

## **ДО ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ ФОРМИ ЯК ВАЖЛИВОЇ КОНЦЕПЦІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ ХХ СТ.**

Сучасний етап розвитку історії теоретичного музикознавства, відповідно до загальної тенденції розвитку наукових знань у ХХ ст., характеризується перетворенням самого наукового знання в об'єкт дослідження. Спостережувана сьогодні філософізація музикознавства, що спричинює перехід до «систематичного музикознавства», вимагає підсумування у формуванні та розвитку музично-теоретичних концепцій, однією з яких є проблема музичної форми. Тому метою дослідження є виявлення комплексності у різних підходах до вивчення цього питання, котрі, демонструючи різні погляди на проблему музичної форми, формують окрему концепцію в українському музикознавстві ХХ ст. Осмислення розвитку і трансформації поглядів на теорію форми стане об'єктом, а аналіз і порівняння визначальних у цій галузі сучасних праць українських музикознавців – предметом пропонованого дослідження.

Проблема музичної форми – одна з важливих музично-теоретичних концепцій цілісності музичного твору, котру паралельно з теоріями гармонії, ладу, фактури, структури, драматургії музичного твору розвивали українські музикознавці у ХХ ст. Щоправда, одним із перших, хто звернувся до проблеми форми, був у кінці 40-х років відомий радянський (московський) теоретик музики І.В. Способін. Поряд із ґрунтовними дослідженнями різних років Л. Мазеля [1], В. Цуккермана [2], С. Скребкова [3], Холопова<sup>1</sup>, Ю. Тюліна і Т. Бершадської [4], Б. Асаф'єва [5] та ін. фундаментальний підручник І. Способіна «Музична форма» широко використовувався у музично-педагогічній практиці усього Союзу РСР, в тому числі й вищих музичних закладах України, витримавши 7 видань (1947, 1958, 1962, 1967, 1972 та два у 1980-му) [6]. Звернемось до нього як до одного з типових радянських досліджень, котре поряд з іншими протягом багатьох років визначало рівень наукового обґрунтування теорії форми.

В Україні проблеми музичної форми аналізувались у розвідках, що стосувалися передумов виникнення музичних структур (Т. Кравцов, 1963), варіаційної форми (1965), історичного розвитку вільних форм (1966), класифікації періоду (1968), еволюції сонатної форми (1970, 1973), еволюції періоду, теорії музичної форми (1975), особливостей і принципів форми в творчості окремих композиторів (В. Москаленко, Н. Герасимова-Персидська) та ін. [7, с. 378–379].

Істотне розширення й поглиблення української музично-теоретичної думки в подальші роки викликали усвідомлення нового значення відомих і додаткових чинників форми

---

<sup>1</sup> Маються на увазі окремі статті автора, зокрема: Принцип классификации музыкальных форм; К проблеме музыкального анализа; Метрическая структура периода и музыкального ритма; Современная музыка в курсе анализа музыкальных произведений, написані у різні роки.

і одночасного переосмислення ролі чи не усіх її визначальних складових. У 80–90-і рр. українські музикознавці все частіше зверталися до різнобічного вивчення питань музичної форми. Найпомітнішим дослідженням цього періоду стала праця «Вчення про музичну форму» відомого українського музикознавця Н.О. Горюхіної. На жаль, робота так і залишилася в рукописі<sup>2</sup>.

Наступним важливим кроком в опрацюванні засадничих питань музичної форми є перший випуск підручника «Музыкальная форма» випускника Львівської, професора Київської та Московської консерваторій В.В. Задерацького, що побачив світ у 1995 році. Цікавим і по-своєму оригінальним є погляд на музичну форму С.В. Шипа [8].

