звуки):

- акорди,
- арпеджіо коротке,
- арпеджіо ламане,
- арпеджіо довге пряме,
- розхідне;

D7:

- арпеджіо довге;

Зм.7:

- арпеджіо довге.

Все грається на 4 октави

Питання колоквіуму для 2 (21) курсів:

1. Питання за 1 курс.
2. Види поліфонії: підголоскова, контрастна, імітаційна.
3. Мелізми та їх виконання.
4. Значення клавірної творчості Й.С.Баха.
5. Особливості жанрів: менует, прелюдія, інтенція, фуга.
6. Музичні форми: варіації, рондо.
7. Віденські класики: Й.Гайдн, В. Моцарт, Л.Бетховен, Особливості творчості.

2.Види поліфонії: підголоскова, контрастна, імітаційна

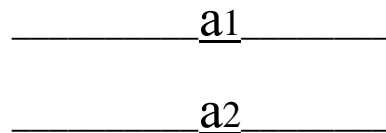
Слово «**поліфонія**» - грецького походження, і в точному перекладі воно означає багатоголосся (*поли* - багато, *фон* - звук, голос). Однак не всяке багатоголосся можна назвати поліфонією. Поліфонією називається лише таке багатоголосся, в якому кожен голос мелодично самостійний і де сплітаються кілька (не менше двох) таких голосів. Поліфонію називають ансамблем мелодій. Поліфонія є одним з найважливіших засобів музичної композиції і художньої виразності. Численні прийоми поліфонії служать різнобічному розкриттю змісту музичного твору, втіленню та розвитку художніх образів. Засобами поліфонії можна видозмінювати, співставляти та об'єднувати музичні теми. Поліфонія спирається на закономірності мелодики, ритму, ладу, гармонії. Існують різні музичні форми і жанри, які застосовуються для створення творів поліфонічного складу: *фуга, фугетта, інвенція, поліфонічні варіації* і абсолютна форма поліфонії – *канон*.

Корінна особливість поліфонічної фактури, що відрізняє її від гомофонно-гармонічної - *плинність*, яка досягається стиранням цезур, які поділяють побудови, непомітністю переходів від однієї до іншої. Голоси поліфонічної побудови рідко кадансують одночасно, зазвичай їх каданси не збігаються в часі, що і викликає відчуття безперервності руху. А це і є головною відмінною рисою, котра властива поліфонії.

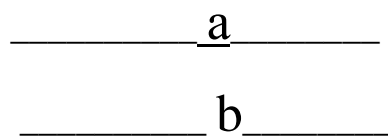
У поліфонії є 3 її різновиди:

- 1. підголоскова** поліфонія (інша назва - гетерофонія);
- 2. контрастна** (різнотемна);
- 3. імітаційна.**

• **Підголоскова поліфонія** — проміжний етап між монодичним і поліфонічним. Суть її в тому, що всі голоси одночасно виконують різні варіанти однієї і тієї ж мелодії, розгалужуються і знову зливаються. Яскравий приклад - народні пісні. Схематично це виглядає наступним чином:



• **Контрастна поліфонія** — одночасне звучання різних мелодій. Тут поєднуються голоси з різним напрямком мелодичних ліній і різними ритмічними малюнками, регістрами, тембрами мелодій. Мелодії бувають настільки індивідуальні, що кожна з них може звучати в якості самостійної теми з тим чи іншим гармонічним супроводом. А бувають і помітно нерівноправними — одна з них головна, друга супутня. В обох випадках суть поліфонії полягає в тому, що властивості мелодичних ліній виявляються в їх одночасному співставленні, в їх контрасті або взаємному доповненні. Контрастне з'єднання можна уявити такою партитурною схемою:



• **Імітаційна поліфонія** — неодноразовий, послідовний вступ голосів, які проводять одну мелодію (або близькі їй варіанти). У деяких рисах імітаційна поліфонія схожа з підголосковою: вона виявляє властивості мелодичної теми через її численні варіанти (реєстрові, ладові, тональні). Але головна особливість імітаційної поліфонії полягає в тому, що

3. Мелізми та їх виконання

Мелізми в музиці - це так звані прикраси. Позначення мелізмів відносять до знаків скороченого нотного письма, а завданням вживання цих самих прикрас є забарвлення основного малюнка виконуваної мелодії.

Дані мелодичні фігури зазвичай виконуються за рахунок часу звучання попередніх нот, або за рахунок безпосередньо тих нот, які прикрашаються мелізмами. Саме тому їх тривалість зазвичай не враховується в розмір такту. Основні види мелізмів це: **трель; группетто; форшлаг; мордент.**



трель

- **Трель** — це швидке повторюване

чергування двох дрібних по тривалості звуків.

Один із звуків трелі, зазвичай нижній, призначається основним, а другий - допоміжним. Знак, що позначає трель, як

правило, з невеликим продовженням у вигляді хвилястої лінії, ставиться над основним звуком. Тривалість виконання трелі завжди дорівнює тривалості ноти, обраної основним звуком мелізму. Якщо трель необхідно почати з допоміжного звуку, то його позначають маленької нотою, що йде перед основною.



группетто

- **Группетто** полягає в досить швидкому

виконанні послідовності нот, яка є

оспівуванням основного звуку верхнім і нижнім допоміжними. Відстань, між

основним і допоміжними звуками звичайно дорівнює секундному інтервалу (тобто це сусідні звуки або сусідні клавіші). Группетто зазвичай позначається завитком, що нагадує знак математичної нескінченності. Цих завитків два види: починається зверху і починається знизу. У першому випадку музикант повинен починати виконання з верхнього допоміжного звуку, а в другому (коли завиток починається внизу) - з нижнього. Крім того, тривалість звучання мелізму також залежить від місця розташування знака, який його позначає. Якщо він

розташований над нотою, то мелізм повинен виконуватися весь час його тривалості, проте якщо він стоїть між нотами, то його тривалість дорівнює другій половині звучання зазначеної ноти.



мордент

- **Мордент** утворюється від дроблення ноти, в результаті якого вона, ніби розсипається на три звуки. Ними є два основних і один допоміжний (той, який вклинюється і, власне, дробить) звуки. Допоміжний звук - це верхній або нижній сусідній звук, який покладений по гамі, іноді для більшої гостроти відстань між основним і допоміжним звуками за допомогою додаткових дізів і бемолів стискають до півтону. Який грати допоміжний звук - верхній або нижній - можна зрозуміти по тому, як зображений символ морденту. Якщо він не перекреслений, то допоміжний звук повинен бути на секунду вище, а якщо, навпаки, перекреслений, то нижче.



форшлаг

- **Форшлаг** - один або кілька звуків, які стоять безпосередньо перед основним звуком. Форшлаг буває як «коротким», так і «довгим». Короткий форшлаг часом (найчастіше буває саме так) може складатися лише з одного звуку, який в цьому випадку позначається маленькою восьмий нотою з перекресленим штилем. У разі наявності в короткому форшлагі кількох нот, їх позначають дрібненькими шістнадцятими і нічого не перекреслюють. Довгий форшлаг завжди утворюється за допомогою одного звуку і входить у тривалість основного звуку. Зазвичай позначається маленькою нотою тривалістю вдвічі меншою, ніж основна нота, і з неперекресленим штилем.

Мелізми в музиці дозволяють надати мелодії легкості, своєрідної примхливості характеру, стильової забарвленості під старовинну музику, не використовуючи зміни ритмічного малюнку.

4. Значення клавірної творчості Й.С.Баха.

Йоганн Себастьян Бах – німецький композитор, органіст, клавесиніст і скрипаль. Більшу частину свого життя він працював при церкві. Один з кращих виконавців на органі у ті часи, Бах створив для цього інструменту твори, які стали вершиною розвитку органної літератури. Творивши практично у всіх музичних жанрах, Бах оминув провідний жанр свого часу – оперу. Композиторові з його глибоким складом думки, далеким від усього поверхневого і розважального, придворна опера була абсолютно чужа. За 50-річний період творчості лише протягом 6 років (1717-1723), в період, коли він із сім'єю переїхав в Кетен, інтереси Баха були зосереджені на світській музиці. Цей період – відносно спокійний в житті композитора. Обов'язки директора камерної музики при дворі принца Кеттенського не забирали багато енергії, Бах повинен був керувати невеликим придворним оркестром і розважати принца грою на клавесині. В інший час він міг віддаватися творчості. Величезна любов Баха до органу не виключала його постійного творчого інтересу і до інших інструментів. Особливе місце серед них займає клавір. Якщо в органній творчості композитор виступає завершувачем багатющої традиції, то в клавірній музиці він прокладає нові шляхи. Бах один з перших по-справжньому оцінив потенційні можливості цього інструменту, його універсальність; він намітив шляхи розвитку фортепіанної музики в XVIII і XIX століттях. У своїй роботі Бах орієнтувався на різні типи інструментів, які існували в його час. Він писав для сильного і дзвінкого клавесина з кількома мануалами і для невеликого клавикорда з менш яскравою, але співучою звучністю. Жоден з них не задовольняв Баха повністю, як не задовольняло його і ще дуже недосконале молоточкове фортепіано, яке щойно з'явилося. Художні задуми композитора вимагали інших засобів. Багато бахівських творів не «вміщуються» в сучасний йому клавір, вони здаються написаними для інструменту, якого ще немає, але появу якого композитор безпомилково

передчуває. Всією своєю творчістю він як би підказує шляхи розвитку та удосконалення самого інструменту.

