Міністерство освіти і науки України

Запорізький національний університет

Т. С. Гердова

ІСТОРІЯ МУЗИКИ ТА МУЗИЧНА ЛІТЕРАТУРА

Методичні рекомендації

до виконання самостійної роботи

для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра

освітньо-професійної програми «Театральне мистецтво»

Затверджено

вченою радою ЗНУ

Протокол № від

Запоріжжя

2018

УДК:78.03.78.08(075.8)

Г376

Гердова Т. С. Історія музики та музична література: методичні рекомендації до виконання самостійної роботи для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра освітньо-професійної програми «Театральне мистецтво». – Запоріжжя: ЗНУ, 2018. – 47 с.

Методичні рекомендації з навчальної дисципліни «Історія музики та музична література» розроблено з метою удосконалення теоретичних знань щодо основних етапів світового музично-історичного процесу і творчості видатних композиторів. Рекомендації містять комплекс питань для самоконтролю та завдання для самостійної роботи студентів.

Призначені для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра спеціальності «Актор драматичного театру» освітньо-професійної програми «Театральне мистецтво».

Рецензент

*Л. М. Білозуб*, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри акторської майстерності

Відповідальний за випуск – *Г.В. Локарєва*, доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри акторської майстерності

**ЗМІСТ**

Передмова 5

Змістовий модуль 1.Музичне мистецтво від Античності до XVIII століття

Тема 1. Музика Античності, Середньовіччя та епохи Відродження 7

Питання для самоконтролю до Теми 1. 9

Практичні завдання до Теми 1. 10

Основна рекомендована література 11

Додаткова література 11

Тема 2. Ідейні та естетичні засади музичного мистецтва Західної

Європи ХVІІ ‑ першої половини ХVІІІ століть 11

Питання для самоконтролю до Теми 2. 15

Практичні завдання до Теми 2. 16

Основна рекомендована література 16

Додаткова література 16

Тема 3. Класицизм в музичному мистецтві Західної Європи 16

Питання для самоконтролю до Теми 3. 21

Практичні завдання до Теми 3. 22

Основна рекомендована література 22

Додаткова література 22

Змістовий модуль 2. Західноєвропейське музичне мистецтво XIX – XХІ

століть

Тема 4. Романтизм як загальноєвропейський напрямок у музичному

мистецтві XIX – початку ХХ століть 23

Питання для самоконтролю до Теми 4. 28

Практичні завдання до Теми 4. 29

Основна рекомендована література 30

Додаткова література 30

Тема 5. Стильове розмаїття західноєвропейської музики кінця

ХІХ – першої половини ХХ століть: традиції та новації 30

Питання для самоконтролю до Теми 5. 38

Практичні завдання до Теми 5. 39

Основна рекомендована література 40

Додаткова література 40

Тема 6. Композиторські школи та угрупування в західноєвропейському музичному мистецтві другої половини ХХ століття 40

Питання для самоконтролю до Теми 6. 46

Практичні завдання до Теми 6. 46

Основна рекомендована література 46

Електронний ресурс 46

Рекомендована література 47

**ПЕРЕДМОВА**

Навчальна дисципліна «Історія музики та музична література» складається з чотирьох модулів, які охоплюють історію музики та музичну літературу Західної Європи, Росії та України від первісного суспільства до початку ХХІ століття. Дана методична розробка присвячена вивченню студентами напряму підготовки «Театральне мистецтво» частини цього курсу ‑ історії розвитку музичного мистецтва Західної Європи. Вивчення зазначеного фрагменту світової музичної культури якнайкраще відповідає актуальним потребам сучасності: вихованню широко та різнобічно освіченої особистості, формуванню уявлень про духовний світ людської особистості, прищепленню студентам високих художніх критеріїв, потягу до самовдосконалення, саморозвитку, самореалізації.

Засвоєння творчого спадку композиторів Західної Європи спрямовано на формування художньо-творчого мислення в контексті сучасних досягнень мистецтвознавства, на основі знань європейської музики та творчої діяльності видатних композиторів. У процесі вивчення дисципліни «Історія музики та музична література» досягається ознайомлення з провідними напрямками музичного мистецтва від античності до ХХ століття, усвідомлення специфіки музичного мистецтва, оволодіння теоретичними знаннями щодо здобутків найвидатніших митців, вивчення основних музичних творів, формуються навички аналізу музичних творів у культурно-історичному аспекті.