Оскільки згадані праці українських музикознавців хронологічно мало віддалені одна від одної, то, відповідно, й не визначають часово відокремлених етапів розвитку музично-історичного процесу. Однак вони стали етапними і великою мірою визначальними для українського теоретичного музикознавства за багатьма іншими ознаками. Головне, що вирізняє їх з-поміж інших – власні світоглядні, концептуальні та методичні засади. Об'єктивне розуміння ними музичних явищ у цілому або окремого художнього твору тісно пов'язане із новітніми філософськими, естетичними, психологічними, мовознавчими, музично-історичними та іншими знаннями.

З огляду на необхідність формувати всебічне і цілісне уявлення про зміст і форму музичних творів усі названі звернення до теми побачили світ у вигляді підручників і тому мали передусім музично-педагогічне, а не тільки суто наукове спрямування. Кожне наступне звернення до теми відзначалося введенням до наукового обігу щораз нових теоретичних знань з акустики, естетики, психології, музичної стилістики тощо.

Починаючи від прийнятого нами за базовий «підручник загального курсу аналізу» І. Способіна (тут і далі перекл. з рос. О. Гнатишин), усі наступні мають приблизно таку ж підназву: у В. Задерацького – «підручник для спеціалізованих факультетів вищих музичних учбових закладів», у С. Шипа – «навчальний посібник». Н. Горюхіна паралельно подає дві назви «вчення» і «(посібник)», надаючи першому формулюванню, очевидно, визначального значення як сукупності теоретичних положень (поглядів) на певне явище. В даному випадку, йдучи за тлумачним словником, – на форму як «тип, будову, спосіб організації музичного матеріалу, пов'язаний з його сутністю». Інакше кажучи – на «спосіб існування змісту, його внутрішню структуру, організацію і зовнішній вираз», або ж «певну систему художніх засобів як спосіб вираження змісту музичного твору».

Тут буде йти мова про головні засади кожного з названих підходів до питання форми відповідно до поставленої самими дослідниками мети.

І.В. Способін вважав за необхідне подати лише дуже загальні особливості аналізу музичного твору, обравши для цього «теоретичний (логічний) метод викладу». Відома спрощеність усього викладеного матеріалу, в т. ч. класифікації, котра взагалі подається «дещо умовно», така ж умовність деяких понять, зокрема мотиву і фрази, чіткість, ясність, лаконічність і стрункість тексту свідчать про намагання автора якомога доступніше подати важливіші загальні основи музичної форми твору.

---

<sup>2</sup> Тут висловлюємо вдячність доктору мистецтвознавства професору О.В. Козаренку за надану можливість користуватися електронним варіантом рукопису праці дослідниці.

Зовсім інший – широкий – підхід до теми у Н.О. Горюхіної. Її мета – спроба постановки фундаментальних положень учення про музичну форму. Однак передусім варто визначити справжню цінність даного предмета як музичного явища. Це, на її думку, може статися лише на основі взаємодії всіх компонентів музичного явища, починаючи від категорій змісту і форми до аналізу морфології мистецтва. З цією метою виділені фундаментальні категорії і принципи музичного мистецтва (змісту і форми, інтонації і семантики, мелодії і гармонії, розвитку і узагальнення, музичного становлення, тематизму, тематичного матеріалу і теми), які дозволяють вести аналітичні спостереження для високих рівнів узагальнень і оцінки.

Розкриваючи закономірності будови і функції музичної форми дослідниця наголошує на об'єднанні філософсько-естетичного аспекту вивчення музичних форм з морфологічним, граматичним і типологічним. Для Н. Горюхіної важливі обов'язковість синтезу всіх компонентів форми, на основі яких і народжується поняття про музичну форму як змістовну структуру.

У підручнику В. Задерацького в загальних рисах аналізуються фундаментальні проблеми формотворення: музична форма як цілісне поняття; основні компоненти музичної мови (ритм, мелодія, фактура, тематизм, типи викладу), різні види форм (класичний їх запас) із врахуванням творчого досвіду ХХ ст. з акцентом на новітні тенденції другої його половини.