Творчість Баха – це найповніший і найхарактерніший вплив високого бароко в музиці, кульмінація цього стилю, після якої він іде на спад. Його мистецтво експресивне, масштабне, сповнене неспокою і динаміки. Бах має в течії музичного бароко свою лірико - філософську тему. Особиста віра і особиста тема Баха – це не індивідуалізм, не сповідально вихлюпнуті емоції, це – розповідь, або навіть проповідь, звернена до людей.

Бах запозичує з великого арсеналу органної, скрипкової, оперної літератури стилістичні і технічні прийоми, особливості форми, жанрів і робить їх досягненням клавірного мистецтва. Бах ввів в творчу практику ряд жанрів немислимих раніше в клавірній музиці. Він по-новому трактує клавірну сюїту, широко використовує імпровізаційні і імітаційні форми, які практикувались в органній музиці. Застосовуючи досягнення скрипкового мистецтва, створює новий жанр клавірного концерту.

Віртуозні здобутки Й.С. Баха у значній мірі пов'язані були з удосконаленням аплікатури. Він гнучко користувався як старими звичаями перекладання довгих пальців через короткі, так вже і новими прийомами підкладання першого пальця.

З окремих виражальних засобів сучасники Баха найперше зауважили у його грі темпоритм: відзначали схильність до швидкого руху та стійке його витримування. Й.С Бах сформував критерій гарного звучання: співучу манеру гри.

Жанрове різноманіття композицій для клавесину Баха – вражає. Вони включають як існуючі вже до Баха жанри (сонати, сюїти, фуґи), так і створені саме ним; як прості навчальні вправи (інвенції, маленькі прелюдії), так і вчені виконавські трактати («Добре темперований клавір»(ДТК), «Мистецтво фуґи»).

Клавірні твори Й.С.Баха:

- Маленькі прелюдії
- Інвенції: (15 двоголосих; 15 триголосих)
- Добре темперований клавір (ДТК) 1-2т.т.
- Сюїти: Французькі; Англійські; Партити
- Гольдбергівські варіації (30 варіацій)
- Італійський концерт
- Хроматична Фантазія і фуга
- Мистецтво фуги
- Токати
- Фантазії

5. Особливості жанрів: менует, прелюдія, інвенція , фуга, старовинна сюїта.

• **Менует** ([фр. menuet](#) — маленький крок) — старовинний французький танець. Походить від повільного народного хороводного танцю провінції Пуату. За часів короля [Людовика XIV](#) став придворним танцем. Музичний розмір 3/4.

Характерними ознаками танцю є багато реверансів, легке «ковзання» кроків по підлозі. Менует танцювали строго за ієрархією. В першій парі — [король](#) і [королева](#). Довгий час він виконувався однією парою, а потім число пар збільшувалося. Хоча танцюючі виконують менует плавно і досить повільно, музика менуету повинна виконуватися помірно швидко.

Музика перших «композиторських» менуетів належить [Жану Батисту Люллі](#).

В [XVII](#) та [XVIII століттях](#) жанр менуету був досить широко представлений у [клавірній](#) і [камерній](#) музиці [Франсуа Куперена](#), [Жана Філіпа Рамо](#) та інших композиторів. Як «обов'язкова» частина менует входив в інструментальну [сюїту](#) ([Й. С. Бах](#), [Г. Ф. Гендель](#)), іноді — навіть в оперну [увертюру](#) як завершальний розділ (у Генделя) Надалі форма менуета була розвинена в операх і балетах [Глюка](#). В класичну епоху менует почали використовувати як частину сонатно-симфонічного циклу, зазвичай поміщаючи його між повільною другою і фіналом. Менуети писали також [Й. Гайдн](#), [В. А. Моцарт](#), [Л. Бетховен](#), [К. Дебюссі](#), [М. Лисенко](#) та інші композитори.

• **Прелюдія** - слово, яке прийшло до нас з латинської мови і перекладається буквально як "перед грою". *Прелюдією називають вступну частину до будь-якого музичного твору.* Та значення цього слова за довгі роки зазнало змін.

Історія жанру почалася з імпровізованих виступів - вони звучали перед складними поліфонічними музичними творами, які створювалися для органу в XVI-XVII століттях. Такі вступи були потрібні, щоб слухач міг налаштуватися на сприйняття складного переплетіння голосів інструменту і встежити за музичною думкою автора. Спочатку слухача занурювали в той світ звуків, який буде повністю розкритий в основному творі. Тому подібна попередня настройка на перших порах не рахувалась повноцінним твором, а лише підготовкою до нього і називалася прелюдіюванням. В її основі лежить фантазія виконавця, його імпровізація.

Однак у середині XVIII століття час прелюдіювання підійшов до кінця. Почалася епоха занепаду поліфонії, музика почала звучати не тільки в соборах, вона перемістилась в світські концертні зали. Тут виконавцем музичних творів став оркестр, а прелюдіювати міг тільки один виконавець, тому що це була імпровізація, Яким чином можна прелюдіювати в умовах оркестру? Нічого, крім какофонії, така затія не принесе. Складні поліфонічні мелодії, що звучали в соборах, змінили значно більш прості і зручні для сприйняття музичні форми. Необхідність в тому, щоб готувати і налаштовувати слухачів на твір музики, відпала. Прелюдія в музиці втратила свою актуальність.

Друге «народження» жанр пережив завдяки молодому Фредеріку Шопену, який зробив її незалежним повноцінним твором. Саме він у своїй творчості зміг розкрити невичерпність виразних можливостей фортепіанної мініатюри.

Змінилося декілька поколінь, стали іншими мова, манери і звички. Те, що розповідав у соборі органіст своїм парафіянам, зовсім не годилося для салонної фортепіанної музики, виконуваної піаністом серед друзів чи в концертному залі. І з цих пір значення назви жанру не відповідає початковому визначенню. З легкої руки Шопена розуміння жанру стало іншим. Тепер *прелюдія - це музична п'єса невеликого розміру, яка не має суворої форми і служить*

музичною ілюстрацією якогось одного настрою. Оскільки ці музичні твори невеликі за розміром — музиканти часто об'єднують їх у цикли. Створюються вони для скрипки, фортепіано, ансамблів, оркестру.

В ХХ столітті до жанру прелюдії звертались такі композитори: Д. Шостакович, О.Скрябін, С.Рахманінов, А.Лядов, Л.Ревуцький, Я.Степовий, В.Косенко, М.Скорик.

- **Інвенція** (лат. *Inventio* — винахід) — невелика дво або триголосна поліфонічна п'єса, близька до фуґи, але менша за розміром, та більш вільної форми. Основу інвенції складає звичайно коротка тема, яка розробляється в імпровізаційно-імітаційній манері, що характерно для поліфонічної музики.

Термін «інвенція» вперше зустрічається у збірнику багатоголосих [шансонів К. Жанекена](#), опублікованому в 1555 році в Італії. Найбільш відомі і часто виконувані — інвенції Й.С.Баха. Він написав 15 двоголосних і 15 триголосних інвенцій ("симфоній") в педагогічних цілях для навчання своїх малолітніх синів та учнів. Але інвенції, які композитор розглядав як стилістичні і технічні вправи для просунутих у грі на [клавірі](#), не дивлячись на свою педагогічну спрямованість, відрізняються багатим образним змістом.

У ХХ столітті в жанрі інвенції писали [А. Берг](#), [Б. Мартіну](#), [Р. Щедрін](#), Є. Юцевич, Ю.Щуровський.

- **Фуґа** ([лат. fuga](#) — «біг», «втеча», «швидкий плин») — сформувалася у 16-17 столітті і стала найвищою формою поліфонії. Фуґа — багатоголосний поліфонічний твір, заснований на послідовному проведенні в усіх голосах однієї або кількох тем за певним тонально-гармонійним планом. Менше двох голосів у фузі бути не може.

Структура фуги:

I розділ – експозиція – показ музичного образу через багаторазове проведення теми в різних голосах. На стільки голосів написана фуга, стільки разів проводить тема в експозиції.

Починається фуга одноголосним викладом теми в основній тональності. Імітація теми (вступ другого голосу) проходить частіше всього в домінантовій тональності, тобто на квінту вище або на кварту нижче.

Перше проведення теми відбувається одноголосно. Вступ другого голосу з імітацією теми не перериває рух першого, який в якості контрапункту до теми набуває нового значення і отримує назву "протискладання". Кожна поява теми в іншому голосі супроводжується новим протискладанням. Таким чином: в триголосній фузі – два протискладання; в чотириголосній – три і т. д.

Проведення теми в новій тональності (частіше всього в паралельній) вказує на те, що почався новий розділ фуги – розробка.

II розділ – розробка – місце найбільш активного динамічного розвитку теми. Масштаби розробки багато де в чому залежать від місця, відведеного в ній інтермедіям.