З огляду на обмежену кількість годин, виникає необхідність додаткових методичних розробок щодо окремих етапів розвитку музичного мистецтва Західної Європи, як мінімум із двох причин. Першою є прагматична необхідність забезпечити організацію самостійної роботи студентів достатньою кількістю конкретного матеріалу – музичного та аналітичного. Другою, з огляду на вельми складні у світоглядному сенсі мистецькі процеси та творчі позиції композиторів, є необхідність акцентувати певні точки відліку, можливість різного ставлення, різного підходу до мистецьких явищ, здатність розкривати глибинний смисл того, що відбувається. Зазначене потребує навичок критичного ставлення до будь-яких мистецьких явищ, самостійного мислення студентів, самостійної оцінки побаченого та почутого, що можливо лише на підставі сформованої ціннісної системи особистості.

Виключно складним для сприйняття та розуміння справжнього смислу мистецьких процесів є період розвитку музичної культури Західної Європи ХХ століття, особливо його останньої третини, через тенденцію дегуманізації, витіснення усього людського в людині, механістичність буття та відбиття цього у музичному мистецтві. Методична розробка, як допоміжний засіб вивчення класичного музичного спадку Західної Європи, має сприяти через глибоке розуміння етичного змісту музичних творів, гуманістичних засад їх творців засвоєнню студентами пріоритетності людського начала. І це знаходиться цілком у річищі актуального сьогодні завдання підготовки висококваліфікованих фахівців як носіїв високих етичних ідеалів гуманізму, добра та духовності.

*Предметом* вивчення навчальної дисципліни «Історія музики та музична література» у зазначеній його частині є музично-історичний процес у країнах Західної Європи та музичні твори як артефакти цього процесу.

*Метою* вивчення є ознайомлення студентів з визначними віхами західноєвропейського музично-історичного процесу; розуміння смислу мистецьких процесів, що відбуваються; розвиток художнього смаку, формування ціннісних критеріїв.

*Основними завданнями* навчальної дисципліни є:

‑ залучення студентів до скарбниці західноєвропейської музики;

‑ зацікавлення творами західноєвропейської музичної культури;

‑ осмислення етичної суті музичних творів західноєвропейського мистецтва;

‑ складення особистісної художньо-естетичної та філософсько-світоглядної ціннісної системи;

Студенти повинні *засвоїти*:

‑ головні етапи музично-історичного процесу;

‑ філософсько-світоглядну та художньо-естетичну основу стилів музичного мистецтва Західної Європи;

‑ основні твори провідних композиторів музичного мистецтва Західної Європи.

У підсумку вивчення курсу історії музики Західної Європи студенти *мають вміти:*

‑ аналізувати музичний матеріал з урахуванням його цілісності та авторського індивідуального стилю;

‑ визначати на слух належність твору до певного стилю музичного мистецтва Західної Європи;

‑ критично ставитися до музичних творів, художніх стилів;

‑ аргументувати власну точку зору на окремі твори, мистецькі стилі та течії.

**ЗМІСТ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ**

**Змістовий модуль 1. Музичне мистецтво**

**від Античності до XVIII століття**

**Тема 1.** Музика Античності, Середньовіччя та епохи Відродження.

**Мета**: усвідомлення історичних основ музичного мистецтва, етапів його формування, узагальнених рис музичного мистецтва Стародавньої Греції та Стародавнього Риму, їх розбіжностей, особливостей музичного мистецтва Середньовіччя та Відродження.

**План**

1. Теорія походження музики. Музика стародавніх людей.

2. Основні риси музичного мистецтва Стародавньої Греції та Стародавнього Риму.

3. Характеристика особливостей розвитку музичного мистецтва в епоху Середньовіччя.

4. Ідейно-естетичні засади Відродження та їх відбиття у музичному мистецтві.

5. Інструментальна музика епохи Відродження.

**Методичні рекомендації**

У *першому питанні* слід узагальнено надати характеристику цього періоду. До головних рис мистецтва необхідно віднести такі, як: поступове вичленення елементів пантоміми, співу тощо з єдиного нерозчленованого трудового процесу; подальший самостійний розвиток елементів танцю, співу та ін.; утворення згодом нових форм мистецтва (музика, драма).

Окремо треба зупинитися на ролі ритуальних пантомім, в яких зачатки первісного мистецтва вже відокремлені від самого трудового процесу. Особливістю первісних елементів музичного мистецтва слід визнати обмеженість мелодійного розвитку та компенсацію її більшими змінами інших виразних засобів – гучності (її посилення та послаблення), швидкості. Необхідно узагальнити значення цього етапу розвитку музичного мистецтва: воно полягає у формуванні якісної визначеності тону, елементів музичного ладу, закріплення певних ритмічних комірок.