Ще один підхід – на цей раз С. Шипа – демонструє фокус розгляду, направлений на дещо конкретніші рівні побудови: звуковий, інтонаційно-мовний, фактурний і композиційний. Розглядаючи поняття форми в теоретичному та практичному аспекті, С. Шипа має на меті подати «цілісне наукове знання про музику, зокрема, про устрій форми та засоби вираження художнього змісту в музичному творі», а також основні навички «самостійного теоретичного аналізу музичних явищ будь-якого походження, складу, змісту».

Таким чином, сьогодні українські музикознавці у формулюванні мети свого звернення до питань формотворення далеко відійшли від бажання визначити лише загальні закономірності і характеристики основних складових будови музичного твору. Їх прагнення сягають «фундаментальних положень вчення про форму» через «фундаментальні проблеми формотворення» до устрою форми в контексті цілісного наукового знання про музику взагалі, тобто демонструють значний поступ у розвитку багатьох питань формотворення. Додатковим підтвердженням цього є започатковане Н. Горюхіною дослідження поняття музичного твору на рівні категорій музичного змісту і музичної форми, інтонацій і семантики, мелодії і гармонії, розвитку і узагальнення, музичного становлення, тематизму, тематичного матеріалу і теми. В іншому випадку фокус розгляду музичного твору направлений на дещо звужені за обсягом охоплювального матеріалу, однак, на нашу думку, значно точніші за формулюванням рівні побудови: звуковий, інтонаційно-мовний, фактурний, композиційний (у С. Шипа).

Усі згадані дослідники декларують визначення форми через зміст кожного твору (музичного явища). При цьому І. Способін говорячи, «що суть форми в тому, що вона – процес, розвиток», у своєму підручнику обмежився лише розглядом форми як архітектонічної композиції. Близький до нього і С. Шипа, який розглядає саме структуру музичного твору, хоча й на різних рівнях її побудови: звуковому, інтонаційно-мовному, фактурно-

композиційному. В. Задерацький розглядає мелодичні, тематичні, ладові, лінійні, гармонічні і поліфонічні структури форми. В основі вчення Н. Горюхіної – об'єднання «тектоніки і процесуальності». При цьому зазначається, що поняття структури і форми не тотожні тому, що сучасне теоретичне музикознавство, розробляючи теорію музичних структур, в першу чергу з'ясовує функційне призначення кожної структури, взаємодію елементів всередині структури, взаємодію структур по вертикалі (структурні рівні) і по горизонталі (процес, генеза, еволюція, становлення). Ці методи відкривають нові перспективи в пізнанні музичної форми. Н. Горюхіна ж по черзі характеризує звукоядні, ладотональні, ритмо-інтонаційні, гармонічні, поліфонічні структури, а також музично-синтаксичні структури (звук, мотив, фразу, речення, період).

Розуміння поняття форми у В. Задерацького також має широке (форма як процес)<sup>3</sup> і вузьке (форма як схема, кристал) значення.

У контексті споріднення музичної і словесної мови проста констатація факту «ділимості» форми переросла в розгляд функціональних відношень окремих компонентів. Поняття мелодії як вираженої музичної думки стало розглядатись з точки зору гомофонії і поліфонії. Музична тема – не тільки певна думка, розвинута до характерності, а й матеріал для розвитку, імпульс руху форми, прообраз структурно-синтаксичного вигляду форми.

Із зміною суспільно-політичних умов у 90-х рр. новий імпульс отримали наукові дослідження старовинних монодичних форм (знаменний розспів і григоріанський хорал), мелодичних структур в додекафонії і серійній техніці. Розгляд принципів розвитку в музичній формі (повторення, змінене повторення (варіювання), розробка, перетворення вихідної теми в нову, контраст співставлення) поступились викладом інтенсивного і екстенсивного типів мелодичного розгортання, усвідомлення ладового фактора як двигуна мелодії та ін. Аналізуючи найновіші творчі досягнення в галузі музичного мистецтва, В. Задерацький, відповідно, розглядає ритмічну, сонорну, серійну комплементарність.