Інтермедія – проміжна будова між проведенням теми – суттєвий елемент форми фуги. Інтермедії можна зустріти в усіх розділах фуги, але зазвичай, перша розгорнута інтермедія є зв'язуючою ланкою із експозицією і середньою частиною. В інтермедіях здійснюється модуляція (тобто перехід в іншу тональність).

III розділ – реприза – закріплює основну тональність і відновлює втрачені в розробці стійкість і симетрію.

• **Старовинна сюїта** (*фр. suite*) — цикл танців. Термін «сюїта» був уведений у другій половині **XVII століття** французькими композиторами.

Старовинна сюїта складалася з чотирьох основних (обов'язкових) танців : *алеманда, куранта, сарабанда і жига*, кожен з яких викладається в старовинній двочастинній (зрідка в старовинній сонатній) формі і всі частини сюїти пишуться в одній тональності. Контрастування частин сюїти визначається відмінністю самих танців (темп, метр, розмір і т. ін.).

Алеманда — (німецький), виник в XVI ст. — статично-серйозний, помірно-повільний дводольний танець (хід хороводу). Характерні риси: відсутність синкоп, тональна та мелодична контрастність.

Куранта — (французький), виник в середині XVI ст. — жвавіший тридольний сольний танець (виконувалась куранта зазвичай однією парою танцюристів). Куранта мала затакт, а далі рух ішов переважно рівними вісімками.

Сарабанда — (іспанський), виник в XVI ст., а в XVII столітті став урочистим придворним танцем в різних країнах Європи. Це повільний тридольний танець (найчастіше це 3/2). Для ритму сарабанди характерна зупинка на другій долі такту. Зустрічаються сарабанди лірично проникливі, стримано скорботні, але їм завжди притаманна величність.

Жига — (кельтського походження, до наших часів зберігся в Ірландії) — поширився у Франції в середині XVII ст. Швидкий танець, для якого дуже характерна тріольність руху. Розмір: 3/8, 6/8, 6/4, 9/8, 12/8.

Зі сказаного видно, що послідовність частин старовинної сюїти заснований на періодичному чергуванні спокійнішого, повільнішого і жвавішого, швидшого руху при послідовному посиленні темпових контрастів: за помірно повільним танцем слідує помірно швидкий, далі — повільний і, нарешті, швидкий.

У більшості старовинних сюїт між сарабандою і жигною звичайно вставлялися ті або інші з «необов'язкових» (не основних) для старовинної сюїти танців: *менует, гавот, бурре, пасьє, полонез* та ін. Крім того, іноді в сюїту

вводилася п'єса нетанцювального характеру, наприклад *арія, рондо, скерцо*, а також вступна п'єса перед аллемандою (*прелюдія, увертюра* і т. ін.).

Найвідомішим автором барокових сюїт можна вважати [Й. С. Баха](#), який написав цикли сюїт для [клавіру](#) — англійських, французьких та партит (італійська назва сюїти), а також багато сюїт для [віолончелі](#), [скрипки](#) та [флейти](#). Серед інших відомих авторів сюїт цієї епохи — [Телеманн](#) та [Гендель](#).

З початком [класичної епохи](#) у другій половині [18 століття](#) жанр сюїти почав вважався старомодним і був витисненим [симфонією](#) та інструментальними концертами.

6. Музичні форми: варіації, рондо.

- **Варіацією** (від лат. *variatio*) називається змінений повтор теми (або тематичного матеріалу). Варіаційною формою або варіаційним циклом називається музична форма, що складається із першопочаткового викладу теми та декількох її повторень у зміненому вигляді, які називаються варіаціями. Кількість варіацій є не обмеженою і схема даної форми може мати такий вигляд: A +A1 +A2 +A3. Кількість варіацій буває різною – від двох - трьох до декількох десятків. Розміри теми коливаються від чотиритактної побудови до простої тричастинної форми. Нерідко тема може запозичуватись композитором із народної музики чи твору іншого композитора. Якщо тема створена автором варіацій, вона називається оригінальною.

Основна тема в кожній варіації піддається різноманітним змінам (мелодичним, ладовим, ритмічним, фактурним, гармонічним, темповим і т. ін.). Існують варіації строгі і вільні.

В *строгих варіаціях* зберігаються загальні риси мелодії і гармонічного плану теми.

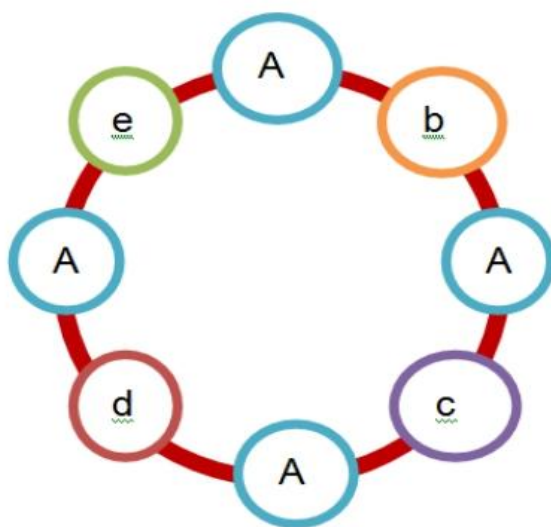
У *вільних варіаціях* спостерігаються значні відхилення від тематичної основи та поява самостійних контрастних музичних образів, поєднаних загальною художньою ідеєю.

Розташування варіацій відбувається за принципом контрасту.

• **Рондо** (від фр. *rondeau* — «коло», «рух колом»), у музиці рондо виникло в XIII ст.— музична форма, в якій неодноразове (не менше 3-х) проведення головної теми (рефрену) чергуються з відмінними один від одного епізодами. Є найпоширенішою музичною формою з рефреном. В узагальненому вигляді схема форми має такий вигляд:

A - рефрен;

b,c,d,e - епізоди.



Спочатку, в XVIII ст. це було старовинне (куплетне) рондо — улюблений жанр французьких клавесиністів Ж. Шамбоньєра, Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо. Це були програмні п'єси - мініатюри різного характеру. У цій формі композитори писали й танці.

За кількістю тем виділяють *мале рондо* (одна або дві теми) і *велике рондо* (три і більше тем).

У XIX—XX ст. класична форма відходить на задній план, натомість зростає індивідуалізація. Дві однакові конструкції — рідкісне явище. Рондо може мати будь-яку кількість частин, але не менше п'яти. Вони більші і контрастніші, форма має наскрізний розвиток. Рефрен може проводитися в різних тональностях, нерідко порушується повторення частин.

Основна сфера використання цієї форми — фінали [сонатно-симфонічних циклів](#).

7.Віденські класики: Й.Гайдн, В. Моцарт, Л.Бетховен, Особливості творчості.

Віденський класицизм (нім. *Wiener Klassik*) — художній напрямок в європейській **музичній** культурі 2-й половини **XVIII** — початку **XIX** століть. Історично класицизму в музиці передують епоха бароко, а наслідують — епоха романтизму.

Найхарактерніші риси цього періоду — прозорість і ясність, чітке членування музичної тканини на відносно короткі побудови, превалювання гомофонії (на відміну від барокової поліфонії). У творчості композиторів-класиків відбувається становлення класичного восьмитактового періоду, класичної гармонії, становлення сонатної форми та жанрів класичної симфонії, квартету, квінтету та інших жанрів, формується класичний склад симфонічного оркестру.

Представники — [Й. Гайдн](#), [В. А. Моцарт](#), [Л. Бетховен](#).



В. А. Моцарт

Вольфганг Амадей Моцарт, австрійський композитор, народився 27 січня 1756 року, помер 5 грудня 1791 року. В історію музики увійшов поряд з Гайдном і Бетховеном як представник так званого “віденського класицизму”.

Музичні здібності Моцарта стали проявилися у ранньому дитинстві. Трирічний Вольфганг із захопленням

пробував грати на клавірі, у п'ять, іще не знаючи нотної грамоти, уже складав невеличкі п'єси, які грав батькові, а той їх записував на папір. Із 6-ти років починаються музичні виступи юного

Моцарта. Разом із сестрою Ганною, теж талановитою виконавицею та батьком Леопольдом юний Вольфганг об'їздив пів – Європи. За кілька років вони дали концерти в Мюнхені, Парижі, Відні, Лондоні, побували в Голландії і Швейцарії. Публіка захоплювалася хлопчиком, який міг грати із зав'язаними очима, віртуозно імпровізував, виконував найскладніші пасажі нарівні з дорослими музикантами ... Генієві було всього сім років, коли написані ним сонати для фортепіано та скрипки видали в Парижі.

На відміну від Гайдна, який майже не залишав Австрію, Моцарт подорожуючи багатьма європейськими країнами сприймав різні музичні впливи та узагальнив у своїй творчості кращі досягнення світової музичної культури, брав уроки, знайомився з величезним числом композиторів та музикантів того часу, освоював різні стилі та мови. Так, в мелодиці Моцарта багато італійських впливів. Можна почути в ній і тонкі зв'язки з французькою музикою, зі слов'янськими музичними культурами.

