Міністерство культури та інформаційної політики
Міністерство освіти та науки
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра спеціального фортепіано

Кухар Галина Петрівна

РЕЧИТАТИВ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво
Профілізація – Фортепіано

Бакалаврська робота

Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри спеціального фортепіано №1
Мілодан Тетяна Едуардівна

Рецензент –
професор, кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри концертмейстерства
Ніколаєва Л. М.

Львів - 2021

ЗМІСТ

ВСТУП……...3

РОЗДІЛ І. ВОКАЛЬНИЙ РЕЧИТАТИВ: ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА ЕВОЛЮЦІЯ…….5

РОЗДІЛ ІІ. ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ РЕЧИТАТИВ……9

РОЗДІЛ ІІІ. ТИПИ МУЗИЧНОЇ МЕЛОДИКИ З ВИКОРИСТАННЯМ ПРИНЦИПІВ РЕЧИТАТИВНОСТІ……16

РОЗДІЛ IV. РЕЧИТАТИВНІСТЬ ЯК ОЗНАКА ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ КОМПОЗИТОРА……23

ВИСНОВКИ……28

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……...30

ВСТУП

Актуальність теми. У музичному мистецтві серед безлічі різноманітних форм та жанрів, типів розвитку матеріалу, вагоме місце займає речитатив.

Вокальний речитатив – один з часто вживаних елементів в операх та ораторіях – активно досліджується у сучасному музикознавстві.

Зовсім інша ситуація склалася із спорідненим типом – інструментальним речитативом. Прийом речитативності часто вважають лише «перенесенням» його з вокальної музики в інструментальну, хоча речитативність в інструментальній музиці є самодостатнім явищем.

Серед праць українських дослідників, присвячених даному питанню, відзначимо наступні.

У роботі піаніста-концертмейстера та музикознавця С. Саварі «Речитатив: Проблеми акомпанементу» [17] автор звертає увагу на речитатив в інструментальній музиці, його художні завдання, дає деякі рекомендації щодо виконання такого типу мелодики. Також автор піднімає питання речитативу як самостійної музичної форми, наводить приклади таких творів.

В статті дослідника Я. Якубяка «Форма інструментальних речитативів М. Скорика» [21] автор висвітлює ознаки речитативу в інструментальній музиці, порівнюючи його з кантиленою та детально аналізує формотворчі принципи речитативних епізодів у творчості М. Скорика.

Найповніше тема інструментального речитативу розкрита у дисертації на здобуття кандидата мистецтвознавства білоруського дослідника Ю. Златковського «Інструментальний речитатив як мелодичний тип» [8]. У цій роботі автор виявляє основні різновиди та ознаки інструментального речитативу, розглядає інструментальні речитативи у музиці XVII-XX століть.

Проте, досі залишаються ***недослідженими питання*** інструментального речитативу у більш широкому контексті – співвідношення його з іншими спорідненими жанрами та типами мелодики, такими як імпровізація, фантазія,

прелюдія, думка, монолог, діалог, а також речитативність як ознака індивідуального стилю композитора.

Мета дослідження – висвітлити використання речитативу як типу музичної мелодики в інструментальних творах.

Завдання:

- висвітлити сфери застосування речитативу та його еволюцію;
- розкрити особливості інструментального речитативу як явища взаємодії слова та музики вищого порядку;
- виявити та систематизувати ознаки речитативного типу мелодики.
- порівняти жанри та типи мелодики, які близькі принципам речитативності;
- охарактеризувати музичні твори, в яких речитативність є однією з ознак стилю автора (композитора).

Об'єкт– речитатив як музичне явище.

Предмет – речитатив та речитативність в інструментальній музиці.

Методи. В роботі застосовано аналітичний, компаративний та загально логічні методи опрацювання інформації, нотного та музичного матеріалу (аналіз, синтез, узагальнення).

Новизна. Розглянуто прийом речитативності як спосіб мислення та ознака стилю, виявлено його основні функції та художні завдання. Новим є і те, що речитативно-декламаційний елемент розглянуто як тип мелодики, який утворився внаслідок взаємопроникнення музичного та мовного начал.

Структура роботи. Робота складається із вступу, чотирьох розділів, списку використаних джерел та додатку.

РОЗДІЛ І.
ВОКАЛЬНИЙ РЕЧИТАТИВ: ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА ЕВОЛЮЦІЯ.

Вокальна музика — музично-поетичне мистецтво, в якому голос відіграє чільну або рівноправну з музичними інструментами роль. Фактично вокальна музика – синтез музики та слова.

Речитатив – вид вокальної музики, у якому наслідуються інтонації і ритміка людського мовлення. Термін походить від італійського слова «*recitare»* – декламувати.

Визначальною рисою речитативу є те, що слово – на першому плані, воно несе основне смислове навантаження. Найчастіше речитатив використовується в операх, ораторіях та кантатах.

Якщо ж розглянути речитатив не як складову опери, ораторії чи кантати, то речитатив набуває ще ширшого значення. І це вже не вид вокальної музики, а тип мелодики, який може використовуватися як у вокальній, так і в інструментальній, хоровій чи оркестровій музиці. Такий тип мелодики можна назвати речитативним.

Якщо розглядати вокальний речитатив в історичному контексті, то він має широке поле застосування. Розглянемо мистецькі епохи та сфери застосування речитативу/речитативності.

Хоча витоки речитативу, ймовірно, є дуже давніми, інформації, доступної нам сьогодні, є мало. Зрозуміло, що речитативність так чи інакше існувала з найдавніших часів у всіх можливих формах та дійствах, в яких було поєднання слова, співу, музики, танцю, пантоміми чи сценічної дії. Професіоналізація таких мистецьких явищ відбулася у давньоєгипетських містеріях, в яких брали участь декламатори, співці, танцівники та актори.

Античність. У цю епоху досягли розквіту всі сфери культури: освіта, наука, література, мистецтво. Музика в Античності відігравала важливу роль: вона супроводжувала танці, свята, театральні дійства, спортивні змагання тощо.

Музика існувала у нерозривному зв'язку з поезією і була обов'язковою складовою античних трагедій та комедій, де діалоги переходили у наспівну речитацію та спів.

Антична трагедія – жанр музичного театру, який можна порівняти з сучасними оперою, ораторією чи кантатою. Цей жанр об'єднував у собі такі способи виконання: «*каталоге*» (читання), «*паракаталоге*» (речитація, декламація) і «*мелос*» (спів).

Трагедія, як правило, починалася з декламаційного прологу, потім хор виконував *парод* (пісню) і після цього виконувалися *епісодії* (епізоди), які переривалися піснями хору. Закінчувалася трагедія заключною піснею хору.

Важливо підкреслити, що в античній трагедії саме слово – основна складова. Такий прийом дозволяв доносити до масового слухача сенс вистави, давав можливість підкреслити важливі моменти.

Також великою популярністю користувалося мистецтво *аедів* та *рапсодів*, які являли собою синтез поета, композитора і співця. Визначальною рисою їх творчості була першість слова над музикою, що і визначало природу їхнього музичного мистецтва – речитативну, декламаційну.

В епоху **Середньовіччя** речитативність, перш за все, проявляється у псалмодії – виконання релігійних піснеспівів у формі мелодичної декламації. На музичне життя того періоду дуже великий вплив мала християнська церква як осередок професійної музичної освіти. Саме тоді музичне мислення еволюціонує від одноголосся до складної поліфонії, адже вся європейська музична культура аж до XIII століття була одноголосною.

Також існував жанр середньовічної містерії, де, знову ж таки, був синтез слова, музики та театрального дійства.

Епохою, в якій відбулося формування оперного жанру стало **Відродження**.

Саме наприкінці XVI сторіччя в Італії формується жанр опери, коли група вчених-гуманістів, літераторів і музикантів намагалися подолати «засилля» поліфонії. Одним із знакових явищ епохи стала поява Флорентійської камерати

– гуртку гуманістів-філософів, поетів та музикантів. Представники співдружності прагнули відродити принципи античного музичного мистецтва, зокрема античної трагедії. Серед учасників цього гуртка: співаки та композитори Джуліо Каччіні, Якоппо Пері, Вінченцо Галілей, поети О. Рінуччіні, П. Строцці. Звернення до цього старовинного жанру учасників гуртка було своєрідним протестом проти поліфонії, яка затвердилася як у церковній, так і у світській музиці. У ті часи кількість голосів у мотетах, мадригалах могла сягати 20. Часто практикувалося явище, коли кожен голос мав різний текст, що значно ускладнювало сприйняття тексту. Цій надскладній поліфонії члени Флорентійської камерати протиставляли грецьку монодію, яку вони уявляли як музичну декламацію, де мелодичні звороти, ритм і темп підпорядковувалися слову.

Творчі пошуки призвели до формування нового музично-декламаційного стилю – *Stile rappresentativo* – одноголосна мелодія з гармонічним супроводом. В такому стилі написаний твір В. Галілея «Пісня графа Уголіно». Згодом в учасників гуртка з'явилася ідея створення нового жанру, в якому би поєднувалася сценічна дія із сольним співом, але з пріоритетом поетичного тексту. Так виникає *Dramma per musica*. Першим твором в такому жанрі стала «Дафна» Я. Перрі. З часом виявилися і недоліки нового стилю: монотонність сольної декламації, обмежений емоційний діапазон.

Після цього формується номерна структура опери – на зламі епох **Відродження та Бароко**. Речитативи в опері - це місце, де відбувається дія – сварки між персонажами, розповіді історій, любовні зізнання, тощо – тоді як арії та ансамблеві номери – як правило, слугують місцем роздумів над діями, де відображається суб'єктивне ставлення героя до ситуації. Спочатку найбільш вживаним був речитатив *secco* (сухий), який виконувався в супроводі клавесину, деколи додавалися низькорегістрові інструменти, такі як Віола да Гамба чи фагот. Такий тип речитативу можна зустріти в операх Ж.-Б. Люллі, Х. В. Глюка, В. А. Моцарта, Дж. Россіні. Такий речитатив виконується

«говіркою», у вільному ритмі, що додає виразності живої мови. Дуже часто цей тип використовувався в операх-буффа, де проіснував до XIX століття.

Речитатив *accompagnato* виконується у супроводі оркестру. Цей тип речитативу частіше використовується в драматичних епізодах і готує арію. У цьому речитативі передаються складні психологічні стани, боротьба почуттів, тощо. Приклади таких речитативів часто можна зустріти в операх Дж. Верді.

В XIX столітті номерну структуру замінює композиція наскрізного розвитку. Речитатив став вагомим музично-драматичним елементом. Принцип речитативності почав проникати в арії та ансамблі. Такі перетворення бачимо в пізніх операх Дж. Верді та музичних драмах Р. Вагнера.

Вкінці XIX-на початку XX століття розвиваються «вагнерівські» принципи декламації, мовні інтонації набувають експресивності (у Р. Штрауса). У творчості композиторів нововіденської школи з'являється техніка *Sprechstimme, Sprechgesang* – техніка розспіву тексту, при якій точно фіксуються ритмічні тривалості, але не завжди фіксується звуковисотність. Часто використовують нотацію, де замість ноти ставиться хрестик. Подібний тип нотації можна зустріти в мелодекламації – виразному вимовлянню віршів або прози з використанням музики. Цікаве явище – цілі речитативні опери, такі як «Пелеас і Мелізанда» К. Дебюссі, «Кам'яний гість» О. Даргомижського, «Одруження» М. Мусоргського.

Вокальний речитатив використовується не лише в оперному жанрі, а й в камерній вокальній музиці, зокрема в жанрах балади чи пісні-сценки.

РОЗДІЛ ІІ.
ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ РЕЧИТАТИВ

В інструментальну музику речитатив перейшов з вокальної музики.

Речитатив в інструментальній музиці — це тип мелодики, де слово і музика набувають максимальної близькості. Якщо у вокальному речитативі музика повністю підпорядковується слову, живій мові, імітує її виразні інтонаційні звороти та інші особливості, то в інструментальному речитативі ці принципи зберігаються, але вже без наявності самого слова. Це зв'язок слова і музики на більш високому рівні, бо немає прямого співставлення або поєднання цих двох начал, а є поєднання їх окремих властивостей. Дещо подібне можна спостерігати у назві циклу п'єс Ф. Мендельсона «Пісні без слів» — інструментальних творів з характерною, «дуже вокалізованою» мелодикою.

Найяскравіше *зв'язок слова і музики вищого порядку* проявляється у такому явищі як ***музична риторика***.

Музична риторика – це система певних музичних прийомів, яка опиралася на науку про ораторське мистецтво — словесну риторику. Це вчення набуло широкої популярності у XVII-XVIII столітті завдяки теоретичним працям І. Маттезона, К. Бернхарда, І. Бурмейстера.

Музиканти епохи Бароко намагалися викликати у слухача певні емоційні стани – афекти. Щоб досягнути цього вони переносили категорії вербальної риторики на музичну. Створювалися різні мелодичні звороти, т.зв. «музично-риторичні фігури», втілення яких вимагає наявності слова і, відповідно, можливе лише у вокальній музиці. Це такі фігури як *exclamatio* (окличність), *interrogation* (запитання), *dubitation* (сумнів). Але існують також і суто інструментальні фігури, які не мають вербального походження: *syncopatio* (затримання), *transitus* (хода), *anabasis*(сходження догори), *catabasis* (сходження вниз), *circulatio* (кружляння).

Ознаки інструментального речитативу

Мотивно-інтонаційна будова речитативу

Музикознавець Я. Якубяк у своїй статті «Форма інструментальних речитативів М. Скорика»[21, с. 56], описуючи інструментальний речитатив, порівнює його з протилежним типом мелодики – кантиленою – та виявляє деякі спільні риси.

Порівнюючи ці два типи мелодики з точки зору мотивної будови очевидною є така відмінність: мотиви у кантилені плавно перетікають один в одного, утворюючи цілісну і довгу мелодичну лінію, а в речитативі навпаки – мотиви розділені між собою. Розділення мотивів досягається двома шляхами:

1. Перший та найбільш простий - розділення паузами.

2. Розділення за допомогою довгих тривалостей та залігованих нот.

В залежності від художніх завдань композитор користується тим шляхом, який допоможе краще їх розкрити.

Таке «дріблення» мотивної структури створює відчуття нерівномірності, імпровізаційності, що говорить не про вокальне начало мелодії, а про *мовне*, оскільки людська мова не є рівномірною та безперервною. Мова — це думка, яка перетворюється у слова.

Складові речитативної мелодики – **мотиви** – зустрічаються усякі. Їх інтонаційна будова буває і широкого звукового діапазону, і вузького. Дуже часто інтервальні співвідношення утворюють певний баланс: спочатку композитор дає стрибок на якийсь широкий інтервал, а потім ніби «заповнює» цей інтервал більш «вузькодіапазонними» мотивами *(приклади 7, 8, 17)*. Іноді такий баланс досягається і зворотнім шляхом – спочатку вузькоінтервальні мотиви, потім – з більш широким діапазоном. Деколи ці способи «балансування» поєднуються в одному речитативному елементі, як у Другому квартеті Д. Шостаковича *(приклад 15)*.

Аналізуючи різні речитативні елементи можна помітити ще деякі збіги в інтонаційній структурі. Дуже часто композитори на початку речитативного елементу використовують рух арпеджіо по різних акордах (*приклади 5,6,8, 9,*

10, 13, 14, 15, 20). Після цього часто переважає гамоподібний рух або орнаментально-імпровізаційні юбіляції, які викладаються більш дрібними тривалостями.

Ритмічна організація інструментального речитативу

З боку ритміки речитатив – унікальний тип мелодики, бо ритміка і метрика в речитативі досягає такого ступеня вільності, що можна сказати про його «аметричність» чи «аритмічність». Якщо говорити про регулярну та нерегулярну ритміку і метрику то, переважно, в речитативі ці два критерії є нерегулярними. Але основна риса, яку сприймає слухач з боку ритміки речитативу – її свобідність. Хоча у речитативних епізодах може бути чітко організована ритмічна сторона в нотному тексті, все одно це сприймається як «вільна» ритміка, створюється враження, що вона ніби «випадає» з загального пульсу твору, таким чином досягається ефект аметричності.

В сонатних Allegroко мпозиторів-класиків часто зустрічаються імпровізаційні вставки з елементами декламації без метричної організації — *приклади 2 та 11* — які виконують роль «зв'язки» між розділами форми. Це «передвісники» інструментального речитативу.

В Другій частині Квартету №2 (Речитатив і Романс) Д. Шостакович взагалі не ставить розмір *(приклад 15*, що вказує на аритмічність та аметричність речитативу.

Хоча і ритм, і метр у речитативних епізодах вільні, як було зазначено вище, все ж таки, є певний критерій, що впорядковує ритмічну організацію такої мелодики. Цим критерієм є «дихаючий» ритм [8, с. 9]– певні «дихальні цезури», які підтверджують зв'язок слова та музики та зв'язок інструментального речитативу з первинним речитативом – вокальним.

Що стосується ритму у більш вузькому значенні – на рівні тривалостей, то також є певні збіги.

З одного боку, так само, як і в мотивній побудові, у співвідношенні тривалостей речитативних епізодів є фактор **«балансування».** Якщо ж на рівні мотивів оперуємо широтою діапазону, то на ритмічному рівні до уваги беремо

тривалості. Це «балансування» досягається використанням довгих та дрібних тривалостей у такому співвідношенні: як правило, початки речитативу мають довгі тривалості, після чого відбувається «ритмічна компенсація» більш дрібними тривалостями *(приклади 1, 3, 5, 8, 9, 13, 14, 15, 21).* Але така ритмічна організація переважає у довгих речитативних побудовах.