При розгляді *другого питання* необхідно, перш за все, визначити смисл терміну «Античність», пов’язаного з певними країнами та часовими межами. Полегшити засвоєння студентами характеристик «мусічних мистецтв» античного світу допоможе структурування загального процесу їх розвитку відповідно до етапів існування самого античного світу (рання, класична та пізня античність).

Для цілісного сприйняття музичної культури Античності важливо виокремити її узагальнені специфічні якості – синкретичний характер та грунтовний зв’язок з міфологічним уявленням світу. Засвоєнню матеріалу допоможе і структурування матеріалу відповідно існуючим у тодішньому мистецтві жанрам, таким як епос, хорова лірика, сольна лірика, трагедія, драма, комедія. Окремо треба сконцентрувати увагу на «діонісіях», в яких поєднувались елементи театралізованого дійства, танку, співу та інструментального супроводу. Особливо необхідно підкреслити значення дифірамбів та їх значення у формуванні трагедії.

Обов’язково на підставі порівняння слід зазначити напрямок розвитку древньогрецької трагедії – поступове посилення особисто-героїчного, суб’єктивного начала та загострення драматичних елементів.

У розгляді *третього питання*, перш за все, необхідно зазначити принципову відмінність ідейно-естетичних засад Античності та Середньовіччя як вияв протилежності їх світогляду. Для полегшення розуміння тенденцій розвитку та засвоєння характеристик музичного мистецтва Середньовіччя важливо також виокремити чотири сфери його побутування. Це церковна, придворна, міська та народна музика. Варто акцентувати увагу на протистоянні церковної музики та народної, їх боротьбі та взаємовпливах, а також підкреслити, в чому полягає значення кожної з цих сфер. Народна музика, спираючись на усну традицію, є інтонаційним фондом епохи; церковна музика є колискою музики письмової традиції, що лежить в основі музичної освіченості. Треба зазначити основні віхи професіоналізації в розвитку церковної музики – створення григоріанського антифонарію та створення нової системи нотації й розробку вчення про лади.

Необхідно зазначити, чиєю творчістю була представлена музика середньовічного міста (трубадури, трувери, міннезінгери, ваганти, жонглери тощо), підкреслити, що служба цих музикантів при дворах феодальної знаті виражала процес зрощення придворної та міської музичної культур.

Треба згадати лідерство в розвитку музичного мистецтва кафедральних соборів та університетів після завершення культурної ролі монастирів. Вказати на створення в їх лавах – двоголосся з вільною імпровізаційною мелодією, на цій основі формування нових жанрів – кондукту та першого світського письмового багатоголосного жанру мотету. Варто підкреслити світський (не літургійний), навіть, танцювальний характер наспіву мотетів, використання елементів імітаційної техніки й, зокрема, канонічну імітацію.

З точки зору музично-історичного процесу необхідно відзначити важливі риси творчості трубадурів та труверів. Це розповідно-епічна речитація, поєднання епічної розповіді з глибоким драматизмом, ліричною схвильованістю та народно-пісенною основою.

В розгляді *четвертого питання* треба підкреслити, що епоха Відродження є часом формування націй, становлення національних культур, у тому числі й музичної. Спочатку в загальній характеристиці музичного мистецтва епохи варто відзначити такі демократичні жанри, як лаула, віланелла, фроттолла, але основну увагу приділити жанру мадригалу, як значному досягненню музичного мистецтва епохи Відродження.

Подальша характеристика музичної культури епохи Відродження пролягає через визначення мистецьких особливостей головних її осередків: Флоренції, Венеції, Риму. Особливу увагу треба приділити творчості Палестрини. В її характеристиці необхідно підкреслити відповідність композиторського задуму та засобів музичної виразності, використання акордово-гармонічного та поліфонічного складу, співмірність окремих частин монументальних форм, визначальну роль мелодичного начала.

Класичний період розвитку європейської поліфонії представлений нідерландською школою поліфоністів, для творчості яких характерно поєднання церковних та світських жанрів. Варто коротко зупинитися на творчих постатях Жоскена Депре, Орландо Лассо, Йоганеса Окегема та Якоба Обрехта. Зазначений історичний період цікавий як етап появи перших публічних органних концертів.