Моцарт шукав можливості знайти гарну роботу у Відні, і він відчував, що має оселитися там. Нова кар'єра Моцарта у Відні розпочалася дуже добре. Він часто виступав як піаніст і незабаром показав себе найкращим клавішним музикантом у Відні.

Там він одружився з Констанцією Вебер. Вони народили шістьох дітей, з яких тільки двоє вижили: Карл Томас та [Франц Ксавер Вольфганг](#), (він згодом теж став композитором, 17-літнім переїхав до [Львова](#), де пізніше створив музичне товариство св. Цецилії, а також інститут співу, котрий фактично став першою музичною школою у місті).

Через деякий час по переїзді до Відня Моцарт познайомився з [Йозефом Гайдном](#), і ці двоє композиторів потоваришували. Коли Гайдн приїздив до Відня, вони інколи грали разом в імпровізованому струнному квартеті. Гайдн

був у захваті від творів Моцарта і відвідавши його батька сказав: «Перед ім'ям Господа і як чесна людина, я кажу Вам, що Ваш син — найвеличніший композитор для мене, якого я знаю особисто чи на ім'я. Він має смак, більш того, має чудове знання мистецтва композиції».

У 1787 році молодий [Людвіг ван Бетховен](#) приїхав до Відня на два тижні з надією повчитися у Моцарта. Свідчення про те, що трапилось під час цього візиту, суперечливі, і розглядають принаймні дві гіпотези: що Моцарт прослухав Бетховена і похвалив його, і що Моцарт відмовився навчати Бетховена, і вони після цього більше не зустрічалися.

За 5 років до смерті кар'єра Моцарта пішла на спад. Приблизно у 1786 році він перестав часто з'являтися на публічних концертах, і його достаток помітно зменшився. Це взагалі був важкий час для музикантів у Відні, тому що між 1788 та 1791 роками Австрія була у стані війни (Австрійсько-турецька війна), через це знизилась одночасно і загальний рівень заможності, і можливість аристократів підтримувати музику.

У середині [1788](#) року Моцарт з родиною переїхав із центру Відня у дешевші апартаменти в передмісті. Моцарт почав позичати гроші. У цей час він страждав від депресії, його продуктивність теж знизилася.

Останній рік життя Моцарта, до того, як хвороба остаточно вразила його, був роком величезної продуктивності і особистого відновлення. У цей період Моцарт написав дуже багато музики, включаючи деякі з його найкращих робіт: опера [«Чарівна флейта»](#), фінальний фортепіанний концерт і незавершений [«Реквієм»](#).

Фінансовий стан Моцарта почав покращуватися, а саме головне - нарешті Моцарт зміг відчути задоволення від публічного успіху деяких своїх творів, зокрема опери [«Чарівна флейта»](#) (яку ставили багато разів навіть за той короткий період між своєю прем'єрою та смертю Моцарта) .

Моцарт писав реквієм на свою смерть. Осіннього вечора сірий незнайомиць постукав у двері Моцарта. Він замовив реквієм за завданням свого господаря,

графу Вальзетт – Штуппаху. Передчуваючи свою швидку смерть, одержимий чорними думками, Моцарт почав складати реквієм - для себе. Так оповідає легенда.

Хвороба посилилась, Моцарт вже не зміг вставати з ліжка, але є свідчення, що він був буквально схиблений на ідеї закінчити свій «Реквієм»

Помер Моцарт в ніч з 4-го на 5-е грудня 1791 року (на тридцять п'ятому році життя). Причина смерті Моцарта досі є предметом суперечок. Знаменита легенда про отруєння Моцарта композитором Сальєрі, який заздрив генієві Моцарта, і зараз підтримується деякими музикознавцями.

Але документальні докази цієї версії відсутні, вона засновується лише на усних даних, зокрема на тому, що неначе сам Сальєрі, вмираючи, знаходячись вже в стані психічного розладу, зізнався у вбивстві Моцарта. Все це ще не дає наукових підстав для підтвердження страшного злочину. Тому багатьма музикознавцями факт отруєння Моцарта заперечується.

Похорон Моцарта проходив при трагічних обставинах. Через відсутність матеріальних коштів у його сім'ї що осиротіла, великий композитор був похований не в окремій, а в загальній могилі. Точне місце його поховання досі невідоме. У день похоронів розігралася негода, і ніхто з рідних і близьких покійного не дійшов до кладовища. Убита горем вдова Моцарта Констанца не в змозі була вийти на вулицю. Так тихо, непомітно був похований великий геній, музика якого доставляє стільки художньої насолоди людству.

Скромне поховання Моцарта не є показником ставлення суспільства до нього як до композитора. Навпаки, в період після смерті Моцарта його музична репутація постійно зростала, а видавці змагалися за право видати повне зібрання його творів.

Протягом свого короткого життя Моцарт працював одночасно над операми і інструментальними творами, але це аж ніяк не веде до нівелювання або до зміщення різних жанрів, навпаки, кожний жанр зберігає специфічні, саме йому властиві особливості.

Перу Моцарта належить безліч творів у всіх жанрах інструментальної музики: *симфонії, серенади, дивертисменти, струнні дуети, тріо, квартети, квінтели, фортепіані тріо, скрипкові і фортепіані сонати, фантазії, варіації, рондо, сонати і варіації для фортепіано в чотири руки і для двох фортепіано, концерти з супроводом оркестру для різних інструментів (фортепіано, скрипки, флейти, кларнета, валторни, флейти і арф), марші і танці для оркестру.*

Найбільш відомі опери: *«Чарівна флейта», «Весілля Фігаро», «Донжуан».*

В усіх цих жанрах композитор створив справжні шедеври музичного мистецтва.

Краса музики Моцарта у величезній мірі пов'язана з фактурою його творів, завжди ясною, прозорою, тонкою. Бездоганність і чистота голосоведення, досконалість форми, кожна деталь якої глибоко змістовна, - всі ці властивості музики Моцарта, нарівні з її високим артистизмом і поетичною натхненністю, додають їй чарівливу силу.

Для музики Моцарта характерна щирість, сердечність, бадьорість, нестримана життєрадісність разом із класичною ясністю, простотою, завершеністю і досконалістю форм. В його творах класична стриманість і ясність з'єдналися з глибокою емоційністю. Моцарт уперше показав у музиці суперечливість внутрішнього світу людини. Знаходячись під великим впливом Гайдна, музика Моцарта стала вершиною класичної епохи по чистоті мелодії і форми.. До сьогодні Моцарт вважається одним із найгеніальніших музикантів в історії людства. Справедливо сказав чудовий російський музикант А. Рубінштейн про музику Моцарта, як про творчість “освітлену сонцем”.



Й. Гайдн

Франц Йозеф Гайдн, видатний австрійський композитор. Народився 31 березня 1732 року, помер 31 травня 1809 року. Представник віденської класичної школи, один з основоположників таких музичних жанрів, як симфонія і струнний квартет.

Батько композитора був великим прихильником музики та грав на арфі, зовсім не знаючи нот. У п'ять років Йозеф безпомилково міг заспівати його прості мелодії, що підштовхнуло батьків відправити його до родичів у місто Гайнбург-на-Дунаї, де Йозеф став навчатися хоровому співу і музиці. У 1740 році Йозефа помітив Георг фон Ройттер, директор капели віденського собору св. Стефана. Ройттер узяв талановитого хлопчика в капелу і той протягом дев'яти років співав у хорі, вчився грати на клавесині та скрипці, у дуже хороших вчителів. До вісімнадцяти років він з великим успіхом виконував сопранові партії, і не лише у соборі, але і при дворі. Коли у нього пропав голос, то довелося аж вісім років бідувати ... «Я писав переважно ночами, не знаючи, чи маю я який-небудь дар до композиції чи ні, і записував свою музику старанно, але не зовсім правильно. Так тривало доти, доки мені не пощастило вивчати справжні основи мистецтва у пана Порпори, який тоді жив у Відні» - писав композитор.

В той час, коли Йозефу довелося стати слугою італійського композитора Ніколи Порпора, він паралельно намагався заповнювати прогалини у своїй музичній освіті. Гайдн дуже хотів бути учнем Порпори, але його уроки

коштували дуже великих грошей. Тому Гайдн домовився з ним про те, що під час уроків він буде сидіти за фіранкою і слухати, не заважаючи нікому. Гайдн намагався заповнювати прогалини в своїй музичній освіті, старанно займаючись вивченням творінь Еммануїла Баха і теорією композиції.

Написані ним в цей час сонати для клавесина були видані і звернули на себе увагу.

Йозеф Гайдн протягом тридцяти років був придворним капельмейстером у глави надзвичайно багатой угорської сім'ї Естергазі. Він пройшов шлях, характерний для музиканта цього часу. Працюючи над підготовкою і організацією концертів, дбаючи про збереження музичних інструментів та навчання музикантів, капельмейстер також був зобов'язаний складати музику, яку забажає його світлість. Меценати-аристократи, які утримували власні капели й оркестри, пропонуючи композиторам роботу і щедрю матеріальну підтримку, досить жорстко обмежували їх у виборі жанрів для творчості і складу виконавців для творів. Обтяжливими були: підлегле становище Гайдна, постійна необхідність виконувати князівські замовлення, а також неможливість вільно розпоряджатися своїм часом і подорожувати, неможливість розпоряджатися результатом своєї роботи (згідно контрактом, Й. Гайдн був зобов'язаний нікому не показувати нових композицій, а тим більше не дозволяти нікому їх списувати, а зберігати їх тільки для його світлості і без відома і дозволу його ні для кого іншого музики не писати. Особливості присвячень у творчості Й. Гайдна багато в чому зумовлені цим контрактом.