З другого боку, зустрічається й **однотипний ритмічний рух** – якщо не повністю однаковими тривалостями, то з перевагою регулярності (*приклади 7, 10, 16, 17, 20).* Таке співвідношення частіше зустрічається в коротких речитативних елементах.

Спільним критерієм цих двох типів ритмічної організації є **цезури**, які дозволяють «набрати дихання» між мотивними структурами. Вони, як вже було згадано, втілені за допомогою пауз (частіше) або за допомогою зупинок на довгих нотах (заліговані ноти, фермати).

В речитативах, які імітують ораторську мову та є декламаційними по своїй природі нерідко можна зустріти пунктирні ритми *(приклади 5, 8, 18, 19)*.

Артикуляція в речитативних структурах надзвичайно різноманітна. Дуже часто в одній речитативній структурі є поєднання найрізноманітніших артикуляційних прийомів.

Легато рідко є переважаючим способом артикуляції в речитативі. Такий штрих допомагає передати відтінки мовних особливостей: наприклад, прохання, ефект мови в «півголос», зосередженої розповіді та ін.

Нон легато, портаменто зустрічаються значно частіше. Ці штрихи, з художньої точки зору, додають визначеності образу, створюється враження чітко вимовлених слів, що робить мелодику дуже конкретною *(як в прикладі 16).* Варто зазначити, що, переважно, такими штрихами композитори імітують декламацію, ніби наголошуючи кожен склад. Часто це поєднується з акцентами *(приклади 16, 17, 19)*. Ці артикуляційні прийоми грають допоміжну роль у розділенні мотивів, створюючи певні «мікропаузи» між звуками.

Стакато створює враження вигуку, особливо коли поєднується зі стрибками на широкі інтервали. Але загалом, як і нон легато чи портаменто цей прийом додає художньому образу певної конкретики та чіткості *(приклад 22)*.

Особливості розташування речитативу у фактурі.

Найчастіше речитатив викладається одноголосно чи в октавних дублюваннях, завдяки чому його дуже легко помітити у фактурі суто на зоровому рівні (*приклади 3, 6, 13, 14, 16, 17, 19, 21).* При цьому інші голоси фактури або інструменти у партитурі мають паузи. Такий виклад сприймається як **монолог**.

Фактурне співвідношення, яке нагадує **діалог** базується на наявності декількох фактурних пластів, які виконують ту чи інакшу функцію: наприклад, дають гармонічну основу, як у вокальних речитативах *secco (приклади 1, 5, 9, 10, 15, 20)* або мають менш яскравий, але виразний матеріал– як в речитативах *accompagnato (приклади 8, 18, 22).* Акомпануючі голоси ніби «коментують» основну мелодичну лінію між довгими нотами основного голосу чи в момент пауз. Таким чином відбувається і «ритмічна компенсація».

Місце речитативних епізодів у музичній формі

Речитативний тип мелодики – явище, яке не має прив'язки до певного розділу форми і може виникати на різних етапах розгортання музичного матеріалу.

Частими є випадки, коли речитативна мелодика використовується в **інтродукціях, вступах, початкових розділах форми**. Прикладами такого розташування є наступні твори:

- Л. Бетховен Соната №31. Третя частина починається тритактовим хоралом та речитативом, який слідує за ним;
- Л. Бетховен Симфонія №9. Фінал починається з двох контрастних елементів, другим з яких є речитатив у віолончелей та контрабасів;
- Ф. Ліст «Лорелея»;
- А. Вівальді Концерт Ре мажор для скрипки, струнних і басо контінуо, Друга частина

- Г. Ф. Телеман Соната мі мінор для Віоли да Гамба.

Цікавий випадок – речитатив у Сонаті №17 Л. Бетховена, який утворює певні **«арки» у формі**. Зародки речитативу з'являються у перших тактах твору, згодом перед Розробкою, а вже перед Репризою до початкових інтонацій (арпеджіо на витриманій гармонії) додається речитативна мелодія, яка ніби підсумовує усі попередні проведення і додає певний висновок.

У Бурлесці М. Скорик також використовує один речитативний елемент тричі, але тут немає такої «еволюції» як у попередньому прикладі. Це також свого роду **«арка»** – речитативний елемент відкриває та завершує один з розділів форми і ще один раз проводиться в останніх тактах твору.

Функцію «драматургічного розвантаження» виконує речитативний епізод у Трансцендентному етюді «Героїка» Ф. Ліста, який знаходиться в одному з **середніх розділів** твору. Декламаційна мелодика, яка супроводжується гармоніями на арпеджіато – ліричний центр етюду. Це єдиний епізод, де рух сповільнюється, динаміка стишується *(приклад 23)*.

Отже, речитатив може знаходитися у **різних розділах** музичної форми та, відповідно, виконувати різні функції з точки зору формотворення: може об'єднувати форму твору або, навпаки, «розмивати» її чіткі грані.

Більше того, існує безліч випадків, коли речитатив набуває самостійності і стає ***частиною циклу або розділом*** у музичній формі. Прикладами таких творів є:

- Е. Боцца Сюїта «Речитатив. Сициліана. Рондо» для фагота та ф-но
- Ж. Ібер Речитатив для саксофону
- К. Караєв Соната для скрипки та ф-но, 2ч. Речитатив
- Ф. Крейслер Речитатив і скерцо для скрипки соло
- І. Рехін Речитатив для віолончелі соло
- М. Скорик Речитатив і рондо для скрипки, віолончелі і ф-но
- С. Франк Речитатив-фантазія для віолончелі і ф-но
- М. Скорик Партита №1 (4ч – речитатив)

- М. Скорик Концерт для оркестру («Карпатський») – середній розділ – речитатив
- М. Скорик Партита №3, 5ч – речитатив.
- Ю. Шамо Соната №3, 2ч – речитатив
- К. Караєв Соната для скрипки та ф-но, 2 частина
- А. Хачатурян Речитативи та фуги
- Д. Шостакович Афоризми, 1ч – Речитатив

Отже, прослідковується певна «еволюція» речитативу від незначних «вкраплень» в музичну фактуру до застосування речитативу як жанру.

РОЗДІЛ ІІІ.
ТИПИ МУЗИЧНОЇ МЕЛОДИКИ З ВИКОРИСТАННЯМ ПРИНЦИПІВ РЕЧИТАТИВНОСТІ.

Основними ознаками речитативу є імпровізаційність та вільність побудови. Ці ознаки властиві і таким поняттям як імпровізація, каденція, думка, монолог, діалог, що прямо вказує на їх зв'язок з речитативом.

Імпровізація (від лат. *improvisus* – неочікуваний, раптовий) – вид художньої творчості, при якій твір створюється у процесі його виконання.

У музиці імпровізація відома з найдавніших часів: початки її використання – у народній творчості, усний характер якої посприяв використанню імпровізації.

У *Середньовіччі* імпровізація проникає у професійну музику, яка на той час була культовою. Через неточну систему нотації (невминна та крюкова нотація) виконавці так чи інакше імпровізували, виконуючи свої партії: додавали різні юбіляції, прикраси, орнаментику.

В епоху *Відродження* існувала практика імпровізаційного контрапункту на cantus firmus – виконавці створювали певні імпровізовані мелодії на сталі гармонічні послідовності. Саме в епоху *Відродження* імпровізація набуває дуже високого рівня, активно використовується у світських музичних жанрах. Вже в період XVI-XVIII століття цей прийом використовують не лише виконавці, а й композитори.

З розвитком інструментальної музики імпровізація набуває все ширших масштабів: у виді імпровізації створюються цілі п'єси (наприклад, прелюдії). Крім цього, в той час ледь не кожен виконавець володів навичками імпровізації як вільної, так і на задані теми (фуги). Важливим і обов'язковим вмінням було володіння генерал-басом – виконання акомпанементу по цифрованому басу. В такому типі виконання мало місце не лише дотримання строгих правил голосоведення, а й імпровізація.

У вокальній музиці також були популярними імпровізаційні прийоми – колоратури, рулади, фіоритури. З часом імпровізація досягла такого рівня, що нею часто почали зловживати, що призводило до ускладнення сприйняття музики. Через такі проблеми композитори почали більш точно фіксувати нотний текст.

В епоху *Класицизму* популярними були змагання з імпровізації (М. Клементі з В. Моцартом, Л. Бетховен з І. Гумелем, Д. Штайбельтом та ін.). Ще один приклад застосування імпровізації в Класицизмі – каденції інструментальних концертів, які створювалися безпосередньо при виконанні. Однак з часом каденції почали виписувати в нотному тексті і така форма імпровізації перестала існувати.

На початку XIX століття розповсюджуються різні форми імпровізації у творчості композиторів – фантазія та імпровізація на задану тему. Останній тип дуже часто використовувався на концертах Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Н. Паганіні, Ф. Ліста, Ф. Шопена.

Згодом імпровізація втілюється в мистецтві *авангарду* як алеаторика в творчості В. Лютославського, К. Штокхаузена, П. Булеза та ін. Також імпровізацією була музична ілюстрація «німих» фільмів *на початку XX століття*. У *сучасній* музичній практиці імпровізація застосовується у джазовій музиці.

Є деякі системи музичного виховання дітей, які вважають імпровізацію одним з навичок, які треба розвивати у дітей. Авторами таких методик є К. Орф, Е. Жак-Далькроз.

Якщо ж розглядати імпровізаційність не як манеру виконання, а властивість мелодики, то можна навести наступний приклад – імпровізаційні «зв'язки» в сонатах та концертах композиторів-класиків. Часто вони присутні між Розробкою та Репризою та слугують драматургічним «розвантаженням», роблять перехід між розділами плавним та органічним. Дуже часто ці «зв'язки» – це гамоподібний висхідний чи низхідний рух без точної метричної і ритмічної організації в поєднанні з декламаційними інтонаціями *(приклади 2, 4, 11, 13)*.

Якщо порівняти ознаки речитативної та імпровізаційної мелодики, дійдемо до таких висновків:

Мотивно-інтонаційна структура.

У речитативі мотиви *розділяються* один від одного, а в імпровізації – навпаки – плавно *переходять* один в одного.

Склад мотивів в імпровізації переважно *вузькодіапазонний*, а в речитативі часто зустрічається поєднання мотивів *різного діапазону*.

В імпровізації переважають т.зв. *«форми загального руху»:* висхідні або низхідні гамоподібні чи арпеджовані елементи, повторні структури, оспівування, орнаментація та інші побудови, які не притаманні мелодиці речитативного складу.

Отже, з боку мотивно-інтонаційної складової речитативність та імпровізаційність не мають точок дотику.

Ритмічна організація.

Основний принцип ритмічної організації і речитативу, і імпровізації – ритмічна та метрична свобода, що дозволяє зафіксувати спільність з боку ритмічної організації в обох типах мелодики.

Відмінність полягає у тому, що через більше скупчення звуків *аметричність* в імпровізації відчувається у більшій мірі, ніж у речитативі.

Також відмінністю є *темповий фактор*: імпровізаційні вставки сприймаються швидкоплинно, як «прохідний» матеріал і передбачають виконання у *рухливому* темпі, а речитатив, зазвичай містить в собі більше смислове навантаження і вимагає більш *врівноваженого* темпу.

Артикуляція.

Як і в речитативах, так і в імпровізаціях артикуляція може бути різною. Але варто зазначити, що в імпровізаційних структурах переважає легато, яке часто поєднується з портаменто на початку чи вкінці імпровізаційної вставки *(приклад 2 і 11)*.

Що стосується фактурного розташування – і речитатив, і імпровізація частіше викладаються одноголосно або ж з деякими супроводжуючими голосами. *(приклади 1 і 13).*

Місце розташування імпровізації у формі, як і речитативу, не має прив'язки до якогось розділу. Існують приклади, коли імпровізаційні чи речитативні структури використовуються у початкових, серединних чи заключних розділах форми.

Дуже часто імпровізаційність мелодики виявляється в таких жанрах як ***фантазія, прелюдія і сама імпровізація***.

Хоча **фантазія** не завжди передбачає імпровізаційну мелодику, а частіше вільність у формі твору, все одно є декілька прикладів, де фантазія написана в манері імпровізації. Прикладами таких творів можуть бути:

- Й. С. Бах Фантазія з циклу Хроматична фантазія і фуга ре мінор
- Дж. Габріелі "Fantasia allegre"
- Я. Свелінк Хроматична фантазія
- Ф. Шопен Полонез-фантазія
- К. Караєв Соната для скрипки і ф-но, 4ч – Фантазія
- Р. Шуман 3 п'єси-фантазії для кларнета (або віолончелі або скрипки) і фортепіано

Жанр **прелюдії** також не завжди імпровізаційний, оскільки жанри в різних епохах трактувалися по-різному. Але спочатку прелюдія являла собою невеликий вступ до якоїсь п'єси, яка часто імпровізувалась. Прикладами можуть бути прелюдії Й. С. Баха, Прелюдія з циклу «Прелюдія, хорал і фуга» С. Франка.

Імпровізація як жанр представлена у творах: А. Шнітке Імпровізація і фуга, М. Регер Імпровізації тв.18.

Між вищезгаданими трьома жанрами – імпровізація, фантазія, прелюдія – та речитативом є спільна риса: можна сказати, що *речитативність, імпровізаційність, фантазійність, прелюдійність* можуть бути як окремим

елементом музичного твору, невеликою вставкою, манерою викладу музичного матеріалу, так і частиною циклу чи розділом музичного твору.

Ще один жанр, у якому часто можна виявити наближеність до речитативу є **думка.** В інструментальній музиці є наступні твори з такою назвою:

- М. Балакірєв Думка
- М. Лисенко Друга рапсодія «Думка-шумка»,
- А. Дворжак:«Думка», «Думка і Фуріант» для ф-но, Фортепіанне тріо №4 «Думки» тв.90, Другі частини в квартеті, струнному секстеті, фортепіанному квінтеті,
- М. Шнайдер-Трнавський «Думка і танець» для симфонічного оркестру
- А. Караманов Пролог, Думка і Епілог.

У «**Думці» Мілія Балакірєва** вступ складається з імпровізаційного мотиву, який декілька разів повторюється. Цікавим є епізод з проведенням теми в нижньому регістрі і з фігураціями у верхньому. Цей супровід імпровізаційний за своєю природою. Є і такі моменти, де імпровізаційна мелодика викладається одноголосно (*приклад 24).* Загалом весь твір – це поєднання кантилени з імпровізацією. Мелодика останньої дуже гнучка, «примхлива»: то висхідні, то низхідні арпеджіо чи гамоподібні елементи, які ніби «вибиваються» з загального пульсу, створюючи відчуття текучості та «нескінченності» цих фігуративних потоків.

З переліку творів виділяється **рапсодія М. Лисенка**, в якій **Думка**– речитатив з поєднанням імпровізації. Речитативна восьмитактова тема викладена з гармонічним супроводом на басу «ля». З кожним наступним проведенням композитор вводить все більше дрібних тривалостей, які оздоблюють основну тему. Таким чином досягається єдність речитативності та імпровізаційності, яка у першому проведенні була лише в «зародку», а з кожним наступним вона ніби «витісняє» речитативність *(приклад 26).*

«Думки» А. Дворжака частіше мають вокальну мелодику, але в фортепіанному тріо №4 у Першій частині є речитативні елементи (*приклад 25).*

Не випадковим є те, що у творах з назвою «Думка» часто можна зустріти елементи імпровізаційності та речитативності, адже сама назва розкриває суть поняття, оскільки думка – це завжди щось непередбачуване, не обмежене рамками форми, те, що створюється «тут і зараз». Саме таке враження складається від частини циклу **«Думка» А. Караманова**. В цьому циклі важливо підкреслити ще одну грань дотику, яка свідчить про взаємопроникнення мовного і музичного начала. Це Пролог – частина, яка часто використовувалася в театральному та літературному мистецтві як вступ — «переходить» в інструментальну музику. Тому не випадковим є те, що пролог відкриває цей цикл, як і пролог в театральних виставах.

Оскільки речитатив – це возз'єднання музичного та мовного начала, можна прослідкувати цей зв'язок і в інших музичних жанрах: **монолог** та **діалог.**

В інструментальній музиці це твори:

- Є. Дербенко Монолог і Токата для балалайки з оркестром,
- Є. Дербенко Монолог і скерцо
- О. Піоттух Монолог і токата для домри,
- С. Слонімський Монолог і токата для кларнета і ф-но,
- С. Слонімський Діалог і фуга для симфонічного оркестру,
- В. Цитович Діалог і Скерцо для скрипки і фортепіано.

Спільність речитативу з монологом та діалогом в тому, що ці форми мають мовне начало та «перейшли» з опери в інструментальну музику. Зазвичай у цих формах в опері втілений процес напружених роздумів, що зближує з Монологом/Діалогом і Думку.

У творі О. Піоттуха «Монолог і токата» мелодія монологу більше кантиленна з елементами імпровізаційності, в ній немає чистого наслідування мови. Так проявляється зв'язок мовного і музичного начала ***вищого порядку***.

Можна зробити висновок, що всі інструментальні форми та жанри, які прямо чи посередньо пов'язані з мовою мають безліч спільних рис, основною та визначальною з яких є вільність, яка виявляється по-різному: вільність

мотивної будови, ритміки, відсутність прив’язки до певного розділу форми і т.д. За допомогою такої широкої палітри засобів виразності композитори досягають надзвичайної переконливості музичного матеріалу, доступності його сприйняття.

РОЗДІЛ IV.
РЕЧИТАТИВНІСТЬ ЯК ОЗНАКА ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ КОМПОЗИТОРА

Можна припустити, що речитативність деколи є однією з ознак індивідуального композиторського стилю, адже за допомогою такого мелосу розширюється палітра виразових засобів, композитор отримує можливість передати найтонші емоційні нюанси.