Умовний поділ багатоголосної музики на два роди форм (гомофонний і поліфонічний) І. Спосібна змінився у В. Задерацького на розгляд основних різновидів фактури в сенсі багатоголосних фактурних типів, гомофонної фактури й складних фактурних побудов; у Н. Горюхіної – на усвідомлення фактури як «пануючої системи координації чи субординації мелодичного або гармонічного мислення», елементами якої «є всі виразові засоби, які створюють спектр засобів фактури».

Лише зараз українські теоретики на повний голос заговорили про поняття звуку як «матеріальної основи субстрату музичних форм» [8, с. 43]. До цього висновку дійшли через розгляд явища у фізичному та психофізичному аспекті, зокрема чіткого визначення фізичних властивостей звуку, тембрових його характеристик. Як стверджує Н. Горюхіна, «окремий звук не складає синтаксичну структуру і не виходить на рівень єдності до того часу, поки не набуде значення тону через привнесення тембру та одиниці часу, динаміки та дихання, тобто складових інтонування. Тільки в цьому випадку ізольований

---

<sup>3</sup> Інше розуміння широкого значення поняття форми демонструє Л. Мазель, трактуючи його як «цілісну, організовану систему музичних засобів для втілення змісту твору». Див.: Мазель Л. Строение музыкальных произведений. Изд. 3-е. – М.: Музыка, 1986.

звук набуває осмисленості та включається в структуру становлення» [9, с. 149]. Додамо, що виключно за таких умов звук виступатиме як окремий елемент структури музичного синтаксису.

Відзначимо, що дотепер поняття музичного синтаксису в науковий обіг майже не вводилося; мова про це велася дуже загально, та й то тільки щодо гомофонного стилю. Йшлося переважно про фразоутворення (сумування і дроблення) мотивів як про основу періодичної побудови.

В. Задерацький вперше заговорив про синтаксичну будову поліфонічного розспіву, котру визначає фаза мелодичного руху.

Упродовж тривалих багаторічних досліджень значного поступу досяг розвиток уявлень про музичну композицію. Найдрібнішою композиційною побудовою, про котру переважно вели мову радянські теоретики, був період. Йому давали лаконічне і дуже загальне визначення (як-от у І. Способіна – «відносно завершена думка, що закінчується каденцією», або у Л. Мазеля – «повна форма закінченого викладу тематичного матеріалу в гомофонній музиці» [1]). Тепер це поняття усвідомлено на значно вищому щаблі теоретичного мислення. До того ж розгляд явища відбувається й на прикладі українського пісенного матеріалу. Так, С. Шип аналізує пісенні періоди з невеликими відмінностями в каденціях фраз і речень, виразною взаємопідпорядкованістю речень, внаслідок чого утворюється типова для куплету послідовність запитального та відповідного речень. Формуються також основні і додаткові ознаки пісенного періоду.

Крім того, сьогодні мова йде про період як «коротку форму, що об'єднує в архітектурне ціле на основі симетрії (дисиметрії) кілька ритмо-синтаксичних побудов, що тісно смислово пов'язані» [10, с. 242]. Як справедливо вважає Н. Горюхіна, художня практика давно перекреслила застарілі постулати. Так, зокрема, не витримує понятійного навантаження теоретична концепція Ю.Н. Тюліна про нормативний період. На його думку, «період – це упорядкована музична структура, що періодично поділяє середовище невизначеності, періодичності, неподільності своєю цілісністю – визначеністю, стійкістю, нормативністю».

Отже, сьогодні музикознавцями запропоновано нове поняття періодичної структури (або метричного періоду) з її серединним або заключним (а не тільки експозиційним) положенням, необов'язковою завершеністю, розімкнутою побудовою, метричним принципом формотворення; визначено головні спільні ознаки – тяжіння до симетричності через вираження дисиметричності.