Всі тридцять років, які прожив Гайдн у Естергазі він залишався “кріпаком”, як називав себе сам. Таким було типове рабство тогочасних композиторів, але вони погоджувалися на подібні умови, адже їм треба було на щось жити і годувати сім'ю, в той час, як менш затребувані музиканти взагалі жебракували і вмирали у злиднях.

Однак Гайдн не втрачав почуття гумору коли творив, і *Симфонія № 45 фа-дієз мінор*, яку також називають “*Прощальною*” — прямий тому доказ. Існує така

історія її написання: Одного разу Гайдн звернувся до князя з проханням підняти зарплату музикантам капели, та князь відмовив, сказавши, що навіть на свічки не хватає грошей. Тоді Гайдн вирішив вплинути на князя не зовсім прямо, а символічно — через музику. Симфонія складалася з п'яти, замість традиційних чотирьох частин, до того ж фінальна частина являла собою те, що зараз назвали б справжнім перфомансом.

Варто тільки уявити: концерт в маєтку Естергазі: Гайдн презентує нову симфонію вельмишановним гостям князя. Запалені свічки на пюпітрах, розкриті ноти, налаштовані інструменти. До глядачів виходить кремезний “татусь Гайдн” (як називала його публіка) у парадній формі й напудреній перуці. Звучать перші акорди...

Починається **п'ята частина** симфонії. Ніжна тема здається безтурботною, але звучність поступово згасає, виникає почуття тривоги. Один за одним замовкають інструменти, музиканти, які закінчили свою партію, гасять свічки, які горіли перед їх пюпітрами, мовчки піднімаються з місця і йдуть. Гайдн цього наче і не помічає, продовжує диригувати. За валторністом сцену залишає флейтист, ніхто в оркестрі не звертає уваги на те, що вже і другий валторніст, а за ним і гобоїст, неспішно залишили сцену.

Одна за одною гаснуть свічки на пюпітрах, один за одним йдуть музиканти. Ось на сцені вже майже зовсім темно — залишилися тільки два скрипалі. Дві маленькі свічки осяяли їх серйозні, схилені до смичків обличчя. Кінець.

Такий небувалий фінал справив на глядачів і самого князя неймовірне враження. Це був “музичний страйк” — протест, але такий дотепний і витончений, що князь Естергазі прислухався до потреб музикантів і, підвищив їм зарплату.

Та найдивовижнішим було те, що таке виконання Прощальної симфонії стало традиційним. До сьогодні Симфонія № 45 Йозефа Гайдна часто виконується при свічках. Щоразу музиканти, один за одним, залишають сцену, а оркестр звучить все тихіше, все слабше, так само завмирають самотні скрипки, і в серце закрадається легкий смуток і солодка втіха.

У 1790 році, після смерті Міклоша Йосифа Естергазі, його син і спадкоємець, князь Антон Естергазі, не будучи шанувальником музики, розпустив оркестр. Йозеф Гайдн нарешті став вільним. Він багато писав і їздив з концертами. Збирав надзвичайно великі аудиторії і був дуже затребуваним і популярним. У Лондоні вчена рада присудила Йозефу Гайдну ступінь почесного доктора [Оксфордського університету](#).

Будучи проїздом у [Бонні](#) у 1792 році, він познайомився з молодим [Людвігом ван Бетховеном](#) і взяв його до себе в учні.

У останні роки життя Гайдн повернувся і оселився у Відні. Окрім своєї основної діяльності він став громадським діячем і був обраний почесним громадянином Відня. Та здоров'я композитора погіршувалося. Останні його твори відносяться до 1806 року, після цієї дати Гайдн вже не писав нічого.

Помер композитор у Відні у віці 77 років [31 травня 1809](#) року, незабаром після нападу на Відень французької армії під проводом [Наполеона](#). На панахиді було виконано [Реквієм](#) Вольфганга Моцарта.

Внесок Йозефа Гайдна у світову музичну культуру безцінний. Закладені ним основи класичної форми музичного твору служили відправною точкою у творчості багатьох відомих композиторів. Гайдна називають **батьком симфонії** (за життя він створив більше сотні симфоній), вважається, що саме він підняв на новий рівень досвід попередників, відкривши нову епоху у розвитку жанру.

В камерній музиці композитор був **засновником жанру струнного квартету**. Відкриттям Йозефа Гайдна вважається також форма рондо-сонати, в якій принципи сонатної форми (експозиція, розробка, реприза) зливаються з принципами рондо.

Композитор — автор *83 квартетів, 12 сонат для скрипки і фортепіано, 77 струнних квартетів, 52 фортепіанних сонат, 24 опер, 14 мес, 104 симфоній.*

Л. Бетховен



Людвіг ван Бетховен – видатний німецький композитор. Народився [16 грудня. 1770](#) року у Бонні, помер 26 березня 1827 року у Відні. Один із трьох представників класичної віденської композиторської школи. Він не лише зберіг основні риси класицизму (ясність, монументальність, стрункість композиції), а й значно розширив сферу образів.

Людвіг ріс у злиднях. У 4-річного сина батько виявив музичні здібності та зміркував: якщо в Європі гримить ім'я 17-річного вундеркінда Моцарта, то чого б не навчити грати на різних інструментах Людвіга й не заробити на цьому? Він змушував сина займатися до виснаження і лупцював його.

Суворість і грубість батька надламали душу дитини, наклали глибокий відбиток на його характер. Чоловік величезної життєрадісності, рідкої етичної чистоти і благородства, прагнучий дружби і любові, Бетховен назавжди залишився замкненим, нетовариським, різким в поведженні з навколишніми.

Вже з 8 років Бетховен почав виступати в концертах. але по-справжньому займатися композицією він початків в дванадцять років. Його сходження до вершин творчості і майстерності не було швидким і легким. Він працював багато і наполегливо. Та попри неабиякий музикальний талант, Людвіг мав і інші захоплення, зокрема, активно цікавився історією, літературою та філософією.

Коли Людвігу виповнилось 17 років і він вже здобув неабияку славу, відбулась його доленосна зустріч з В. Моцартом. Почувши, як грає Бетховен, той захоплено вигукнув: «Зверніть увагу на цього юнака! У майбутньому увесь світ заговорить про нього!». І він не помилився. Переїхавши до Відня, культурної столиці Європи на той час, Бетховен підкорив місто своєю багатою фантазією, стрімкою музикою та незвичною манерою виконання музичних творів.

Та Бетховену не довелося стати учнем Моцарта. Його перебування у Відні було перерване повідомленням про хворобу матері. Вона померла незабаром після його повернення в Бонн. На Людвіга лягає тягар турбот про сім'ю, бо батько спився. Через перевтому юнак мав проблеми зі здоров'ям, перехворів на тиф і віспу. Але, не зважаючи на це Бетховен, що досяг вже високого рівня майстерності, був безмежно вимогливий до себе. Бажаючи поповнити свої теоретичні знання і виробити індивідуальну композиторську техніку, він бере уроки у Гайдна. Однак, які б плідні не були ці заняття, своїм колосальним творчим зростанням Бетховен завдячує передусім самому собі: своїй невпинній, виснажливій праці.

Боннський період був для Бетховена особливим, тому, що працюючи у різних жанрах, композитор зумів віднайти риси своєї творчої індивідуальності. Бетховен був висококультурною людиною, хоча з 11 років він, з певних причин, не відвідував школу. Свій світогляд розширював самоосвітою: вивчав французьку та італійську мови, латинь, класичну літературу, а також читав грецьких письменників, знав напам'ять багато творів [Шекспіра](#). Бетховен з дитинства був добре ознайомлений з німецькою літературою. Пізніше до числа його захоплень додалася ще й перська поезія, в тому числі філософські вірші [Омара Хаяма](#).

До основних творів раннього періоду творчості Бетховена належать: 20 фортепіанних сонат, дві симфонії, шість квартетів, три тріо, септет, дев'ять сонат для скрипки з фортепіано, дві сонати для віолончелі з фортепіано, два квінтели, три фортепіанних концерти, балет «Творення Прометея», ораторія

«Христос на Масличній горі. Все це було написано у різних жанрах з високою майстерністю, композиторською індивідуальністю. В основному Бетховен ще зберігає «витончені» звороти XVIII ст., менуетні ритми, затримання, дріблену орнаментику, що було прийнято називати раннім Бетховенським стилем.