В творах відомого російського композитора Олександра Варламова поряд з кантиленною, вільною текучою мелодією однією з ознак музичної мови є два споріднені типи: *імпровізаційність* у мелодичному розвитку та використання *речитативу*, який перетворює романси у драматичні монологи: романси *«Грусть», «Доктор», «Напоминание»*. У цих творах речитатив посилює декламаційну експресію.

Ще однією рисою стилю композитора є і співставлення речитативних епізодів та кантиленних. Саме таке розташування типів мелодики використовується у романсі *«Доктор».* Романс відкривається речитативним вступом партії фортепіано, потім слідує речитативний епізод типу речитативу seccо зі «скупим» акомпанементом, який створює гармонічну основу. Середня частина романсу – каниленна мелодія з арпеджіо у супроводі, після чого — знову епізод «речитатив seccо» та речитативна кода у партії фортепіано. Варто підкреслити, що інструментальним речитативом романс і починається, і завершується, створюючи певну ***«речитативну арку».***

У вокальних творах Михайла Глінки речитативні інтонації підкреслюють важливі деталі тексту *(приклад 29).*

Композитором, який використовував у своїй творчості речитативну мелодику був також і Олександр Даргомижський. Він казав: «Хочу, щоб звук прямо виражав слово» [6, с. 53]. Найвагомішим прикладом використання речитативу є його *речитативна опера «Кам'яний гість»,* в якій вокально-мовна інтонація грає провідну роль. Цей твір був новаторським і вразив сучасників та

згодом ці прийоми втілилися у творчості інших композиторів: наприклад, у М. Мусоргського.

Крімоперного жанру речитативність виявляється і в камерно-вокальних творах О. Даргомижського*(приклад 30).*

Аналізуючи індивідуальний стиль того чи іншого композитора перш за все привертає увагу спосіб мислення композитора. Серед них найпоширенішими є оркестровий та вокальний спосіб мислення. Але є такі композитори, які мислять «по-речитативному». Найяскравіше це явище втілене у творчості М. Мусоргського. Речитативність в його творчості займає вагоме місце і є однією з визначальних ознак його індивідуального стилю. У своїх естетичних пошуках ціллю композитора було наближення музики до людської мови. Більше того, Мусоргський дуже детально і прискіпливо вслухався в особливості мовлення різних верств населення і виокремлював певні особливості мови для кожного з них. В його операх речитатив не просто «зв'язує» номери опери, а стає типом мелодики, який на рівні з кантиленним типом присутній у його «народних музичних драмах». Взагалі опери Мусоргського – це «перенесення в театр безпосередньо життєвого процесу у власне музичну форму» [19, с. 72]. А в цьому життєвому процесі мова – одна з невід'ємних його складових. Цікаве і новаторське явище – хоровий речитатив в операх М. Мусоргського *(приклад 27).* З його допомогою композитор досягає більшої переконливості у втіленні народного життя, багатоплановості у звучанні хорових партитур, адже речитатив передає тонкі нюанси розмови. Також Мусоргський мав досвід у створенні цілої *речитативної опери – «Одруження».*

В інструментальній творчості Мусоргського речитативність використовується рідше, бо, все ж таки, його естетичні принципи прямо пов'язані зі словом та з людською мовою. Але цей тип мелодики, як і пов'язані з ним типи (описані в Третьому розділі) все ж таки зустрічається в інструментальній творчості цього композитора — «Два єврея: багатий і бідний» з циклу «Картинки з виставки» *(приклад 28)*.

Речитативність є ознакою стилю і Д. Шостаковича. В його творчості широко застосовані саме інструментальні речитативи, які часто втілені як ораторські проголоси з яскравим декламаційним началом (в симфоніях). Також зустрічаються і спокійні, більш виважені речитативи. Введення таких елементів дає двоплановість тематизму, урізноманітнює його, нерідко є засобом створення контрастів.

Двоплановість тематизму – співставлення різних тематичних елементів. Якщо розглядати це питання з боку речитативності, то Шостакович по-різному втілює цю двоплановість:

- ***співставлення речитативної мелодики та наспівної*** (як в О. Варламова) *(приклад 15).*
- ***Співставлення різних видів речитативу*** *(приклад 31).*

У цьому прикладі (Квартет №3) співставлється напружений речитатив-декламація та речитатив-ламенто. Контраст досягається на багатьох рівнях:

1. На рівні ритміки – в першому речитативі вона нерегулярна: пунктирні ритми, квінтолі; в другому речитативі – регулярність: переважають четвертні та восьмі тривалості.
2. На рівні динаміки – Перший речитатив на FF, другий– на P.
3. На тембральному рівні – перший речитатив проводиться у «низькотембрових» інструментів, другий – у скрипки.
4. На рівні артикуляції – артикуляція більш «маркована» у першому речитативі, квінтолі часто виконують на «портаменто». У другому речитативі основним штрихом є легато.

С. Прокоф’єв речитативність наслідує від «кучкістів». Цей тип мелодики проявляється в його творчості по-особливому. Дослідники вважають, що його *опери «Гравець» та «Семен Котко»* написані в речитативній манері. В опері «Семен Котко» Прокоф’єв наслідує живу мову, але він не просто імітує, а «омузикалює» її. В цих прагненнях С. Прокоф’єв продовжує традиції та творчі пошуки М. Мусоргського. Тому, помилково вважати, що мелодична основа опери – речитатив. М. Арановський пише, що при аналізі музики опери був

вражений кількістю красивих кантиленних мелодій [3, с. 407]. «Справа не в речитативі, а в тому, що Прокоф'єв писав мелодичними формулами, в яких зберігав кантиленне начало і водночас вірність мовної інтонації.» [3, с.407]. Тобто мелодика Прокоф'єва не суто речитативна, а являє собою поєднання і мовного, і кантиленного начала.

Прикладом інструментального речитативу у творчості Прокоф'єва є Третя казка з циклу «Казки старої бабусі». Початок цієї п'єси – речитативна мелодія з різноманітною ритмікою: квінтолі шістнадцятих, зворотній вкорочений пунктир *(приклад 32).*

Творчість Ф. Шопена дуже багата на теми речитативного складу. Речитативні елементи, які зустрічаються у Шопена пов'язані більше з прийомами фольклорного музикування. Речитативний тип мелодики зустрічається і у вокальних, і у інструментальних творах композитора.

У піснях Шопена помітний значний вплив фольклору: деякі його пісні написані в ритмі народного польського танцю мазуру *(«Бажання», «Гулянка»)*. Такі пісні дуже наближені інтонаційно до його фортепіанних мазурок – це певне взаємопроникнення пісенного та інструментального жанрів у творчості Шопена. Ще один приклад такої взаємодії, але вже на речитативному рівні - *романс «Геть з очей моїх» (сл. А. Міцкевича).* Речитативна мелодика цього романсу дуже близька по духу патетичним речитативним елементам музичної тканини фортепіанних творів. Речитатив зустрічається також і в *романсах «Летить листя з дерева» та «Мелодія».*

В **інструментальній** музиці Шопена речитативна мелодика – часте явище. В Баладах №1 і №3 речитатив виконує роль ***вступу*** – ніби оповідач починає розповідь *(приклади 33 і 34).* Соната №2 також починається речитативом *(приклад 35)*. У Прелюдії фа мінор на початку відчуваються речитативні інтонації, але вони так «вплетені» в орнаментальну фактуру, що вони і залишаються лише окремими речитативними інтонаціями і не є чисто речитативною мелодикою *(приклад 36)*. Етюд фа мінор– ще один приклад речитативу-вступу у Шопена *(приклад 37).*

Звичним у творчості Шопена є явище, коли речитативна мелодика присутня у ***заключних розділах форми*** – Ноктюрн c-moll, op. 48 No. 1 *(приклад 38),* Ноктюрн Op. 32 No. 1, сі мажор *(приклад 39),* Полонез es-moll, op. 26 №1 *(приклад 40),* Прелюдія №12 соль-дієз мінор *(приклад 41),* Прелюдія №22 Сі-бемоль мажор *(приклад 42),* Этюд e-moll, No. 5 *(приклад 43).*

Значно рідше Шопен використовує речитатив у ***середніх розділах форми***: Ноктюрн Op. 27 No. 1, до-дієз мінор – перед репризою *(приклад 44)*, середній розділ Другої частини Концерту №2.

Речитативність – одна з ознак індивідуального стилю Ф. Шопена. Шопен по-своєму працює з речитативністю: він мелодизує мовні інтонації, створює мелос, якому властива речитативна експресія, але без «амузикальної» дрібленості, його речитативи дуже мелодичні, випуклі та текучі. Прикладом такої «музикальної мови» є Етюд до-дієз мінор, №7 оп. 25. Це своєрідний мелодичний речитатив, інтонації якого «говорять», але разом з тим залишаються мелодичними.

ВИСНОВКИ

Застосування речитативу, ймовірно, явище дуже давнє, але це лише припущення, оскільки на сьогодні немає доступної інформації з цього питання.

В Античності речитативність виявляється у жанрі античної трагедії, в якій однією з манер виконання є *«паракаталоге»* (речитація, декламація). Також речитативна природа виконання була притаманна творчості *аедів* та *рапсодів.* У Середньовіччі речитативність втілюється у псалмодіях та жанрі містерії. Відродження – знакова епоха, формується жанр *Dramma per musica* – попередник опери, де музична мелодика являла собою речитатив. Згодом формується жанр опери і типи речитативів у ній: *secco* та *accompagnato.* З появою і розвитком композиції наскрізного розвитку розвиваються принципи вагнерівської декламації. У XX столітті композитори нововіденської школи відкривають техніку *Sprechgesang;* також у цей час з'являються цілі речитативні опери.

Інструментальний речитатив – це взаємозв'язок слова і музики вищого порядку, що проявляється у такому явищі як музична риторика.

Мотивно-інтонаційної будова речитативу. Речитативній мелодиці притаманне розділення мотивів, самі ж мотиви можуть складатися з різних інтервальних співвідношень. Виявлені певні закономірності стосовно взаємодії мотивів, а саме – фактор балансування різнодіапазонних мотивів, використання арпеджіо на початку речитативних елементів.

Ритмічна організація. Речитатив – явище з «аметричне» та «аритмічне». Деколи ці аспекти очевидні (коли композитор не вказує розмір), а деколи ні. Але в обох випадках виникає слухове враження «вільності» ритмічної сторони.

Артикуляція в речитативних структурах багатогранна, зустрічаються різні артикуляційні прийоми.

Розташування речитативу у фактурі. На прикладі деяких творів виявлено найбільш поширений виклад речитативної мелодики – одноголосся. Також виявлені і речитативні конструкції з акомпануючими голосами, проведені паралелі з вокальними видами речитативів.

Проаналізувавши розташування речитативу у формі, можна зробити такий висновок: речитативні конструкції не мають прив'язки до певного розділу музичної форми, але найчастіше вони зустрічаються у початкових розділах. Також є приклади, коли речитатив використаний у середніх розділах форми чи утворює певні «арки» у творах. Також у Розділі ІІ наведені приклади творів, де речитатив є частиною циклу або цілим розділом музичної форми.

При порівнянні інструментального речитативу з іншими жанрами та типами мелодики, які є близькі до речитативу – імпровізацією, фантазією, прелюдією, думкою, монологом та діалогом – виявлено їх спільні риси. Зокрема, подібність імпровізації та речитативу на рівні ритміки, фактурного розташування та стосовно місця розташування у музичній формі. Також зроблено припущення про похідність від імпровізації (а, відповідно, і відносну спорідненість з речитативом) таких жанрів як фантазія, прелюдія та думка. Також виявлено зв'язок мови та музики у таких музичних жанрах як монолог та діалог.

Можна навести ряд композиторів, однією з ознак стилю яких є речитативність (чи у вокальній творчості чи в інструментальній): О. Варламов, М. Глінка, О. Даргомижський, М. Мусоргський, Д. Шостакович, С. Прокоф'єв, Ф. Шопен. Найбагатшою на речитативні елементи виявилася творчість Ф. Шопена. У ній зустрічаються інструментальні речитативи, що виконують роль вступу, коди або використовуються у середніх розділах форми.

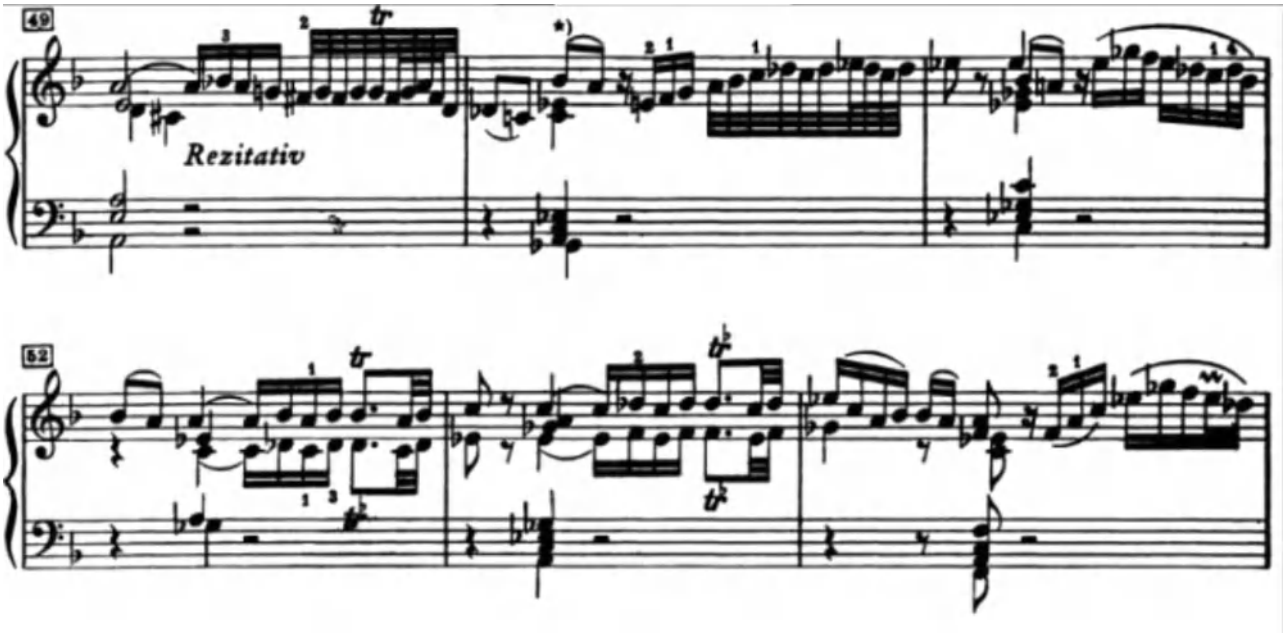
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверьянова О. Русская музыка до середины XIX века: М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский: биографии.Москва : Росмэн, 2003. 140 с.
2. Ализаде А. Избранные статьи о сонате для скрипки и фортепиано Кара Караева. Баку, 2018. 89 с.
3. Арановский С. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / Ред.-сост. Н.А. Рыжкова. Москва : Государственный институт искусствознания, 2012. С. 402-408.
4. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово : Часть 2. Интонация, Часть 3. Композиция. Москва : Музыка, 1978. 368 с.
5. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран. Выпуск 3. Москва: Музыка, 1974. С. 447–558.
6. Даргомыжский А. Избранные письма Вып. 1. Москва : Музгиз, 1952. С. 53.
7. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века. Принципы, приемы. Москва : Музыка, 1983г. 78с.
8. Златковский Ю. Инструментальный речитатив как мелодический тип, Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Москва, 1995. 25 с.
9. История русской музыки: В 10 т. Т.7.70–80-е года XIX века. Часть первая / Ю.В. Келдыш и др. Москва : Музыка, 1994. 477 с.
10. Клековкін О.Античний театр : навч. посіб. Київ : АртЕк, 2007. 329с.
11. Конен В. С 1789 года до середины XIX века. *История зарубежной музыки. Вып. 3*. Москва : Музыка, 1981. 534с.
12. Кремлев Ю. Фридерик Шопен: очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1971. 609 с.
13. Ливанова Т. Начало оперы во Флоренции: История западноевропейской музыки до 1789 года / учебник в 2-х тт. Т. 1. Москва : Музыка, 1983 С. 320–331.