За своєю роллю відповідно до випадків появи в інструментальній музиці розрізняють три різновиди форми періоду: період у функції теми, в функції частини композиції і в ролі самостійної композиції мініатюрного твору. Оскільки в музичній практиці часто зустрічаються одночастинні твори, котрі не вміщуються в рамки періоду чи якої-небудь іншої куплетоподібної форми – то їх С. Шип рекомендує називати «простими розвинутими формами» (вільно-імпровізаційні фрагменти опери – речитативи, монологи, в інструментальній музиці – прелюдії, експромти, інвенції, фантазії, етюди – твори, пов'язані із практикою імпровізації).

Загалом варто відзначити, що українські музикознавці зробили значний поступ і у дослідженні історично-сформованих і чітко конструктивно визначених форм. Так,

С. Шип увів до наукового обігу найдавніший тип композиції – однорядкову пісенну форму, існування котрої повністю підлягало загальним закономірностям мовного інтонування. Йдеться про лаконічну однорядкову пісню, котра «має два рівні композиції: перший (вищий) – це незамкнена, відкрита музична форма, що складається з певної кількості періодичних повторень наспіву; другий (нижчий) – визначається будовою музичного рядка, у якому вирізняються композиційні елементи мікротематичного рівня – поспівки, короткі фрази» [8, с. 229].

Прості двочастинні форми розглядаються у контексті вокальної та інструментальної музики. Щодо останньої – то тут проаналізовані однотемна двочастинна форма і форма, «що складається з періодів різного тематичного змісту», двочастинні репризні форми з чітко виявленим принципом репризного повторення» [8, с. 244].

Не пройшов повз увагу дослідників і стійкий тип двочастинної композиції з розвинутою (неперіодичною) другою частиною, що виник у професійній інструментальній музиці стилю бароко й одержав назву розвинутої або старовинної двочастинної форми (характерної для старовинних танців, що входять до сюїти – сарабанди, менуету, гавоту, а також імпровізаційних п'єс XVII–XVIII ст.). В. Задерацький вбачає основну різницю між ними у різних типах розвитку (відповідно гомофонному і поліфонічному).

Складна двочастинна форма порівняно рідко зустрічається в музичній літературі. Можливо, тому її розгляд зустрічається не у всіх радянських підручниках. С. Шип аналізує її з практичної точки зору, обмежившись лише поданням схеми варіантів побудови [8, с. 247–248].

У вивченні тричастинної форми найдалше пішов уперед поки що В. Задерацький, котрий розглянув просту тричастинну форму («арочну», з тяжінням до симетрії), старовинну тричастинну форму і сучасні її модифікації, виділив універсальне та індивідуальне в простій тричастинній формі і її перетворення в музиці ХХ ст. (деякі різновидності). Не оминувши увагою трьох-п'ятичастинну форму, розглянув і безрепризну тричастинну форму в музиці ХХ ст.

Складну тричастинну форму, як і попередні, І. Способін аналізує з тематичного, гармонічного і структурного боку. В. Задерацький розглядає її з точки зору симетрії частин (відповідно називаючи «арочною»), в результаті чого визначає форму як симетрично пропорційну, а С. Шип припускає можливі шляхи її виникнення.

На думку В. Задерацького, усі тричастинні форми поділяються на складені і нескладені (останні зустрічаються виключно у вокальній музиці). Перший різновид утворюють, власне, складна тричастинна форма (утворена з двох простих двочастинних або тричастинної форм) і композиції з крайніми частинами у вигляді циклічних варіацій або фуги. Чітку будову кожного розділу, його динамічний вигляд, тип розвитку і тематичний матеріал вдало характеризує С. Шип.

Складна тричастинна форма з тріо і з епізодом, з двома тріо і двома епізодами розглядаються В. Задерацьким з точки зору контрасту. Йдеться про багатоступеневий контраст, обумовленість зв'язків частин, їх симетричність.