Однак благополуччя талановитого композитора незабаром порушується важкою недугою. З 26 років Бетховен почав втрачати слух. Курс лікування, який був змушений пройти композитор не допомагав, хвороба загострювалась. Його охоплює відчай, Людвіг усе частіше задумується про смерть, а біль від того, що він не здатний чути власну музику, переростає у бажання вчинити самогубство. Проте любов до життя, думки про те, що він може принести іншим радість, перемагають особистий біль та відчай.

Саме в цей період почався перехід до нового Бетховенського стилю. Тоді він признається, що не задоволений своїми попередніми творами і хоче стати на новий шлях написання. У Другій симфонії, у [«Крейцеревій сонаті»](#) для скрипки і фортепіано, в піснях на тексти Гелерта Бетховен виявляє небувалу силу драматизму, емоційну глибину, потяг до великих масштабів нового трактування форми. І з появою Третьої симфонії остаточно складається героїко-драматичний стиль так званого зрілого Бетховена.

Один за одним виходять його нові музичні твори: «32 варіації для фортепіано», «Фантазія для фортепіано, хору та оркестру», Шосте фортепіанне тріо, До-мажорна меса, пісні та тексти [Гете](#), опера «Фіделіо». З'являється восьма *«Патетична» соната*, що є прикладом одного з найяскравіших бетховенських діалогів, справжньої драми почуттів. А про музику сонати, що отримала назву *«Місячна»*, можна сказати словами Ромена Ролана: «У ній більше страждання і гніву, чим любові». Сонату цю Бетховен присвятив юній аристократці Джульєті Гвічарді, глибоко ним коханої тієї, що обманула надії самого композитора, чим завдала йому глибокого душевного болю.

У центрі Бетховенського мистецтва тих років — героїчна боротьба. Музика наповнена сильною динамікою, здобуває силу та цілеспрямованість, в яких з небувалим реалізмом віддзеркалюється діалектика життєвих процесів. Вся

вона — творіння нової епохи. Долаючи канони старого мистецтва і створюючи новий героїко-драматичний стиль, Бетховен незмінно зберігав класичну строгість форми. Він довів до досконалості логіку тематичного та тонального розвитку, цілісність форми і строгу архітектоніку, притаманні класицичній сонаті та симфонії. Для стилю зрілого Бетховена характерні героїчні теми.

В період 1810 – 1820 р. соціально – політична обстановка в Європі змінюється. Саме в той час вперше були почуті твори музично-романтичної школи — пісні [Вебера](#), [Шуберта](#). У творчості романтиків стає помітним відхилення від естетики та художньої форми Бетховенського покоління. Героїчна тема революції, така близька Бетховенові, поступилась більш суб'єктивним темам: збільшився інтерес до внутрішнього світу людини, її тонких душевних переживань. Здавалось, що композитор вичерпав свою революційну тему. В той період він більше звертався до лірики, до пісенного жанру, до жанру романтиків — пісні.

У Бетховена прогресує глухота. Спершу йому дзвенить і шумить у вухах. Він зламав фортепіано, коли бив по клавішах, щоб почути свою музику. Погіршувалось життя композитора разом із погіршенням слуху. Він не міг вільно спілкуватися з людьми, ускладнювалась його виконавська діяльність. "Ти не повіриш, як самотньо і сумно провів я останні два роки: глухота, ніби привид якийсь, була зі мною всюди, я уникав людей, — пише він другові. — Коли б не ця хвороба! О, якби позбутися її, я б обійняв увесь світ!"

В цей час композитор вражає публіку новим геніальним твором – девятою симфонією. Її можна вважати творчим підсумком всього життя великого композитора. Фінал симфонії, в який Бетховен ввів хор і співаків-солістів, написаний на текст оди Шиллера «До радості». Він звучить як звитяжний гімн, що славить єднання, щастя і свободу. «Людина, якій світ відмовив в радості, - говорить Ромен Роллан, - створює радість сам, щоб віддати її світу. Він викоує її з свого страждання, як виразив він в гордих словах, які можуть служити... девізом всякої героїчної душі: «Через страждання до радості».

У той час цікавість до серйозної, класичної музики різко зменшилася. Видавці навіть перестали публікувати сонати та симфонії, обмежуючись танцювальними п'єсами, перекладами популярних опер; процвітало салонне мистецтво... І саме в той час слава Бетховена почала гаснути. Помер композитор 26 березня 1827 року, на 57-му році життя.

Музика Бетховена – одне з найзначніших явищ світової культури. У творчості Бетховена відбилися героїка і драматизм епохи Французької революції, що припала на роки його юності, прагнення до гуманізму, розуму і волі. Кращі твори композитора позначені енергією, силою, грандіозними масштабами.

Ясністю мислення, стрункістю форми, оптимістичним ставленням до життя музика Бетховена близька до традицій *віденського класицизму*. Однак у творчості композитора є й інші риси, характерні для *романтичного* мистецтва, що вже зароджувалось. Це вільне переосмислення звичних жанрів і форм, драматизм і яскрава емоційність, а також звертання до вокальної і фортепіанної мініатюри, прагнення до програмності в музиці.

Особливо тривалим було захоплення фортепіанною сонатою.

Строга класична соната була для Бетховена найбільш близькою. В цій області він найбільше експериментував. Характерні ознаки сонати – контрастні теми в динамічному протиставленні, ладо тональні конфлікти, динамічна розробка, єдність і цілеспрямованість розвитку – відкривали широкі можливості для вираження своїх улюблених образів руху і боротьби. Цю форму композитор часто видозмінював в залежності від ідейно-художнього задуму.

Бетховен трактував фортепіанну сонату як жанр, здатний відобразити всю різноманітність музичних стилів сучасності. Деякі свої сонати Бетховен трактує то в дусі симфонії (“Аппасіоната”), то квартету (9-а), то фантазії (“Місячна”), то увертюри (“Патетична”), то варіації (12-а), то концерту (3-я), то скерцю (Фінал 6-ої), то похоронного маршу (повільна частина 12-ої). Якщо і в симфонії, і в камерно-інструментальній музиці Бетховен ще залишався прихильником класичної школи XVIII ст., то у

фортепіанних сонатах появився новий драматичний стиль, багатогранність образів, психологічна і емоційна глибина.

Бетховен багато працював над проблемами фортепіанної віртуозності, випрацювуючи свій оригінальний стиль. Масивні акорди, насичена фактура, темброво-інструментальні прийоми, багате використання ефектів педалі – такі деякі характерні новаторські прийоми бетховенського фортепіанного стилю. Бетховенська соната стала симфонією для фортепіано.

Бетховен написав *9 симфоній*, *11 увертюр для оркестру*, у тому числі „Егмонт”, *оперу „Фіделіо”*, *квартети*, *концерти*, *32 фортепіанні сонати*, *пісні* й інші твори.

Непохитний у відстоюванні своїх переконань, як музичних, так і політичних, ні перед ким не згинаючи спину, з високо піднятою головою, пройшов свій життєвий шлях Людвіг ван Бетховен. Німецький композитор, який зміг побороти численні сумніви, біль і відчай, є втіленням перемоги життя над смертю.

Кожний з майстрів Віденської школи мав неповторну індивідуальність. Якщо Гайдну і Бетховену ближчою виявилася сфера інструментальної музики, то Моцарт рівною мірою виявив себе і в оперному, і в інструментальному жанрах; Гайдн більше тяжів до народно-жанрових образів, гумору, жарту, Бетховен — до героїки, Моцарт, як універсальний художник, — до різноманітних відтінків ліричного переживання. Творчість композиторів Віденської школи належить до вершин світової художньої культури, і вплинула на подальший розвиток музики.

Вимоги на технічний залік для студентів 3 (31)
курсів
5 семестр

B -dur гама:

- пряма,
- розхідна,
- в терцію,
- в дециму,
- в сексту,
- хроматична;

T 5/3 з оберненнями (по 4 звуки):

- акорди,
- арпеджіо коротке,
- арпеджіо ламане,
- арпеджіо довге пряме,
- розхідне;

D7:

- арпеджіо довге;

Зм.7:

- арпеджіо довге.

Все грається на 4 октави

g –moll гама:

- натуральна (тільки в прямому русі),
- гармонічна пряма,
- розхідна
 - в терцію,
 - в дециму,
 - в сексту,
 - мелодична (тільки в прямому русі),
 - хроматична;

T 5/3 з оберненнями (по 4 звуки):

- акорди,
- арпеджіо коротке,
- арпеджіо ламане,
- арпеджіо довге пряме,
- розхідне;

D7:

- арпеджіо довге;

Зм.7:

- арпеджіо довге.

Все грається на 4 октави

6 семестр

A-dur гама:

- пряма,
- розхідна,
- в терцію,
- в дециму,
- в сексту,
- хроматична;

T 5/3 з оберненнями (по 4 звуки):

- акордами,
- арпеджіо коротке,
- арпеджіо довге пряме,
- розхідне;

D7:

- арпеджіо довге;

Зм.7:

- арпеджіо довге.

Все грається на 4 октави

fis –moll гама:

- натуральна (тільки в прямому русі),
- гармонічна пряма,
- розхідна,
- в терцію,
- в дециму,
- мелодична (тільки в прямому русі),
- хроматична;

T 5/3 з оберненнями (по 4 звуки):

- акорди,
- арпеджіо коротке,
- арпеджіо ламане,
- арпеджіо довге пряме,
- розхідне;

D7:

- арпеджіо довге;

Зм.7:

- арпеджіо довге.