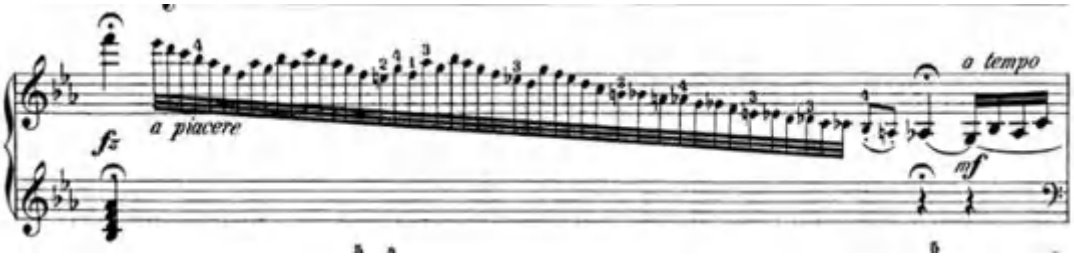
14. Литинский Г. Семь фуг и речитативов (заметки на полях) / *Арам Ильич Хачатурян: сб. статей / сост. и общ. ред. С. Рыбаковой*. Москва, 1975. 272 с.
15. Ницше Ф. Рождение трагедии или Эллинство и пессимизм. Москва : Директ-Медиа, 2002. 249 с.
16. Панкратова В. Малые инструментальные формы: (Прелюдия, ноктюрн, этюд). Москва : Музгиз, 1962. 70 с.
17. Савари С. Речитатив: Проблемы аккомпанемента. Донецк, 2006.
18. Тевосян Т. В. Флорентийская камерата. *Музыкальная энциклопедия / ред. Ю. В. Келдыша*. Москва: Советская энциклопедия, 1982. Т. 6. С. 674–676.
19. Холопов Ю.Мусоргский как композитор XX века. М.П. Мусоргский и музыка XX века, 1990. С.65–92.
20. Шеринг А. Учение о музыкально-риторических фигурах: Вестник музыкальной науки, 2019. № 1 (23). С. 20–26.
21. Якубяк Я. Форма інструментальних речитативів М. Скорика : *Українське музикознавство. Випуск 24.* Київ, 1989. С. 54–66.
22. Ямпольский И. Импровизация. *Музыкальная энциклопедия в 6 т / гл. ред. Ю. Келдыш. Т.2.* Москва : Советская энциклопедия, 1974. С. 508.
23. Instrumental recitative. URL: https://www.bestmusicteacher.com/muziekgeschiedenis/mindmaps/instrumental_recitative.html (дата звернення 4.03.2021).
24. Instrumental Recitative. URL: https://sonicdictionary.duke.edu/items/instrumental-recitative (дата звернення 06.05.2021).
25. On the Accompanying, Coaching, and Conducting of Recitative. URL: http://www.kevinclass.com/on-the-coaching-accompanying-and-conducting-of-recitative (дата звернення 4.04.2021).
26. Recitativo accompagnato. URL: https://www.britannica.com/art/recitative (дата звернення 21.02.2021).

ДОДАТОК А

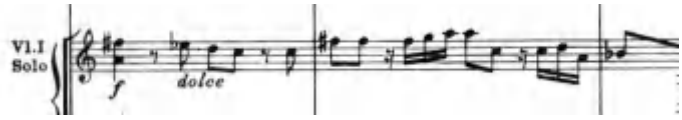
1. Й. Бах Хроматична Фантазія і фуга, Речитатив



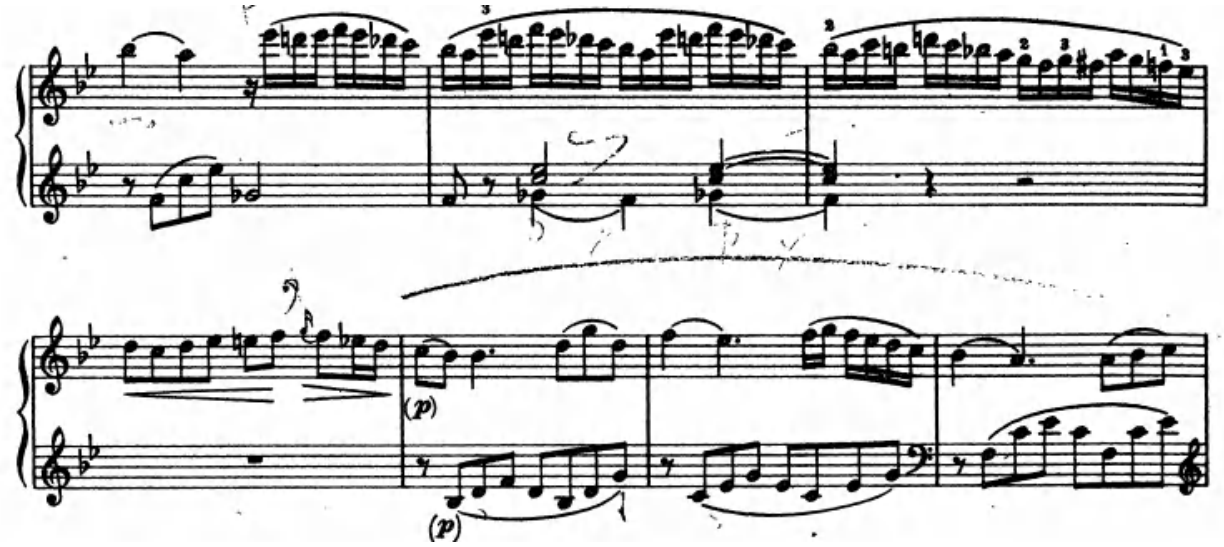
2. Й. Гайдн Соната Мі-бемоль мажор No.59, Hob.XVI/49



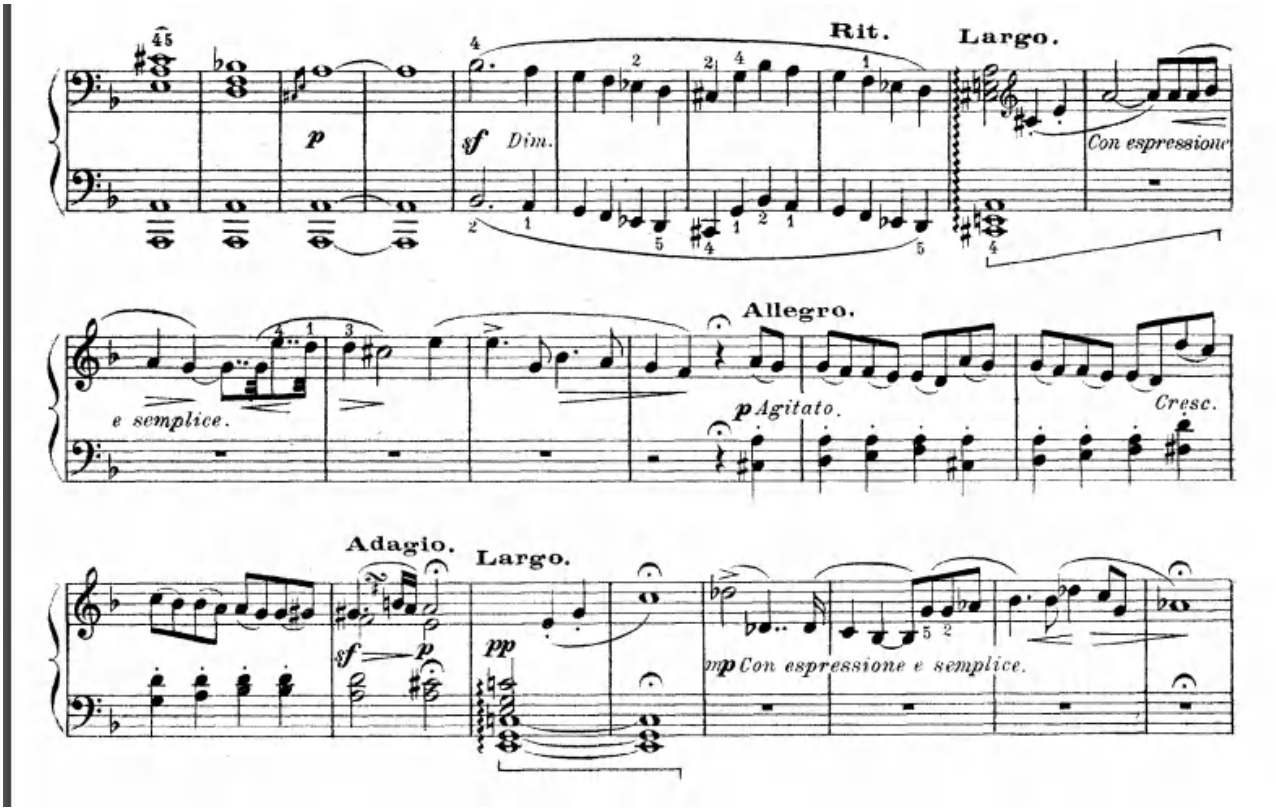
3. Й. Гайдн Симфонія №7 2ч.



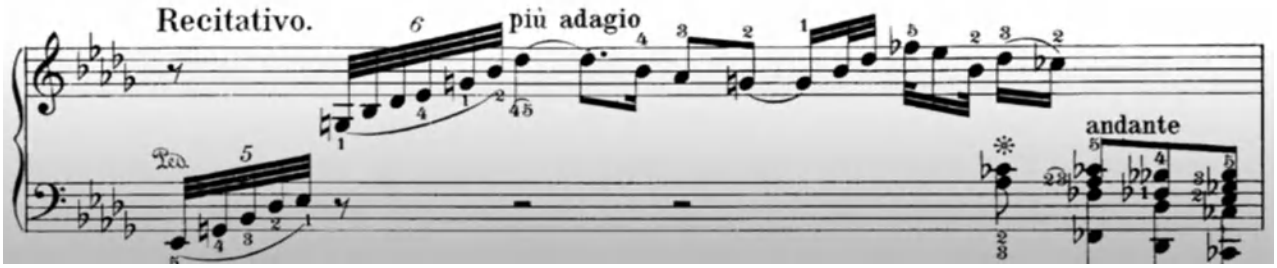
4. В. Моцарт Соната Сі-бемоль мажор К.333



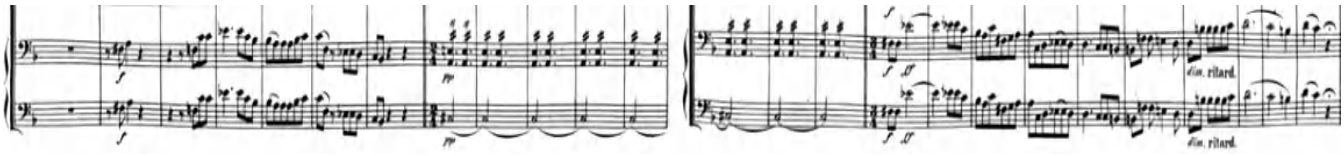
5. Бетховен Соната 17, 1ч.



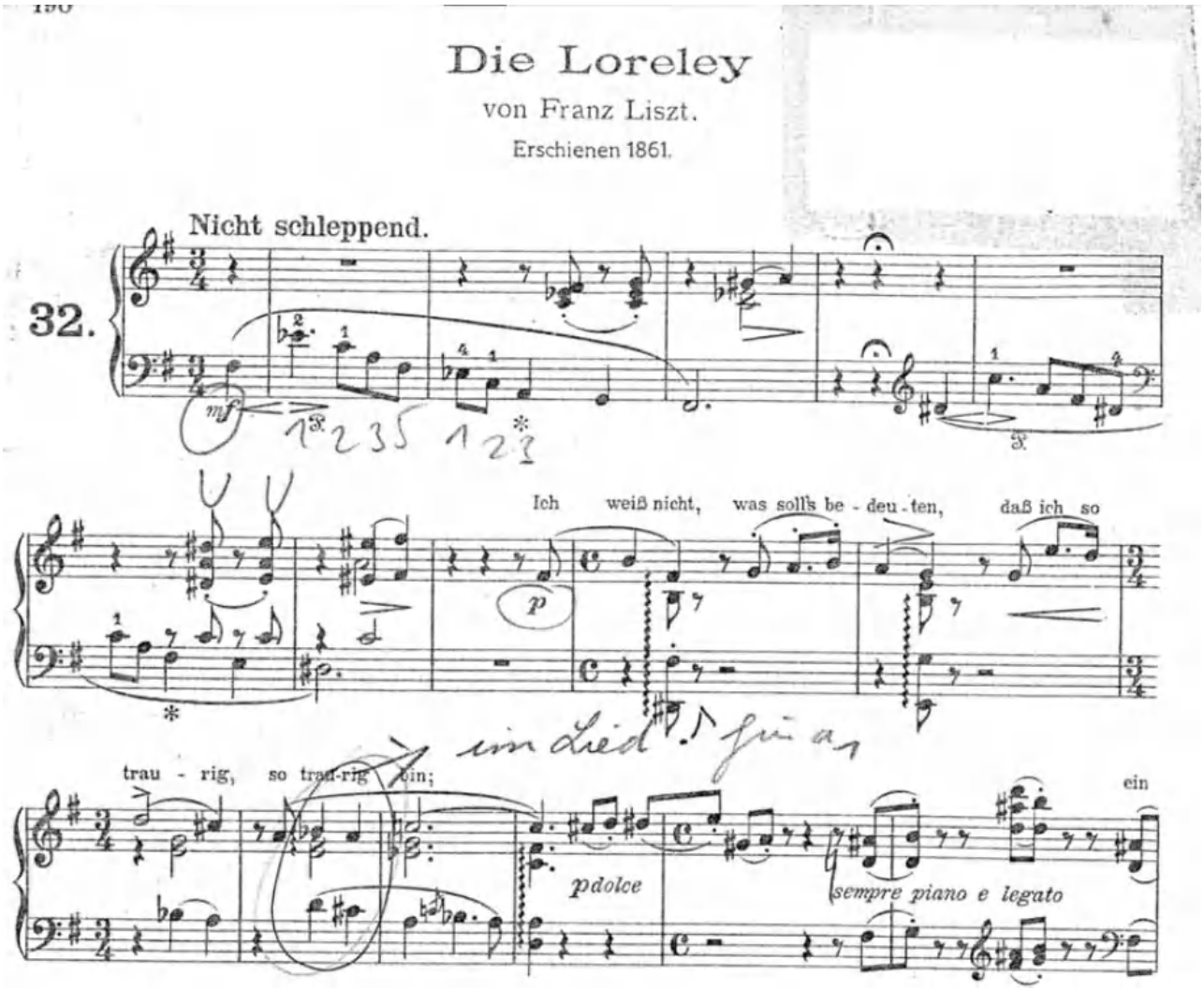
6. Л. Бетховен Соната 31, фінал



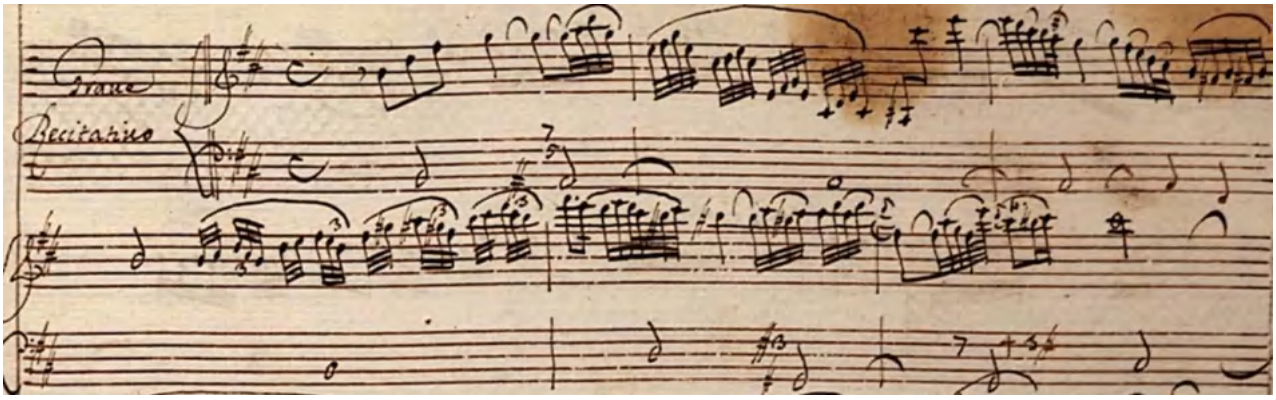
7. Л. Бетховен Симфонія №9, Фінал



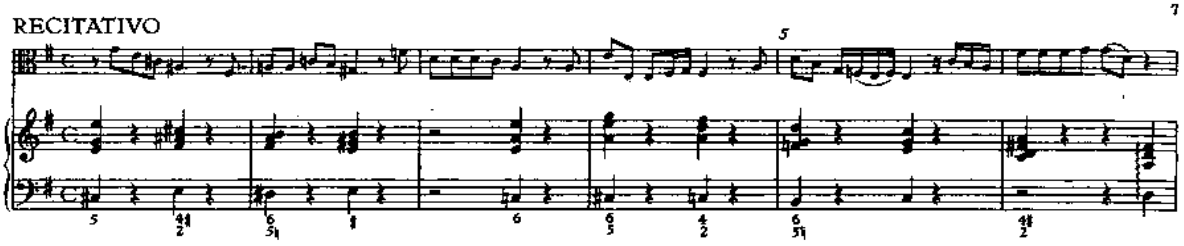
8. Ф. Ліст «Лорелея»



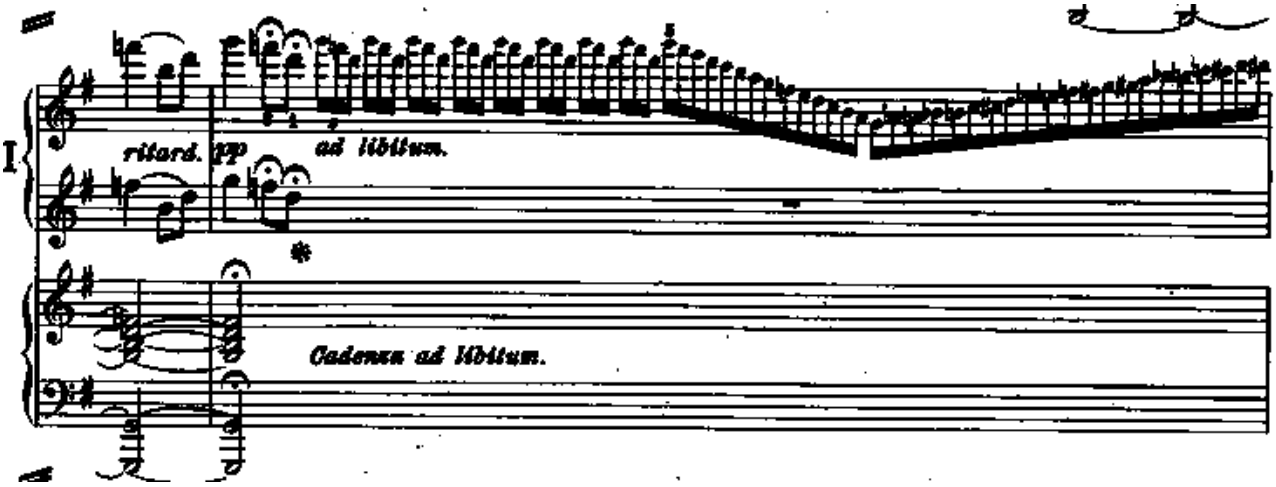
9. А. Вівальді Концерт Ре-мажор для скрипки, струнних і басо контінуо. Друга частина – речитатив