На жаль, в останні роки поза увагою дослідників залишаються складна трьох-п'ятичастинна та форма проміжна між простою і складною тричастинною.

Значне місце у дослідженнях українських теоретиків займають варіаційні форми.

Їх розглядають у широкому і вузькому розумінні, відповідно розрізняючи варіаційність і варіаційну форму. За С. Шипом – це всепроникне явище, котре відноситься до принципів художнього мислення, а варіаційна форма – певний тип втілення варіаційності. Спираючись на висновки радянських вчених (в даному випадку найбільше Бершадської), В. Задерацький вважає, що «в основі побудови форми варіацій лежить варіаційне оновлення багаторазово повторюваного структурного інваріанту, що виступає в ролі центрального елемента форми, котрий може бути виражений або в значенні теми, або у вигляді прихованої структури» [10, с. 417]. Щодо оновлення структурного інваріанту, то С. Шипа цікавить питання, «які ж саме сторони інтонаційної і фактурної організації теми можуть бути змінені і якою мірою». На його думку, «практичне рішення залежить від жанру твору, його стилю, особливостей самої теми» [8, с. 257]. При цьому «існує лише одне загальне правило варіювання: тема повинна зберегти впізнавані риси».

У визначенні поняття теми з варіаціями В. Задерацький на підставі наведених визначень Способіна, Бершадської, Цуккермана, Мазеля робить висновок, що всі вони переважно обмежуються традиційним загальноприйнятим лаконічним формулюванням, інколи ототожнюючи поняття теми з варіаціями з циклічною композицією. Проте цей вид – лише певний етап в історії варіаційної форми і, знову ж таки, не має відношення ані до епохи поліфонії, ані до практики ХХ ст. Отже, за В. Задерацьким, мова повинна йти не про повторення, а про варіаційне оновлення, як не варто говорити про варіації, а тільки про структурний інваріант як центральний елемент форми (а не тему як таку).

Цей структурний інваріант, на думку С. Шипа, виступає на рівні частин, тем або мікротематичних елементів.

Уважний розгляд варіаційних форм привів В. Задерацького до поділу їх на 10 різновидів (у С. Шипа їх 5). Таким чином, музикознавець не обмежується варіаціями на *basso ostinato*, а аналізує варіації з сопрано *ostinato*, поліостинатні (за принципом повторення у всіх шарах музичної тканини) форми в музиці ХХ ст.

Народна пісня – визначальний жанр в українській музичній культурі, продукт імпровізаційної творчості. «Інтонування народних співаків – це живий процес становлення й видозміни форми» [8, с. 259]. Чи не тому з огляду на появу варіантів мелодії наспіву під час фольклорного виконання куплетна (строфічна) форма пісні перетворюється на варіантно-куплетну (варіантно-строфічну). Вводячи її до наукового обігу як цілком самостійну, характерну для народної пісні, наголошується, що саме «варіантно-куплетна форма послужила джерелом і прототипом більшості композицій, заснованих на варіюванні мелодії, передусім – куплетно-варіаційної форми» [8, с. 261]. Окремо відзначимо, що питання розгляду форми фольклорного твору з точки зору існування його варіантів порушуються у дослідженнях відомого українського етнологу-музикознавця С. Грици<sup>4</sup>, а розгляд форми окремого виду народної творчості – думи – присутній у дослідженні М. Грінченка [11].

Сучасне об'єктивне розуміння музичних явищ, зокрема семіологічний підхід до їх трактування, дає змогу побачити деякі теоретичні категорії по-новому. Так, стосов-

<sup>4</sup>Назвемо для прикладу публ.: Категорія парадигми у вивченні варіаційної специфіки фольклору (Народна творчість та етнографія. – 1979. – № 2. – с. 61–67); Антиномія парадигми і жанру у фольклорі (Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2000. – № 2. – с. 35–45).