Все грається на 4 октави

Питання колоквіуму для 3 (31) курсів:

1. Питання за 1 – 2 курси.
2. Романтизм, як музичний напрямок. Представники романтизму XIX ст.

2.Романтизм як музичний напрямок. Представники музичного романтизму XIX ст.

Музичний романтизм (фр. *romans*), як художній напрямок, постав на початку XIX століття. Це професійний термін в музикознавстві, що описує період в історії Європейської музики, який охоплює умовно 1800 - 1910 роки. Музика цього періоду розвинулася з форм, жанрів і музичних ідей, що встановилися в ранні періоди, такі як *класичний* період, але відрізнялася енергією, інтенсивністю і пристрасністю. Строгі музичні форми набули експресії та виразності.

Характерні риси музики романтизму — це звернення до людської душі, протиставлення ідеального світу та повсякденності; відображення проблем людини, її конфлікту із зовнішнім світом, самотності; звернення до народної творчості, національної культури, історичного минулого; переважання національно-патріотичних і демократичних тем, любові до природи.

Особлива увага романтиків була прикута до душевного світу людини, що підсилило роль лірики у їхніх творах. Розпочався пошук нових засобів емоційної виразності, щоб глибоко і проникливо розкрити багатий світ людських переживань, надати перевагу почуттям над розумом, підсилити інтерес до життя простих людей, перенісши акцент на народне мистецтво, музику побуту. Провідною стала тема особистої драми самотнього, художника, якого не розуміють, тема безмовної любові й соціальної нерівності.

Увага до образної характерності, портретності, психологічної деталізації обумовила розквіт у романтиків жанру *вокальної і фортепіанної мініатюри* (пісня й романс, музичний момент, експромт, пісня без слів, ноктюрн й ін.). Нескінченна мінливість і контрастність життєвих вражень втілюється у

вокальних і фортепіанних циклах *Ф.Шуберта, Р.Шумана, Ф.Ліста, Й.Брамса* й ін.

В епоху романтизму отримали розквіт **новітні жанри**: *народно-побутова, фантастична і романтико-героїчна опери, симфонічна поема, балада, фантазія, рапсодія, пісня, романс, танець, програмна симфонія, програмна концертна увертюра, симфонічна поема, концертні музично-драматичні твори, характерні фортепіанні п'єси, лірична фортепіанна мініатюра, камерні жанри.*

Для повного розкриття образу композитори - романтики застосовували нові засоби музичного мовлення: індивідуалізація мелодики і впровадження мовних інтонацій, розширення тембрової й гармонічної палітри музики, яка збагачується натуральними ладами, барвистими поєднаннями **мажору** і мінору.

• Музичний романтизм умовно поділяють на три етапи:

1. ***Початковий етап*** музичного романтизму пов'язаний з творчістю *Ф. Шуберта, Ф. Мендельсон - Бартольдї, Н. Паганїні, Дж. Россїні* та інших.

2. ***Зрілий етап*** (1830 — 1850-ті рр.) пов'язаний з творчістю *Ф. Шопена, Р. Шумана, Г. Берліоза, Ф. Ліста, Дж. Верді.*

3. ***Пізній етап*** продовжувався до кінця XIX століття і представлений творчістю *Й. Брамса, Е. Гріга, Л. Дворжака, А. Брукнера, Р.Вагнера* та інших.

Від середини XIX століття у романтичному ключі проходить становлення і **українська композиторська школа**, зокрема, у 1863 році **С. Гулак-Артемівський** написав першу українську оперу ("Запорожець за Дунаєм"), а з 1870-х до українського фольклору і поезії звертаються **Микола Лисенко, Остап Нижанківський, Анатоль Вахнянин** тощо. Представником романтичного напрямку в українській музиці був **Тимофій Безуглий**, який створив жалібний **марш** на **смерть** Тараса Шевченка — один із перших

фортепіанних творів на шевченківську тематику. В українському мистецтві найбільш бурхливо і плідно розвивався пізній напрямок романтизму.

У Росії в руслі романтизму працювали О. Аляб'єв, М. Глінка, О.Даргомижський, М. Балакіреєв, М. А. Римський-Корсаков, М. Мусоргський, О. Бородин, Ц. Кюї, П. Чайковський.

Музика романтизму, будучи провідним напрямком у мистецтві ХІХ століття, на пізньому своєму етапі породила нові напрямки й течії в музичному мистецтві - веризм, імпресіонізм, експресіонізм. Музика ХХ століття багато в чому розвивається під знаком заперечення ідей романтизму, однак його традиції живуть у рамках неоромантизму.

Вимоги на технічний залік для студентів 4 (41)

курсів

7 семестр

E -dur гама:

- пряма,
- розхідна,
- в терцію,
- в дециму,
- в сексту,
- хроматична;

T 5/3 з оберненнями (по 4 звуки):

- акорди,
- арпеджіо коротке,
- арпеджіо ламане,
- арпеджіо довге пряме,
- розхідне;

D7:

- арпеджіо довге;

Зм.7:

- арпеджіо довге.

Все грається на 4 октави

cis –moll гама:

- натуральна (тільки в прямому русі),
- гармонічна пряма,
- розхідна
 - в терцію,
 - в дециму,
 - в сексту,
- мелодична (тільки в прямому русі),
- хроматична;

T 5/3 з оберненнями (по 4 звуки):

- акорди,
- арпеджіо коротке,
- арпеджіо ламане,
- арпеджіо довге пряме,
- розхідне;

D7:

- арпеджіо довге;

Зм.7:

- арпеджіо довге.

Все грається на 4 октави

Питання колоквиуму для 4 (41) курсів:

1. Питання за 1 – 2 - 3 курси.
2. Імпрессионізм, як музичний напрямок. Представники музичного імпрессионізму.

2.Імпресіонізм. Представники музичного імпресіонізму.

Імпресіонізм (від фр. *impression* – враження) – це художня течія в культурі європейських країн, яка виникла в останній чверті XIX століття. Ствердившись спочатку в живопису, імпресіонізм проник на рубежі XIX і XX ст. в інші види мистецтва. Сама назва виникла після виставки 1874 року, на якій експонувалася картина К. Моне «Враження. Сонце, що сходить».

Основоположник музичного імпресіонізму був *Клод Дебюссі* - французький композитор, піаніст, диригент, музичний критик. У своїй музиці він втілює швидкоплинні враження, якнайтонші відтінки людських емоцій і явищ природи, створив мелодику, що відрізняється гнучкістю нюансів і в той же час розпливчатістю. Дебюссі створив новий фортепіанний стиль (етюди, прелюдії). Його 24 прелюдії для фортепіано з поетичними назвами ("Дельфійські танцівниці", "Звуки й аромати розвіваються у вечірньому повітрі", "Дівчина з волоссям кольору льону" та ін), створюють образи м'яких, нереальних пейзажів, імітують пластику танцювальних рухів, навіюють жанрові картини. Його творам властиві тонкий психологізм, яскрава емоційність у вираженні відчуттів героїв. Дебюссі написав безліч фортепіанних і вокальних мініатюр, кілька п'єс для камерних ансамблів, три балети, ліричну оперу.

Ще одним яскравим представником імпресіонізму є *М. Равель*. В його творчості відбилася пізніша епоха. Малюнок його творів гостріший, різкіший, фарби більш чіткі і контрастні - від трагічного пафосу до уїдливої іронії. Але і в його композиторській манері також зустрічається витончений звукопис, складна і строката гра фарб, типова для музичного імпресіонізму. У кращих фортепіанних п'єсах Равеля панує вибаглива переливчастість звуків, навіяних живою природою («Гра води», «Сумні птахи», «Човен серед океану»). В останні роки життя Равель звернувся до більш сучасним, ритмічно загостреним музичним засобам, зокрема до інтонацій джазу.

Характерні риси музичного мистецтва імпресіонізму: барвиста, колоритна музика із прагненням до швидкоплинних вражень, одухотвореної пейзажності; створення колоритних жанрових замальовок, музичних портретів; переважання програмних творів: мініатюр, сюїтних циклів із мальовничим початком; колористична гармонія. Імпресіонізм виник і сформувався у непростий час і був останнім великим художнім рухом у Франції XIX століття. Це допомогло йому стати одним з найважливіших явищ у мистецтві останніх століть, які поклали початок сучасному мистецтву. Незважаючи на все внутрішнє розмаїття цієї течії, всіх його послідовників - незалежно від галузі роботи, будь то музика чи живопис, - об'єднувало прагнення до передачі емоцій, вражень, кожної миті життя, кожної самої незначної зміни навколишнього світу. Імпресіонізм відрікся від раціональності, реальності і "музейності" класичного мистецтва і зміг "відкрити очі" глядачам і слухачам на важливість і прекрасну неповторність кожної миті.

Представників імпресіонізму відрізняв підвищений інтерес до:

- явищ зовнішнього світу;
- безперервної мінливості дійсності;
- відтворення єдності людини і навколишнього середовища.