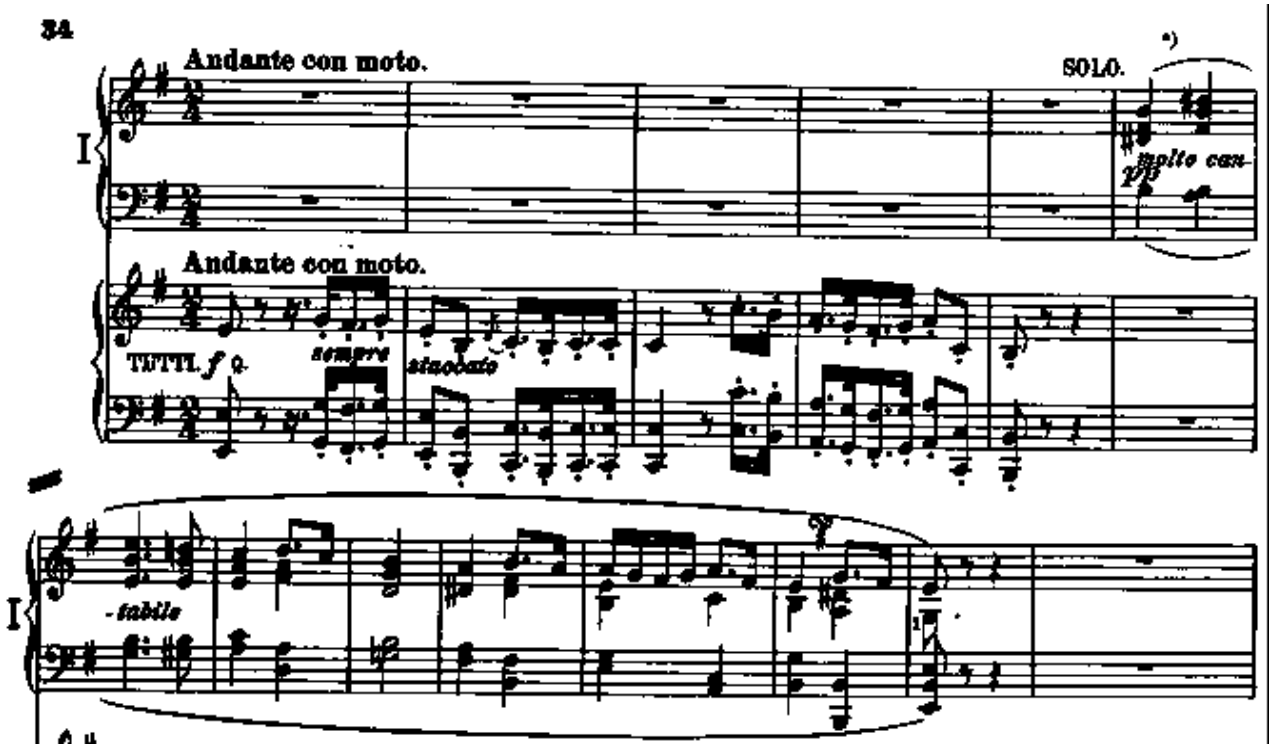
10. Г. Ф. Телеман Соната мі-мінор дляВіоли да Гамба



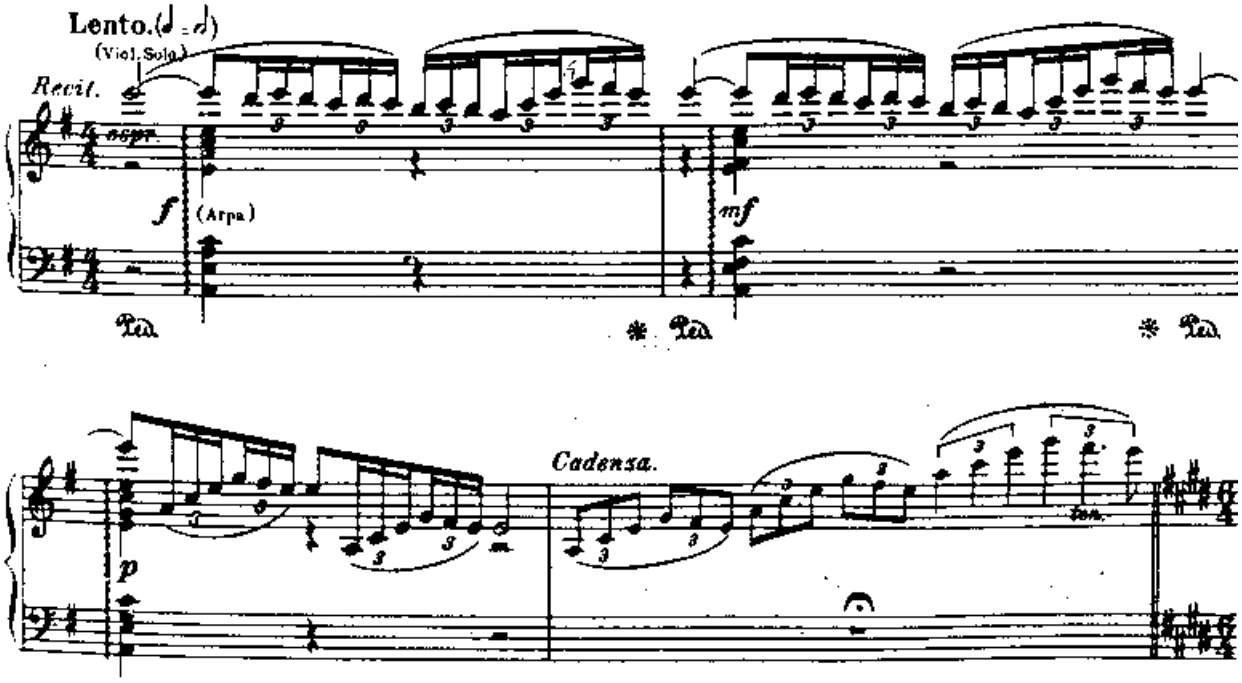
11. Л. Бетховен Концерт для ф-но з оркестром №4, фінал



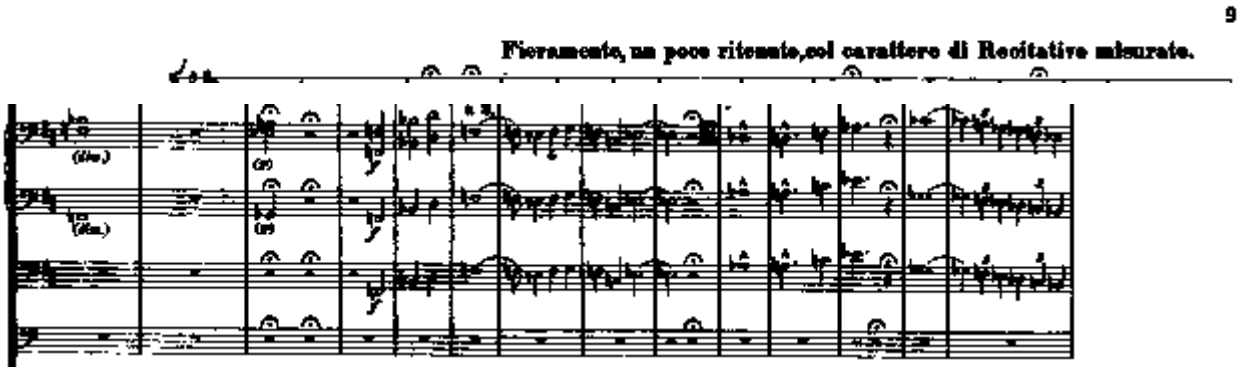
12. Л. Бетховен Концерт для ф-но з оркестром №4, 2 частина



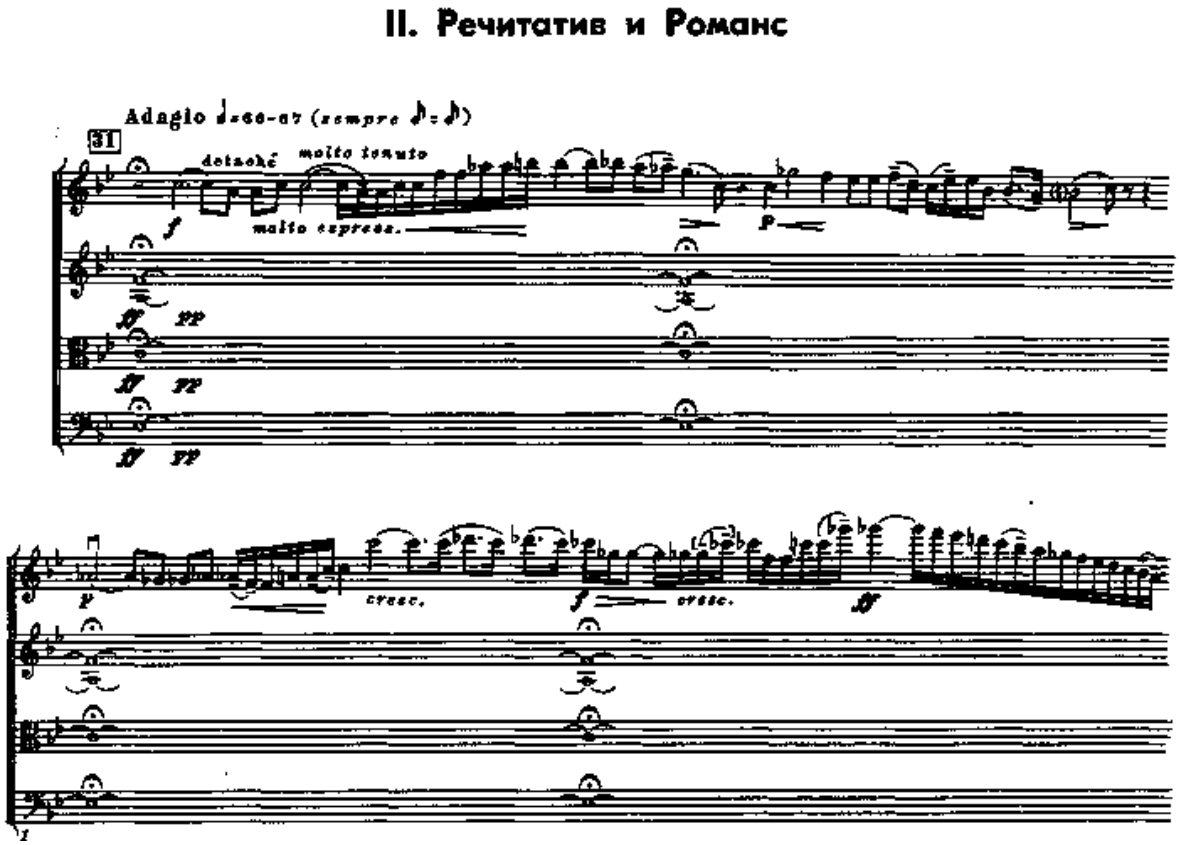
13. М. Римський-Корсаков Шахерезада



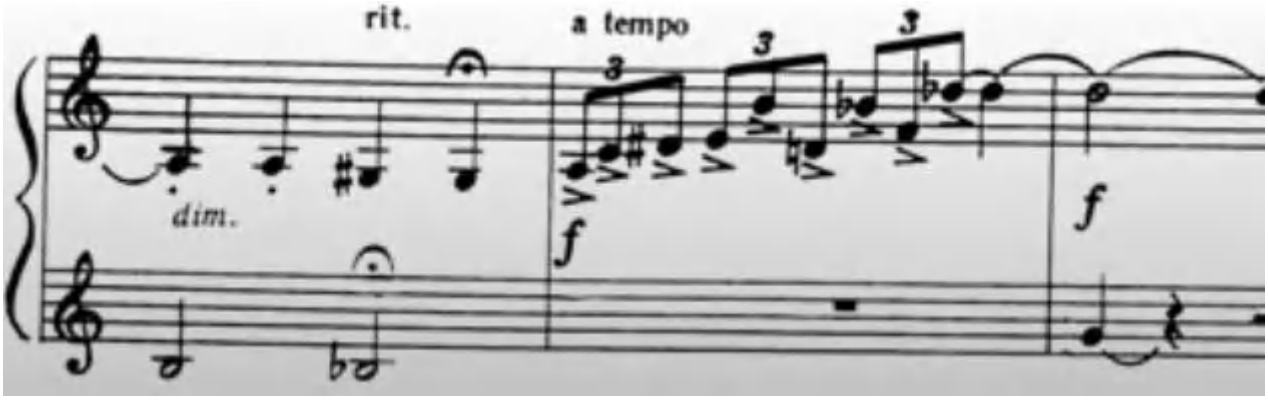
14. Г. Берліоз «Ромео і Джульєтта»