но варіаційної форми В. Задерацький вказує на важливий принцип варіацій, яким є їх обов'язкове стремління до полісемантичної структури інтонаційного розгортання (в *basso ostinato*) і на головній особливості форми – її текучості (плинності) [10, с. 425, 429].

Загалом сьогодні розрізняють три жанрові різновиди остинатних варіацій (І. Способін розглядає один – *basso ostinato*): 1) поліфонічні варіації на постійну мелодію (у В. Задерацького мова про «втриманий мелодико-тематичний рельєф») тенорового голосу; 2) варіації на постійну лінію басового голосу; 3) варіації на постійну мелодію верхнього голосу. Окремо С. Шип розглядає варіації на основі незмінної функціонально-гармонічної послідовності (тип чакони) [8, с. 268–270]. Кожний різновид охарактеризований в історичному та образно-змістовому аспектах.

Такий же (хоча й у дуже загальних рисах) ракурс розгляду пропонується й щодо типів варіаційної форми. У С. Шипа їх два: варіації змішаного типу (класичний варіаційний цикл і його різновид – подвійні варіації) та вільні варіації.

В. Задерацький пропонує розгляд типів форми теми з варіаціями у строгій історичній послідовності, називаючи їх відповідно до часу побутування варіації бароко, варіації віденських класиків і т. д. В них характеризуються тема, структура форми, методи варіювання та ін.

Свобідні (у С. Шипа – «вільні») варіації і їх переломлення в музиці ХХ ст., характерні варіації епохи романтизму з їх вільним варіюванням структури теми – головного інваріанту форми, послідовним переліком принципів варіювання, серійна техніка – без сумніву неабияка новизна і суттєвий поступ щодо відомих досі теоретичних вчень про форми.

Отже, визначальною особливістю усіх названих праць є комплексний підхід до розкриття проблеми форми. Ця категорія музикознавчої науки, як ми довели, розглядалася у вузькому й широкому розумінні, архітектонічному й процесуально-динамічному аспектах, невіддільною від художнього змісту, константних конкретно-історичних характеристик творчості різних епох, у тісному контакт з проблемами мислення й сприймання, з врахуванням специфіки побутування музичного твору в соціумі. Чітко проглядається опрацювання методики цілісного аналізу твору, котра стала базовою в формуванні відповідної навчальної дисципліни. З врахуванням виразного акценту на новітні тенденції, що виникли в другій половині ХХ ст. (іноді в проекції на творчий досвід сучасних композиторів або на народну музику), доповнення відомостями зі старовини (чим розширюються історичні межі). Це дає змогу вважати кожне з розглянутих досліджень як важливу складову системи доказів на проблему музичної форми, як на певні світогляд, світорозуміння, переконання кожного автора, що в результаті формує окрему концепцію в українському музикознавстві ХХ ст.

---

1. Мазель Л. Стрoение музыкальных произведений. Изд. 1–3. – М., 1960, 1979, 1986.

2. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. – М., 1967. – 752 с.

3. Скребков С.С. Анализ музыкальных произведений. – М., 1958. – 330 с.

4. Тюлин Ю., Бершадская Т и др. Музыкальная форма. – М., 1974; Тюлин Ю. Н.,



ред. Музыкальная форма: Учебник для музыкальных училищ. – М., 1965.

5. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. первая и вторая. Изд. 2-е. – Л., 1971. – 376 с.

6. Способин И. В. Музыкальная форма. 3-е изд: Учебник общего курса анализа. – М.: Госиздат, 1962. – 398 с.

7. Немкович О.М. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін. – К., 2006. – 534 с.

8. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. – К., 1998.

9. Горюхіна Н. О. Вчення про музичну форму: Підручник для музичних вищих навчальних закладів. – Київ, 1990. – Електронний варіант рукопису.

10. Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып. 1. – М.: Музыка, 1995. – 544 с.

11. Українські народні думи // Грінченко М.О. Вибране / Упорядкування і редакція М. Гордійчука. – К.: Держвидав України. – 530 с.