Вони прагнули висловити засобами мистецтва те враження, яке вони відчували, споглядаючи процес життя і найтоншу взаємодію його різноманітних проявів. Шум морського прибою, плескіт струмка, шелест лісу, ранковий щебет птахів зливаються в їхніх творах з глибоко особистими переживаннями музиканта-поета, закоханого в красу навколишнього світу.

Пошуки композиторів - імпресіоністів були спрямовані на розширення кола виражальних засобів, необхідних для втілення нових образів і, в першу чергу, на максимальне збагачення барвисто-колористичної музики. Композитори створили нову, імпресіоністську музичну мову (мелодія, гармонія, колорит, лад, метроритм, фактура, інструментування).

Не останнє місце також займає інтерес до тембрової і гармонічної барвистості (характерні складні, нестійкі гармонії, у яких збільшені тризвуки, зменшені септакорди, використовується паралельний рух акордів).

У них немає яскравих, широких мелодій, лише миготять короткі мелодичні фрази. За ладову основу часто брались натуральні лади, та лади народної музики (міксолідійський, дорійський, фрігійський).

Жанри: програмні мініатюри — фортепіанні п'си, цикли; симфонічний триптих, симфонічна прелюдія, симфонічні цикли, сюїти, симфонічні ескізи.

Представники імпресіоналізму в музиці : — К. Дебюссі, М. Равель, Е. Саті, П. Дюк, Ф. Шмітт, І. Стравінський, О. Скрябін.

Важливим принципом імпресіонізму був відхід від типовості. У мистецтво увійшла миттєвість, випадковий погляд. Це була [революція](#) в баченні. Як художня течія імпресіонізм, зокрема в живописі, досить швидко вичерпав свої можливості. Але, незважаючи на вузькі тимчасові рамки - якихось два десятиліття, імпресіонізм вивів мистецтво на [принципово](#) інший рівень, вплинувши на всі сучасні жанри: живопис, музику та літературу, а також кінематограф.

ТЕРМІНИ

(Для вивчення у 1 семестрі)

Повільні темпи

<u>Largo</u>	(лярго) —	широко, протяжно, дуже повільно.
<u>Lento</u>	(ленто) —	повільно.
<u>Adagio</u>	(ададжо) —	спокійно, повільно.
<u>Grave</u>	(граве) —	поважно, серйозно, суворо, повільно.

Помірні темпи

<u>Andante</u>	(анданте) —	повільно, помірно.
<u>Andantino</u>	(андантіно) —	швидше, ніж Andante.
<u>Moderato</u>	(модерато) —	помірно.
<u>Sostenuto</u>	(состенуто) —	стримано, зосереджено.
<u>Allegretto</u>	(аллегретто) —	повільніше, ніж Allegro
<u>Allegro moderato</u>	(аллегро модерато) —	помірно швидко.

Швидкі темпи

<u>Allegro</u>	(аллегро) —	весело, швидко, життєрадісно.
<u>Vivo</u>	(віво) —	жваво.
<u>Vivace</u>	(віваче) —	швидше, ніж Allegro.
<u>Presto</u>	(престо) —	швидко.
<u>Prestissimo</u>	(престіссімо) —	надзвичайно швидко.

(Для вивчення у 2 семестрі)

Для уточнення відтінків руху під час відхилення від його основних

темпів

<u>Molto</u>	(мольто) —	дуже, багато, вельми
<u>Assai</u>	(ассаї) —	дуже, вельми.
<u>Con moto</u>	(кон мото) —	рухливо.
<u>Comodo</u>	(комодо) —	зручно.
<u>Non troppo</u>	(нон троппо) —	не занадто.
<u>Sempre</u>	(семпре) —	завжди, постійно, весь час.
<u>Meno mosso</u>	(мено моссо) —	менш рухливо.
<u>Pio mosso</u>	(піо моссо) —	більш рухливо.

(Для вивчення у 3 семестрі)

Для заповільнення руху

<u>Ritenuto</u>	(рітенуто) —	поступово затримуючи.
<u>Ritardando</u>	(рітардандо) —	уповільнюючи.
<u>Allargando</u>	(альяргандо) —	розширюючи, сповільнюючи.
<u>Rallentando</u>	(ралентандо) —	затримуючи, уповільнюючи.

Для прискорення руху

<u>Accelerando</u>	(аччелерандо) —	прискорюючи.
<u>Animando</u>	(анімандо) —	захоплюючись, пожвавлюючи.
<u>Stringendo</u>	(стрінджендо) —	поступово прискорюючи.
<u>Stretto</u>	(стретто) —	стисло.

(Для вивчення у 4 семестрі)

Для повернення руху в попередній темп

<u>A tempo</u>	(а темпо) —	в темпі
<u>Tempo primo</u>	(темпо прімо) —	попередній темп.
<u>Tempo I</u>	(темпо прімо) —	попередній темп.
<u>L'istesso tempo</u>	(лістессо темпо) —	той же темп.

Для вільного обходження з темпом

<u>Tempo rubato</u>	(темпо рубато) —	вільний темп
<u>Rubato</u>	(рубато) —	вільно, без точного витримування тривалостей нот
<u>Ad libitum</u>	(ад лібітум) —	за бажанням
<u>A piacere</u>	(а п'ячере) —	довільно, на власний розсуд

(Для вивчення у 5 семестрі)

Деякі слова і терміни часто вживані в музичній літературі

<u>Coda</u>	(кода) –	закінчення, кінець
con	(кон) –	з
ma	(ма) –	але
non	(нон) –	не
poco	(поко)–	трохи
poco a poco	(поко а поко) –	мало – помалу, поступово
quasi	(квазі) –	ніби
senza	(сенца) –	без
senza pedale	(сенца педале) –	без педалі
simile	(сіміле) –	так само, точно так, як раніше
sforzando	(сфорцандо) –	раптовий акцент
voce	(воче) –	голос
sotto voce	(сотто воче) –	впівголосу
mezza voce	(мецца воче) –	впівголосу
subito	(субіто) –	раптово

(Для вивчення у 6 семестрі)

agitato	(аджітато) –	схвильовано
animato	(анімато) –	натхненно
appassionato	(апасіонато) –	пристрасно
brillante	(бріллянте) –	блискуче
calando	(каляндо) –	заспокоюючись
cantabile	(кантабіле) –	наспівно
con anima	(кон аніма) –	з почуттям
con brio	(кон бріо) –	з запалом
con fuoco	(кон фуоко) –	з вогнем
deciso	(дечізо) –	рішуче
dolce	(дольче) –	ніжно
doloroso	(дольорозо) –	сумно, скорботно, з болем
energico	(енерджіко) –	енергійно
grazioso	(граціозо) –	граціозно
leggiero	(ледж'єро) –	легко
maestoso	(маестозо) –	урочисто
marcato	(маркато) –	підкреслюючи
marziale	(марч'яле) –	маршеподібно
morendo	(морендо) –	завмираючи
pesante	(пезанте) –	важко
risoluto	(різольото) –	рішуче
scerzando	(скерцандо) –	жартівливо
smorzando	(сморцандо) –	завмираючи
tranquillo	(транквільо) –	спокійно

Список рекомендованої літератури

1. Архімович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреєр - Ткаченко О. Нариси з історії української музики: навч. посібн. Київ : Мистецтво, 1964. С. 281-284 .
- 2.Белебеха І. Українська еліта аудіокнига
https://www.youtube.com/watch?v=_СУМГzhtxnA
3. Дем`янчук О. Н., Кутузов Г. Л., Петрович В. С. Проблеми художньо-естетичної освіти і виховання учнівської та студентської молоді в умовах національного відродження; монографія. Луцьк; ред.-вид. від. «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2001.128 с.
4. Кушка Я. С. Методика музичного виховання дітей: навч. посібн. Вінниця: Нова книга, 2007. 123с.
5. Митці України. Енциклопедичний довідник за ред. Кудрицького А. Київ : Українська енциклопедія імені М. П.Бажана, 1992. С.321-360.
6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры : учебное пособие. Москва: Музыка, 1961. 239с.
- 7.Падалка Г. М. Методологічні засади мистецької освіти: навч. посібн. Київ : Освіта України, 2008. С. 43-87.
9. Правдюк О. Т.Шевченко і музичний фольклор України: монографія. Київ : Наукова думка, 1966. С.126-132 .
- 10 Тюлін Ю., Бершадська Т., Пустильнік І., Шнітке А. Музыкальная форма: учебн. пособ. Москва : Музыка, 1965. С. 330-364 .
11. Хоминський І. Історія гармонії та контрапункту: навч. посібн. Київ : Музична Україна , 1975. С. 23-50 .
12. Хлебнікова Л. Методика хорового співу у початковій школі : навчальна книга. Тернопіль : Богдан, 2006. С.118-123 .
13. Юцевич Ю. Музыка. Словник-довідник : навчальна книга. Тернопіль : Богдан, 2009. С. 118-123.

Толочко Роксолана Миколаївна

Шахрай Оксана Миколаївна

**Музично-теоретичні питання для
перевірки знань студентів відділення
«Музичне виховання»**