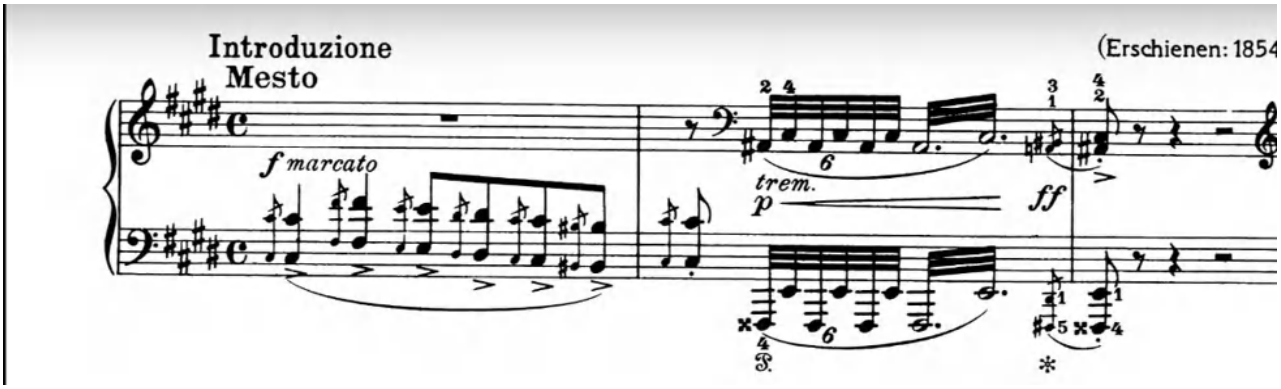
15. Д. Шостакович Квартет №2



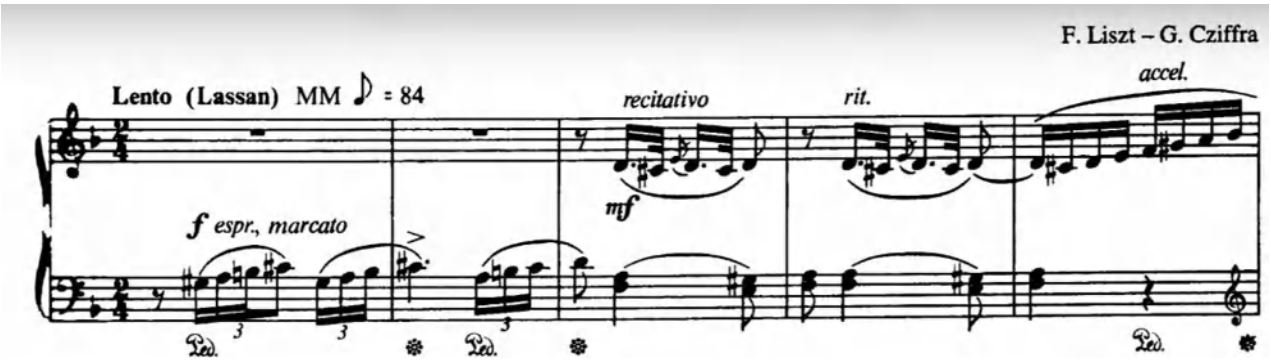
16. М. Скорик Бурлеска



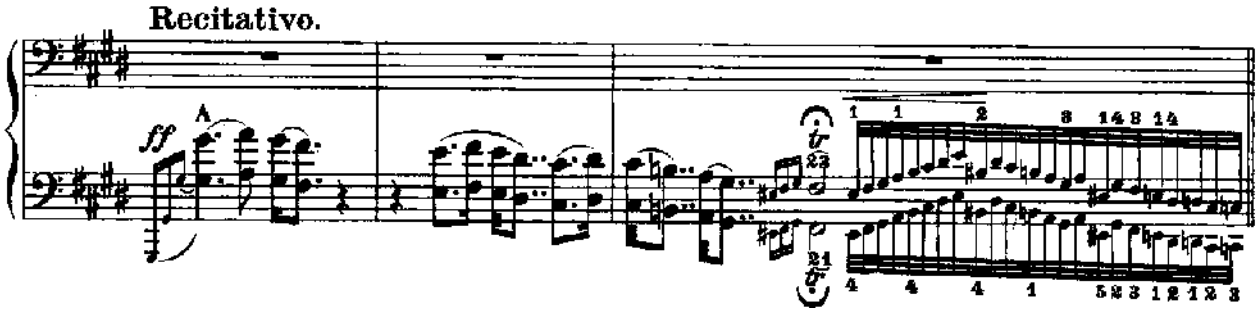
17. Ф. Ліст Угорська рапсодія №12



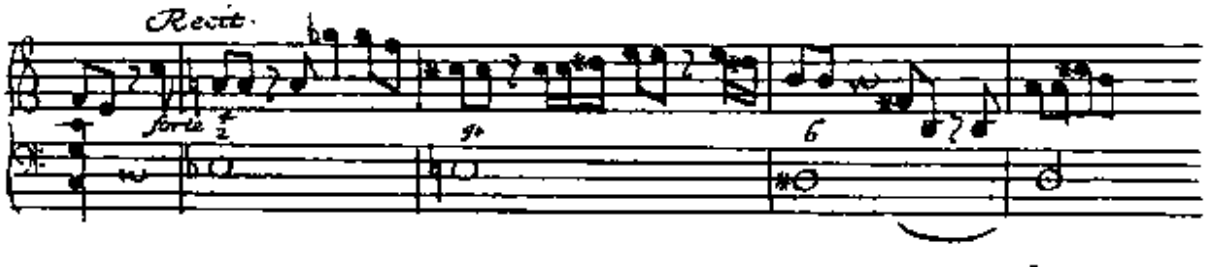
18. Ф. Ліст Угорська рапсодія №19



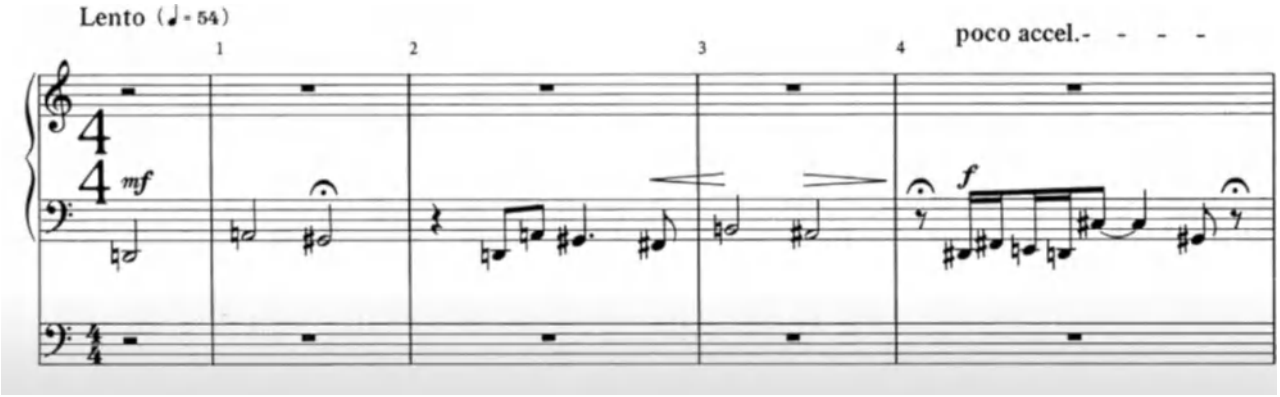
19. Ф. Ліст Угорська рапсодія №1



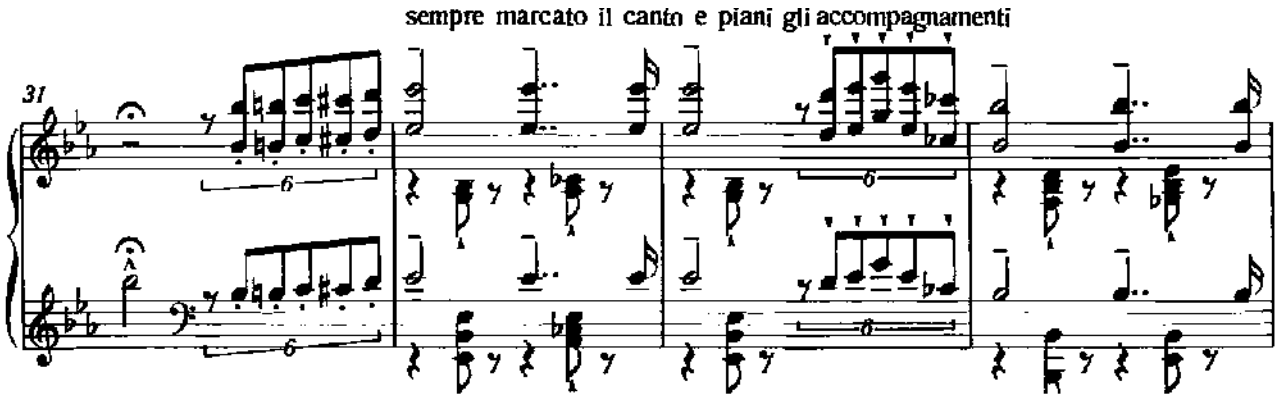
20. К. Ф. Е. Бах «Прусська соната №1»



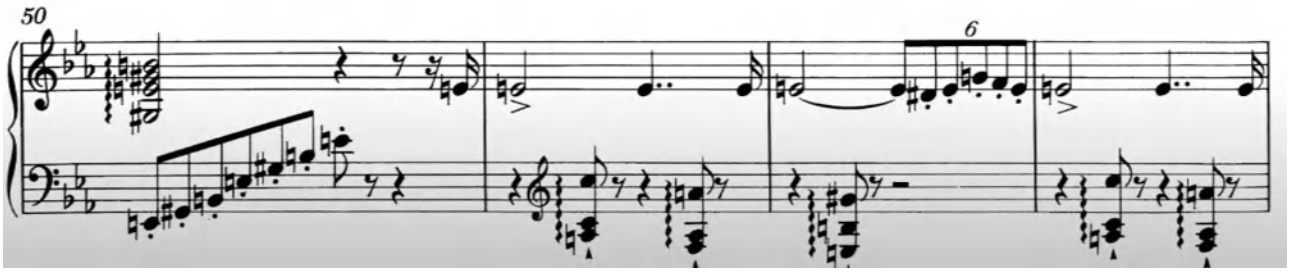
21. А. Шенберг Варіації на речитатив для органу оп. 40



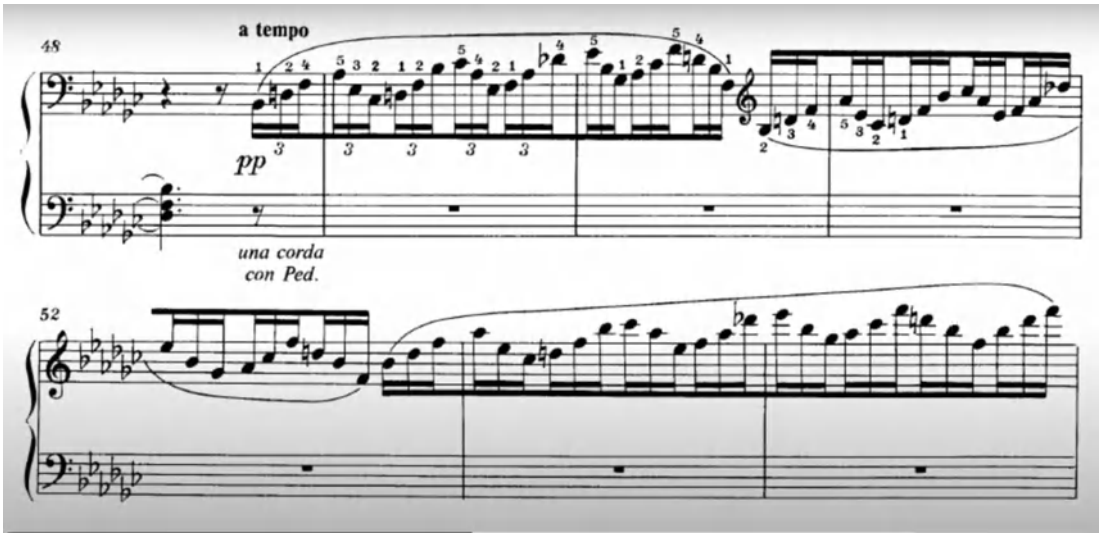
22. Ф. Ліст Трансцендентний етюд «Героїка»



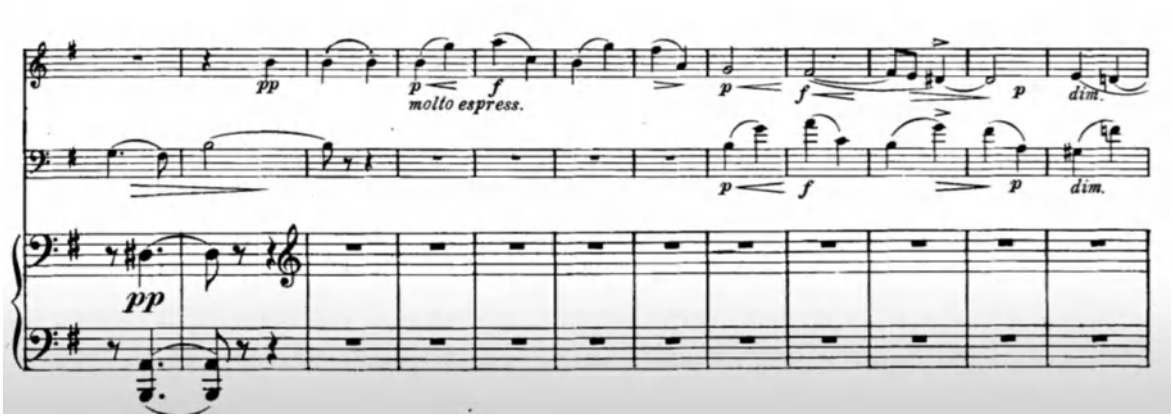
23. Ф. Ліст Трансцендентний етюд «Героїка»



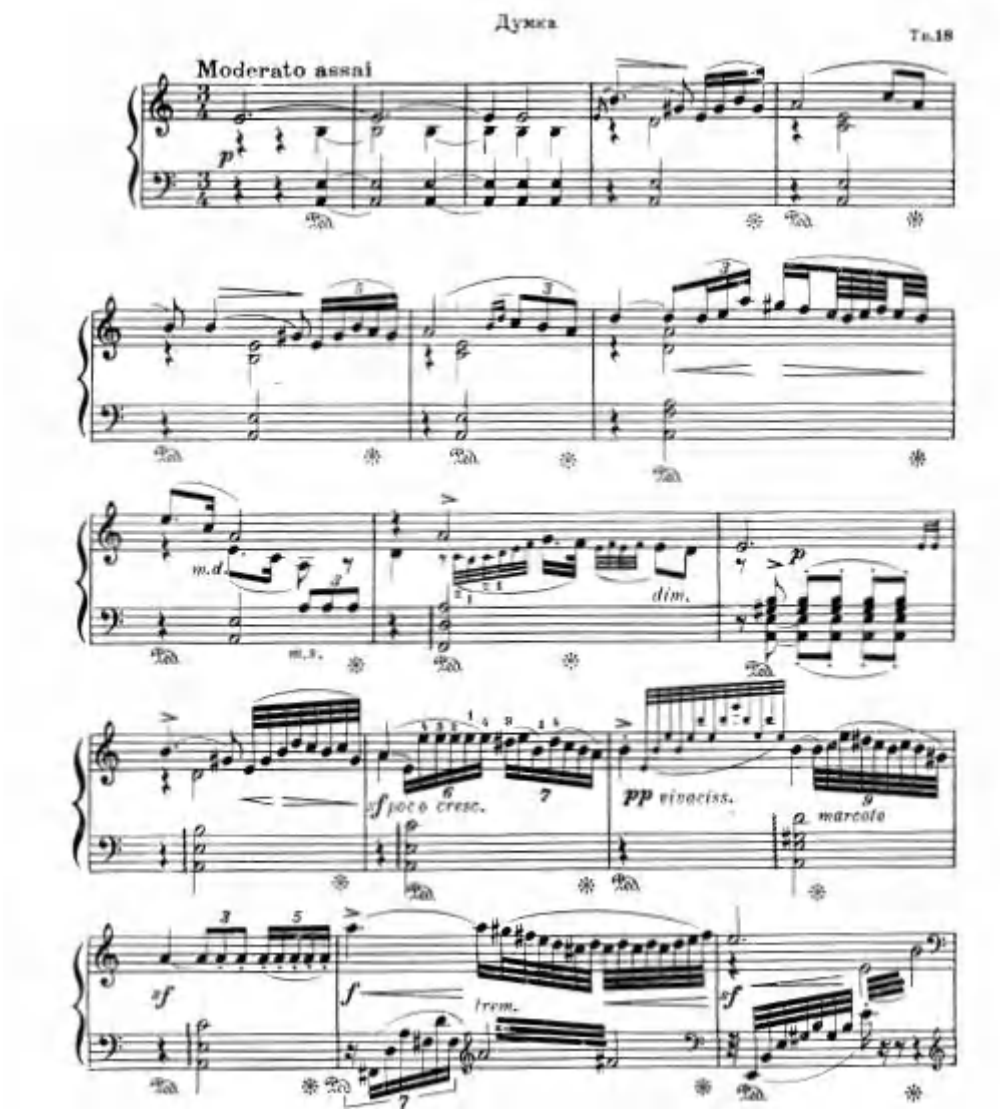
24. М. Балакірєв Думка



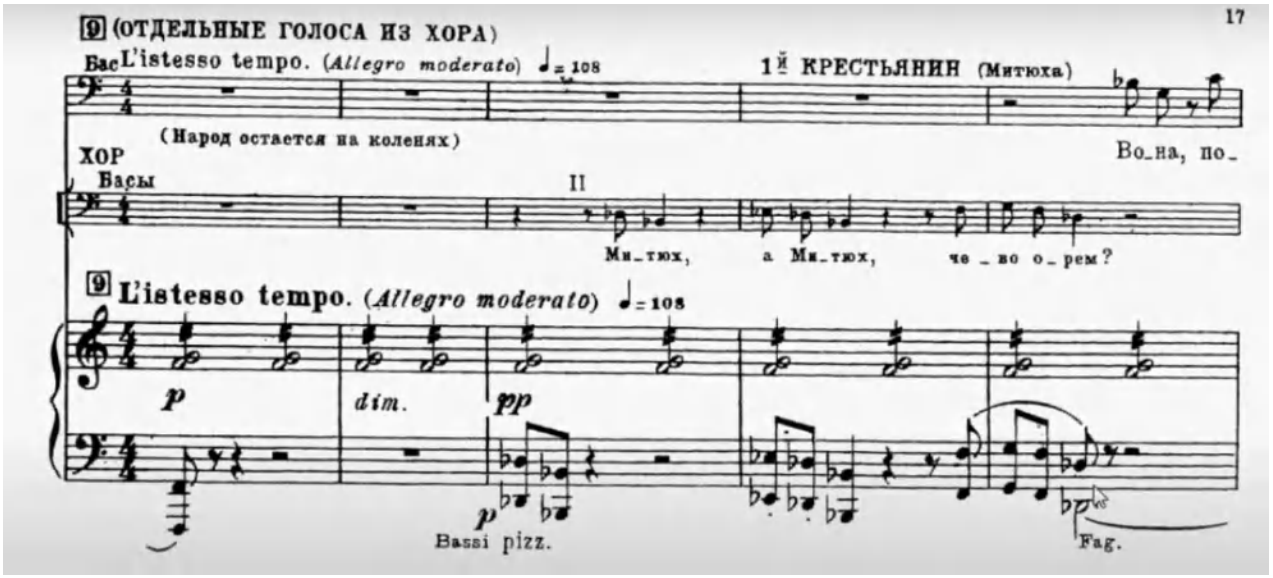
25. А. Дворжак Тріо №4



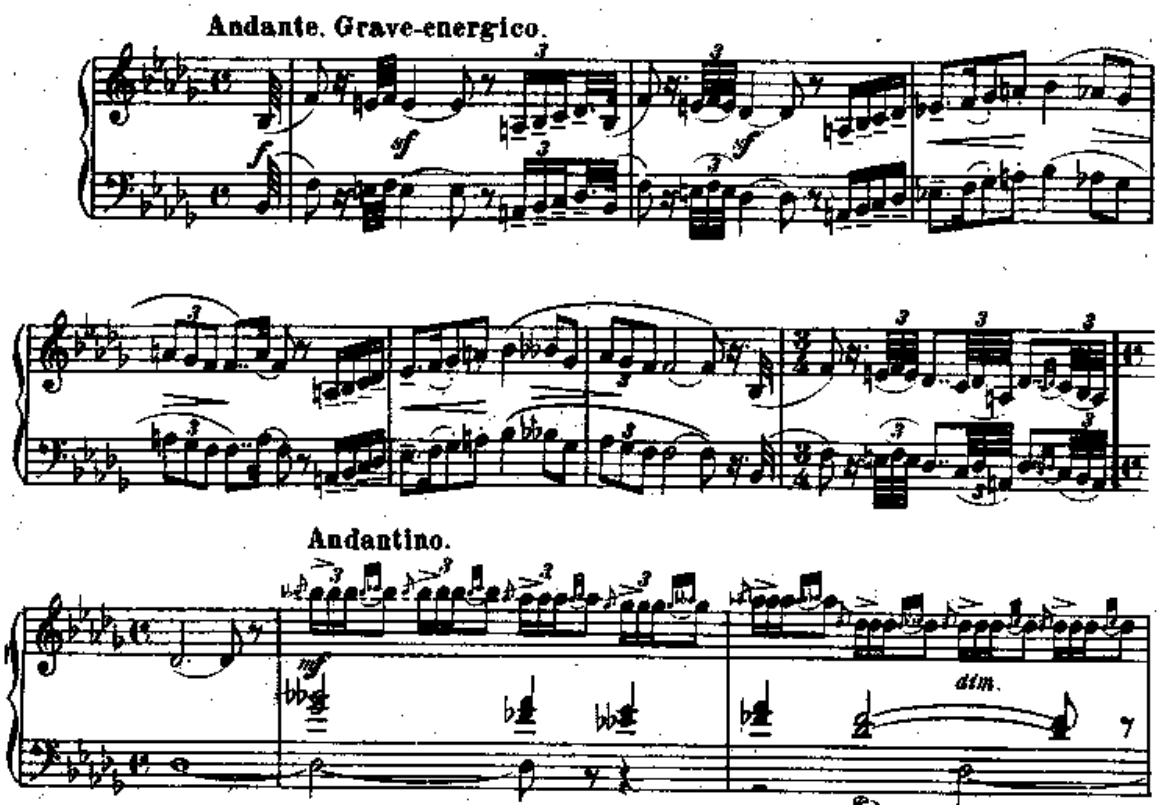
26. М. Лисенко «Думка-шумка»



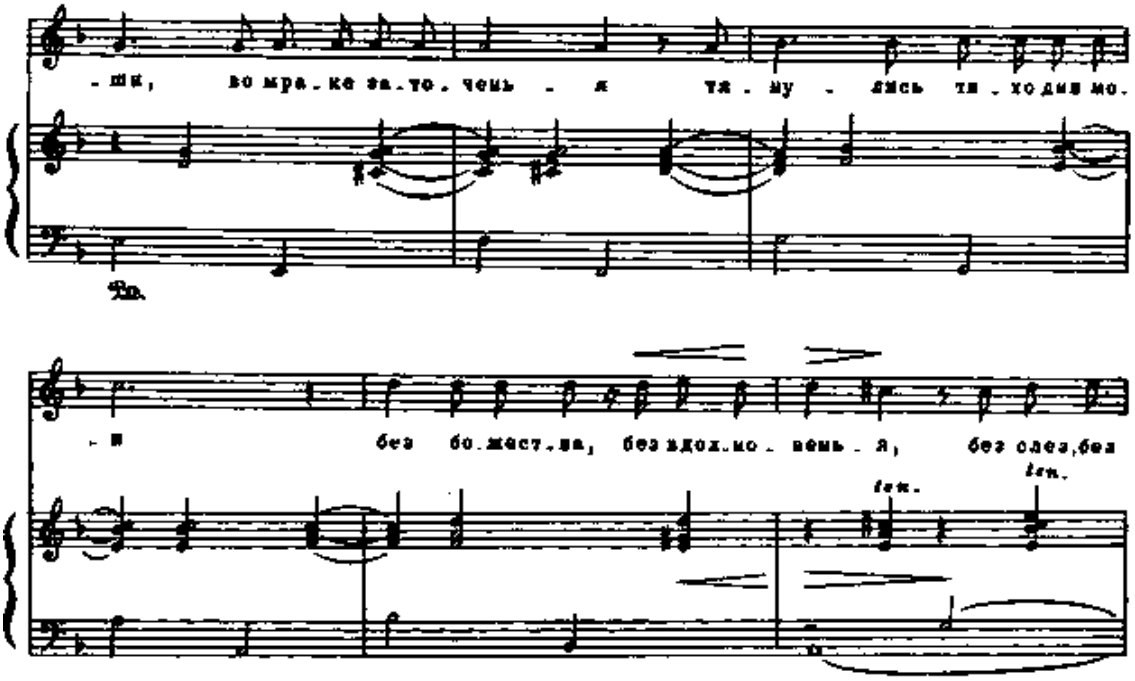
27. М. Мусоргський опера «Борис Годунов», Пролог



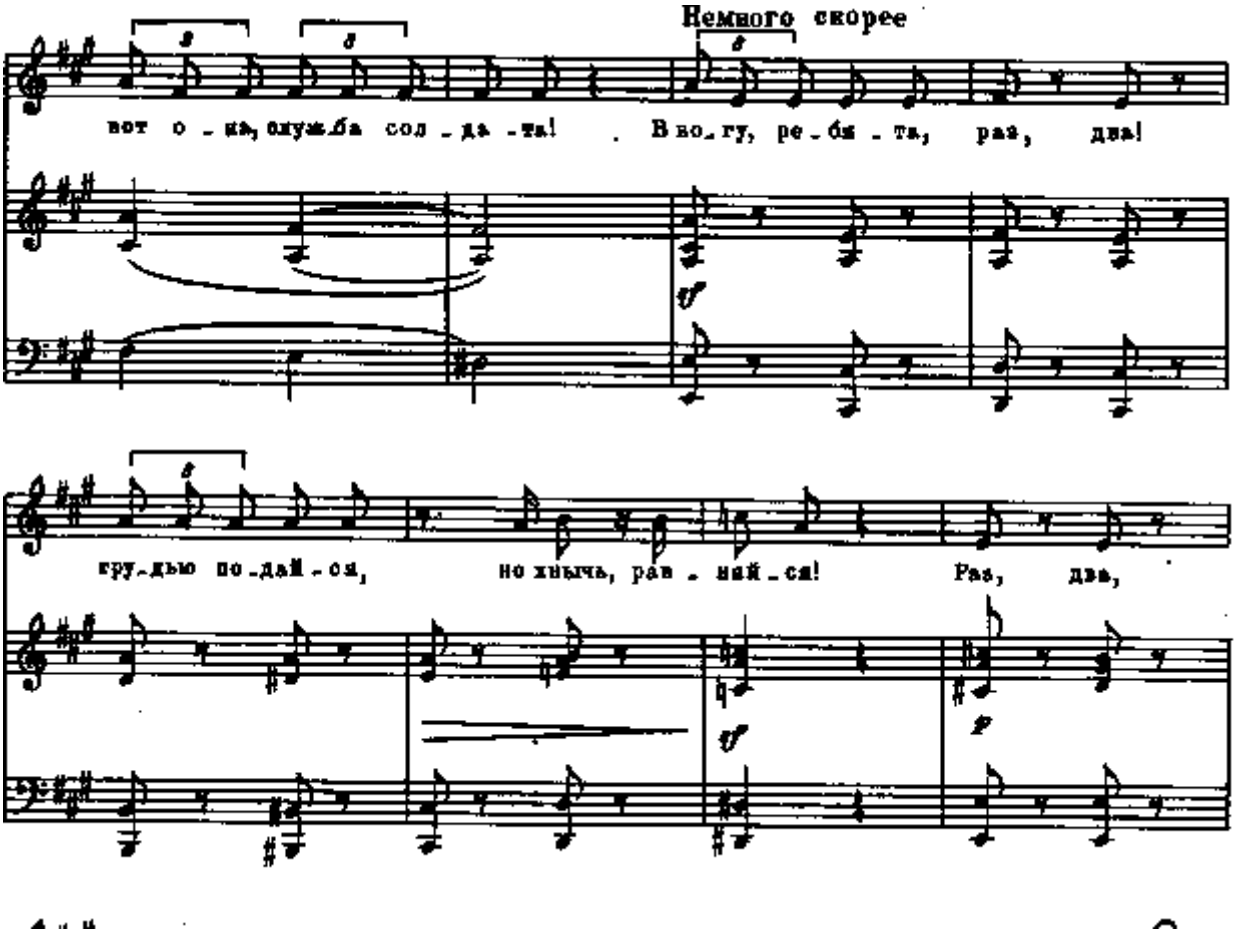
28. М. Мусоргський Два єврея: багатий і бідний

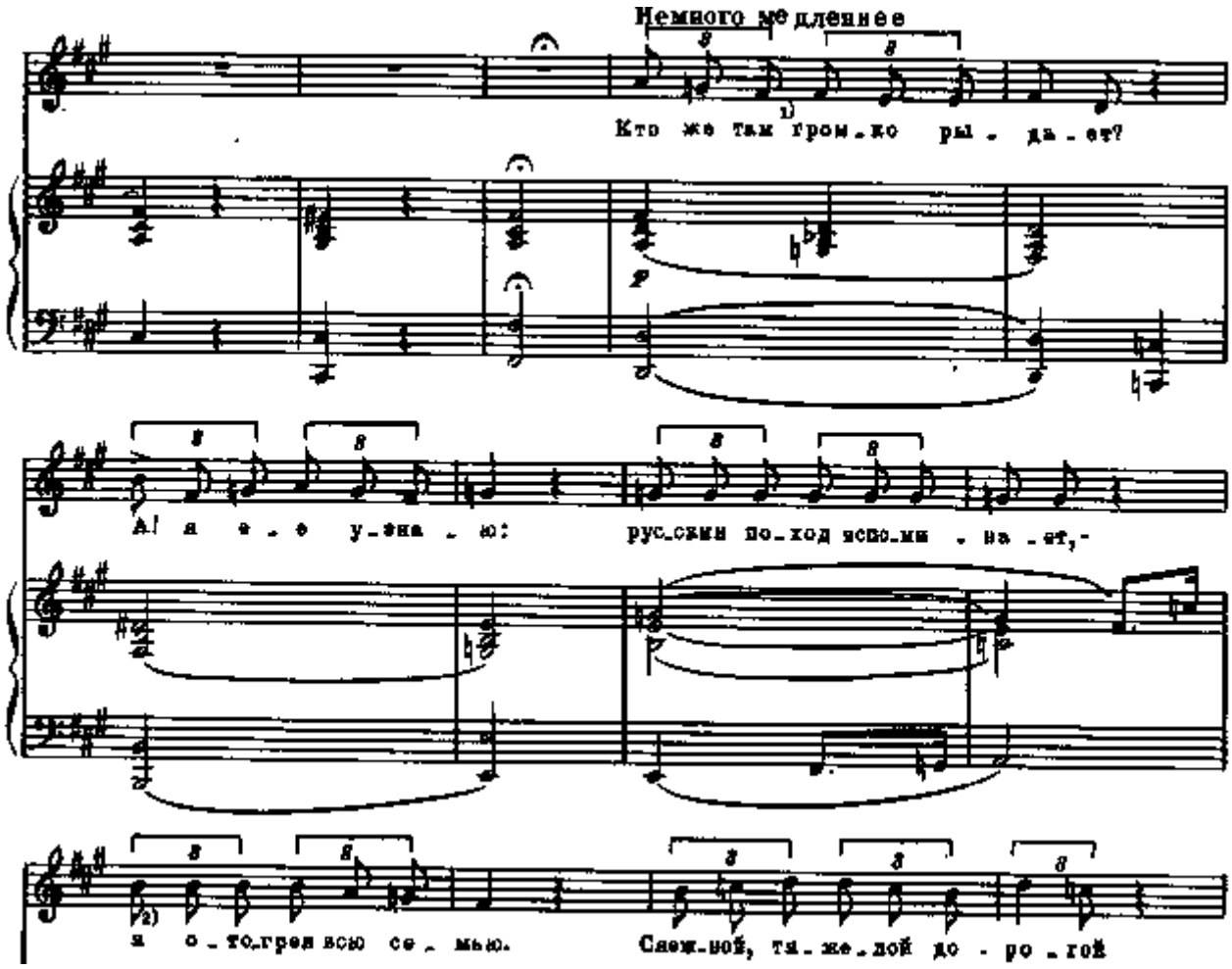


29. М. Глінка Я помню чудное мгновенье

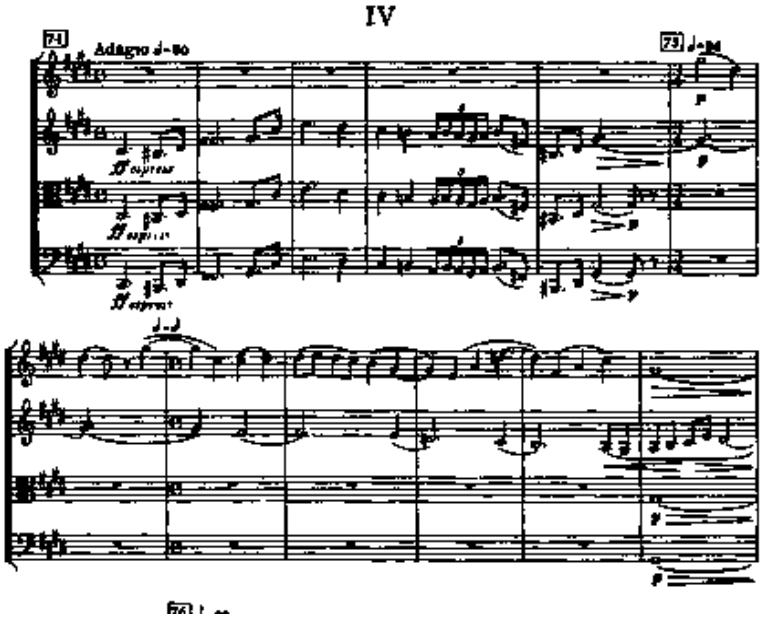


30. О. Даргомижський «Старый капрал»

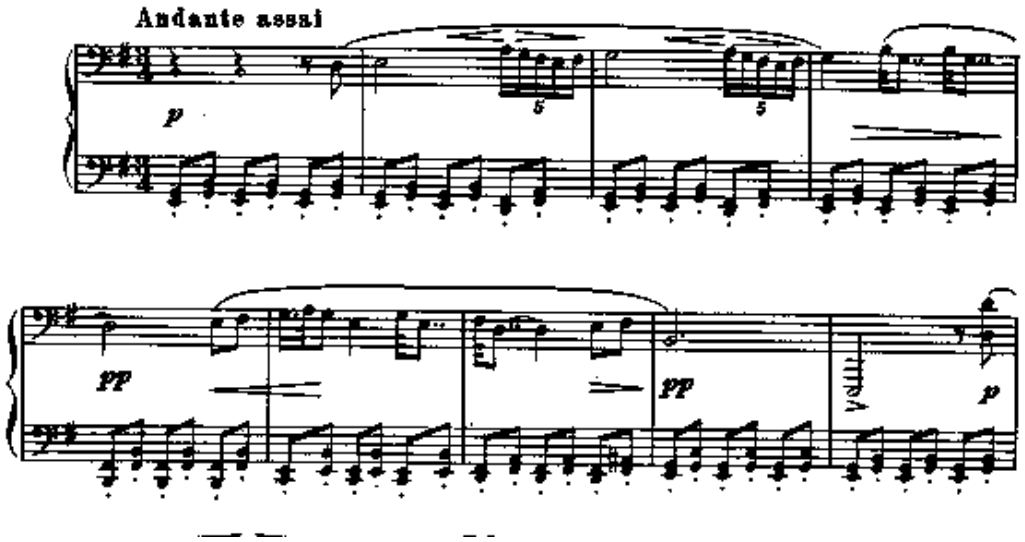




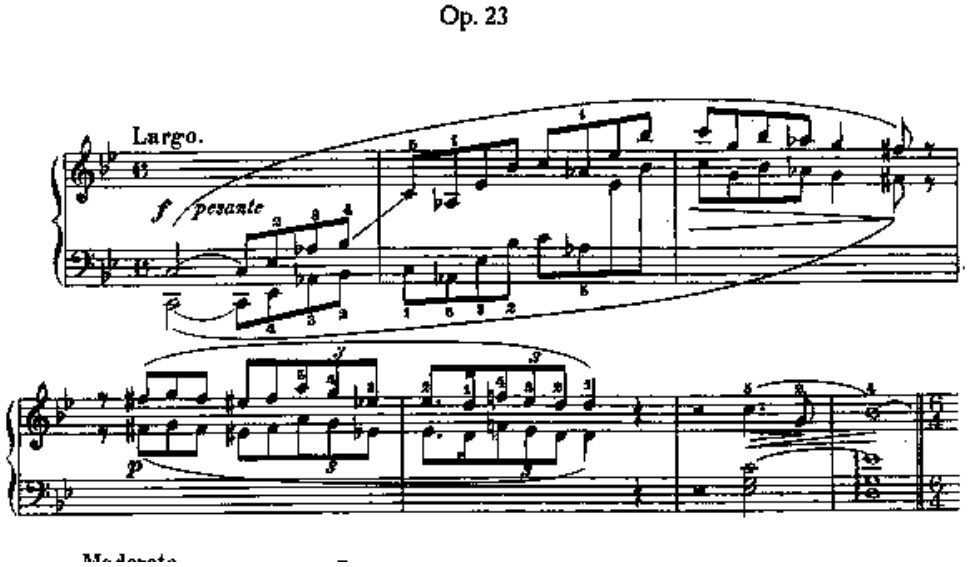
31. Д. Шостакович Квартет №3



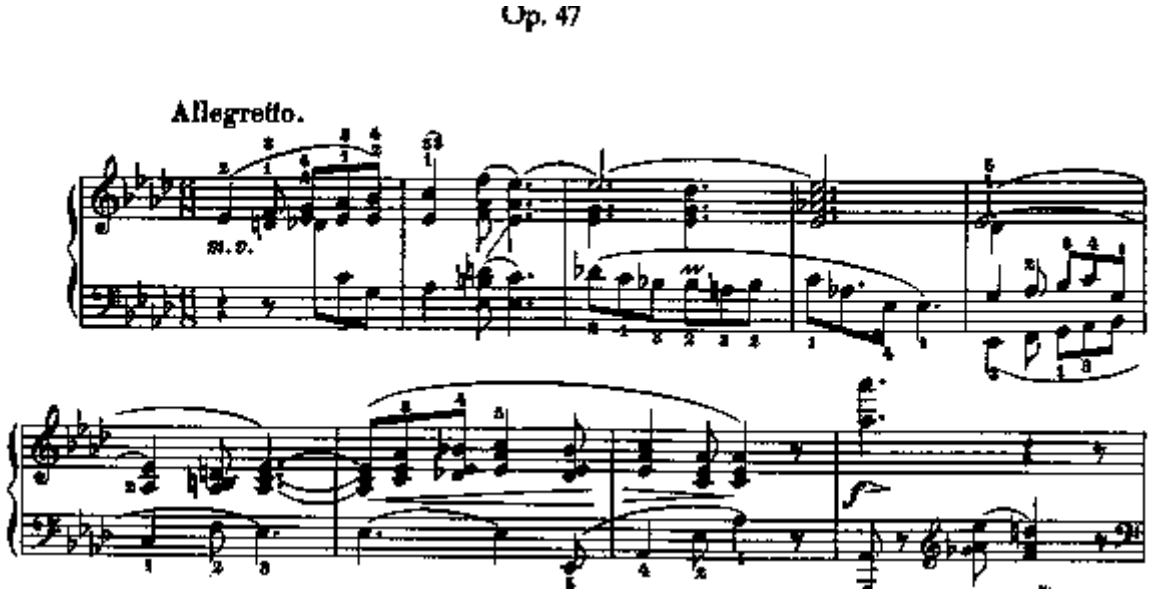
32. С. Прокоф'єв «Казки староїбабусі»



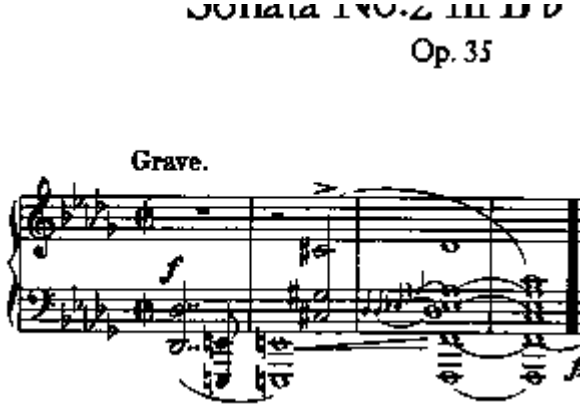
33. Ф. Шопен Балада №1



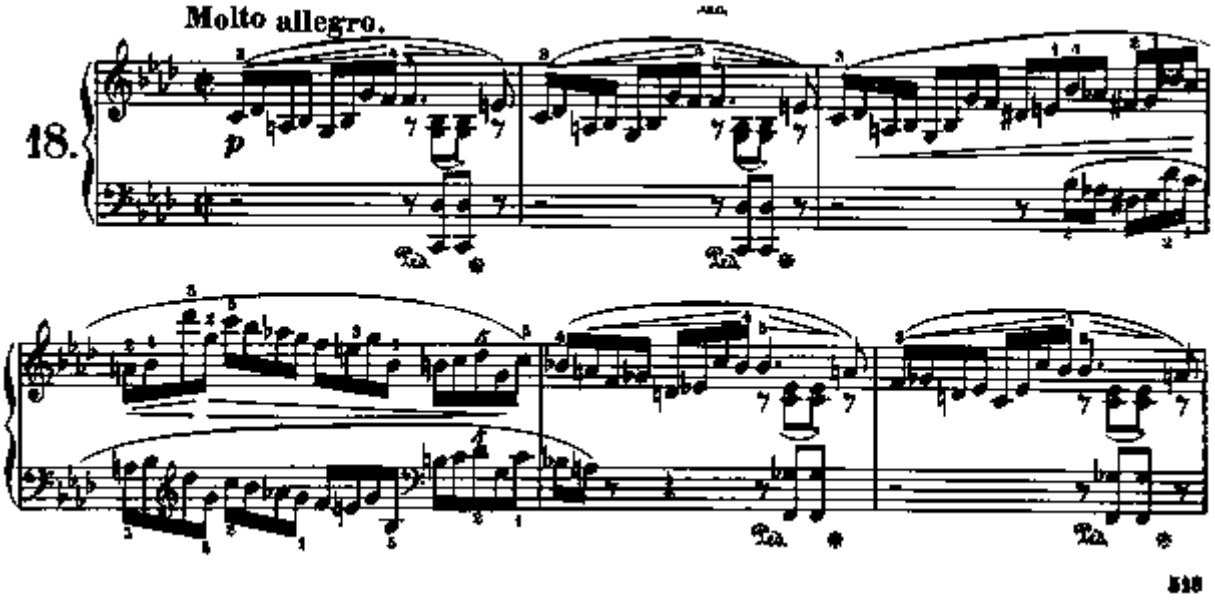
34. Ф. Шопен Балада №3



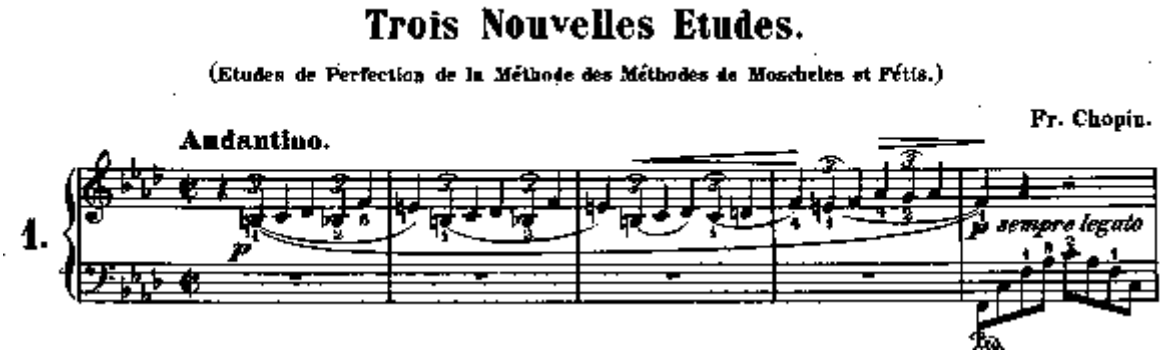
35. Ф. Шопен Соната №2



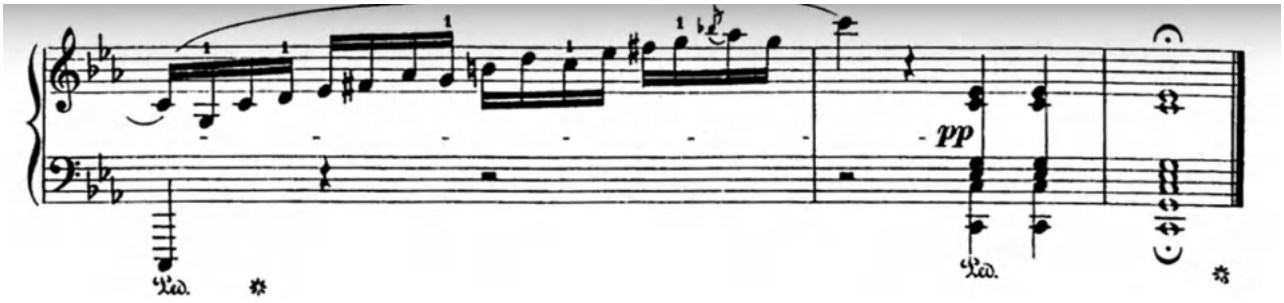
36. Ф. Шопен Прелюдія фа-мінор



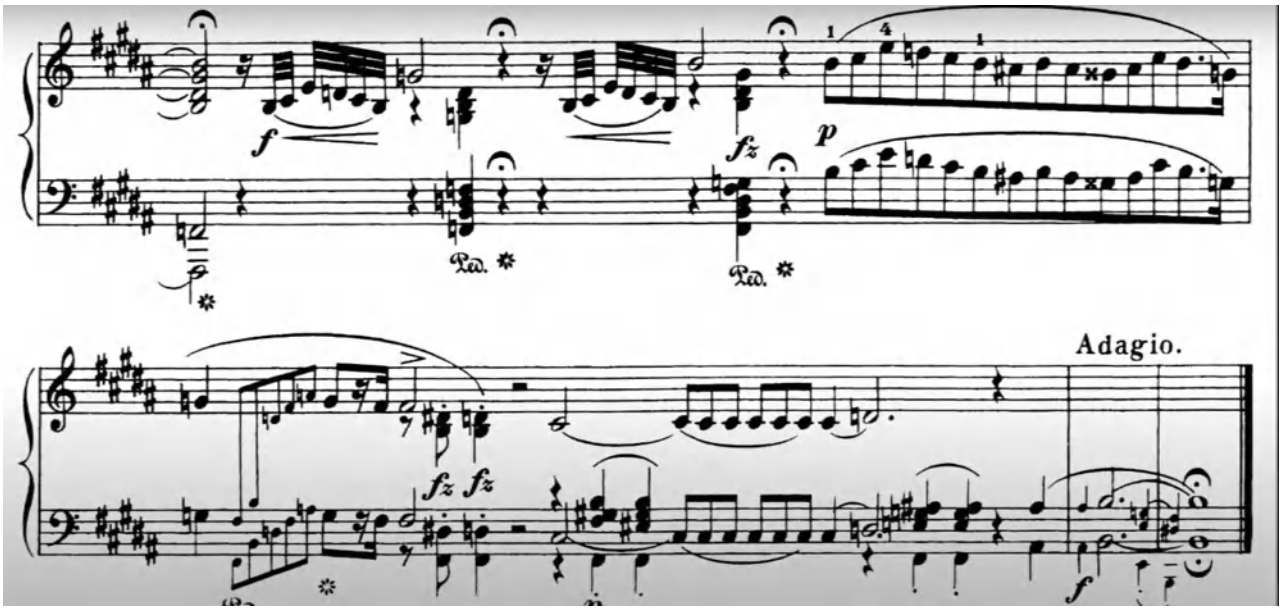
37. Ф. Шопен Етюд фа мінор



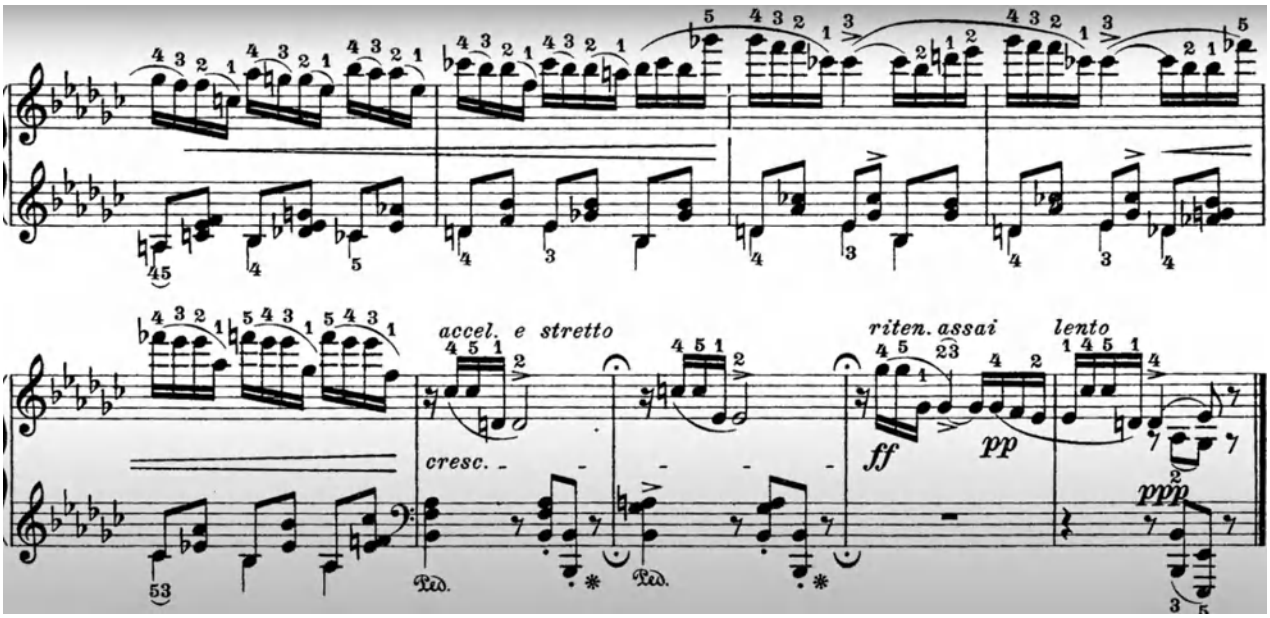
38. Ф. Шопен Ноктюрн c-moll, op. 48 No. 1



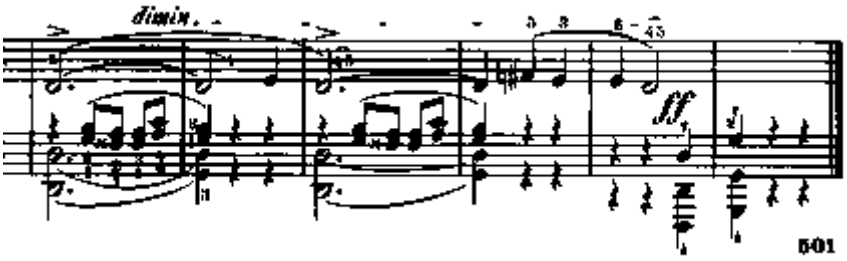
39. Ф. Шопен Ноктюрн Op. 32 No. 1, сі мажор



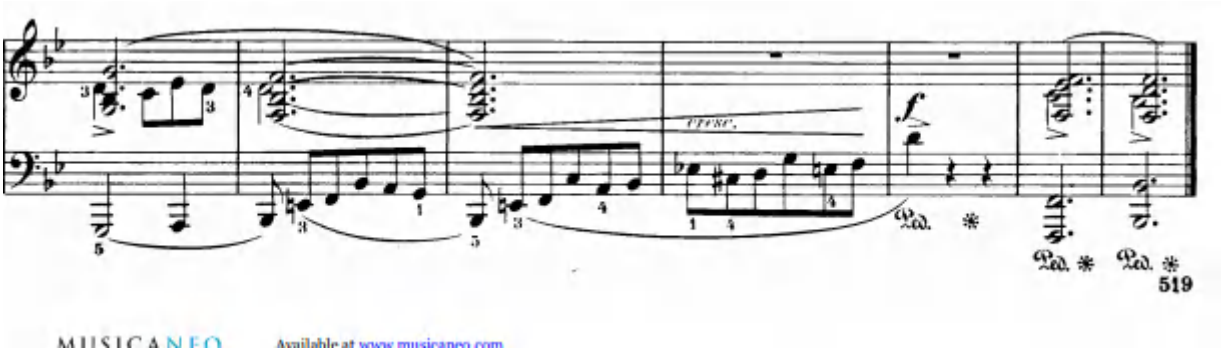
40. Ф. Шопен Полонез es-moll, op. 26 № 1



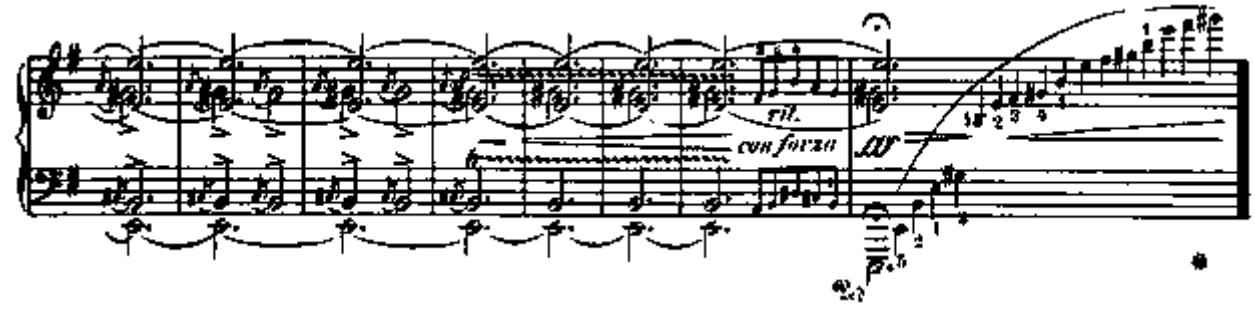
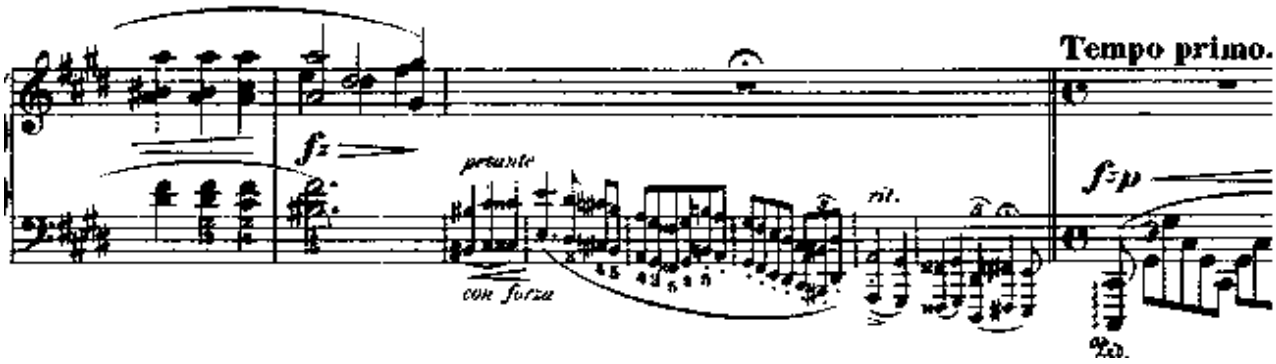
41. Ф. Шопен Прелюдія №12 соль-дієз мінор



42. Ф. Шопен Прелюдія №22 Сі-бемоль мажор



43. Ф. Шопен Этюд e-moll, No. 5



44. Ф. Шопен Ноктюрн Op. 27 No. 1, до-дієз мінор