У *п’ятому питанні* для повноти картини треба зупинитися на розвиткові ренесансних тенденцій у музичній культурі Франції, виокремити Філіпа де Вітрі та його трактат «Ars nova»; висвітити основні особливості мистецтва Ars nova, комічні музично-театральні жанри. Ренесансні тенденції в музичній культурі Англії, Іспанії та Німеччини можливо охарактеризувати більш узагальнено. Обов’язково треба зазначити причини специфіки Ренесансу в Німеччині, зупинитися на творчості органістів Дж. Фробергера, І. Пахельбеля, висвітлити роль протестантського хоралу та обов’язково зазначити період кінця ХVІ століття як пік розвитку ренесансної поліфонії.

**Питання для самоконтролю до Теми 1 змістового модуля 1**

1. Що означає термін «античність»? Які етапи розвитку музичного мистецтва Античності прийнято виокремлювати?

2. Які витоки музично-поетичної культури Стародавньої Греції?

3. Які танці були поширеними в Стародавній Греції?

4. Що є витоками героїчного епосу Стародавньої Греції?

5.Яка роль аедів у виникненні епічних оповідей?

6.Що таке древньогрецькі «суспільні ігри»?

7. Яка визначальна риса мистецтва Стародавньої Греції?

8. Що таке дифірамб?

9. Як змінився характер музики у Стародавньому Римі?

10. Музика яких країн впливала на музичне мистецтво Стародавнього Риму?

11. Які головні осередки музичної культури раннього Середньовіччя?

12. Які основні осередки професійної музики раннього Середньовіччя?

13. Хто був носієм світської народної музики в епоху раннього Середньовіччя?

14. Які види мистецтв поєднували міми, жонглери та шпільмани у своїх виступах?

15. В чому полягають принципові художньо-естетичні відмінності мистецтва Античності та Середньовіччя?

16. Що таке «григоріанський хорал»?

17. Що таке «свято дурнів (або ослів)»?

18. Який єдиний процес репрезентують явища тропів, секвенцій, літургічної драми, «свята дурнів»?

19. В чому полягають корені середньовічного багатоголосся?

20. Як називаються перші паростки письмово зафіксованого багатоголосся?

21. Які риси рицарської культури були новими для свого часу?

22. В чому вбачали трубадури головну мету свого мистецтва?

23. Який ідеологічний напрям був провідним для епохи Відродження?

24. Які естетичні та етичні ідеали намагалися відродити представники епохи Відродження?

25. Які світські музичні жанри були поширені в епоху Відродження?

26. Яка мелодика використовувалась в якості cantus firmus?

27. Що сприяло формуванню нового типу музиканта?

28. Яка національна поліфонічна школа була найбільш впливовою в мистецтві Відродження?

29. Який засіб був головним у створенні єдності поліфонічного твору?

30. Яких видатних поліфоністів епохи Відродження ви знаєте? Які основні риси творчості Палестрини?

31. Які жанри були популярними у часи Відродження?

32. Появу якого жанру підготував мадригал?

33. В чому полягала роль музичної культури Венеції?

**Практичні завдання**

1. Створіть схему розвитку музики в умовах первіснообщинного ладу.

2. Обгрунтуйте походження музичних інструментів часів первіснообщинного ладу.

3. Охарактеризуйте поширені танці Стародавньої Греції: гімнопедії, гіпорхеми, пиррихій, пеан.

4. Розкрийте, в чому полягав зв’язок епічних оповідей та усної традиції.

5. Напишіть невелике есе на тему «Піфійські, Олімпійські й інші ігри Стародавньої Греції та їх роль у розвитку музично-поетичного мистецтва Античності».

6. Проаналізуйте зв’язок дифірамбу з виникненням трагедії у Стародавній Греції.

7. Складіть перелік відомих авторів трагедій у Стародавній Греції.

8. Опишіть роль і характер музики у Стародавньому Римі.

9. Охарактеризуйте світське народне музичне мистецтво Середньовіччя.

10. Порівняйте три найважливіші принципові засади мистецтва Античності та Середньовіччя.

11. Складіть перелік характерних рис рицарської культури.

12. Охарактеризуйте інтелектуальну атмосферу, притаманну епосі Відродження.

13. Охарактеризуйте протиріччя епохи Відродження, внутрішньо притаманні її культурі.

14. Складіть перелік основних жанрів органної та клавірної музики Італії епохи Відродження.

Основна рекомендована література: 2, 24.

Електронний ресурс: 1.

**Тема 2.** Ідейні та естетичні засади музичного мистецтва Західної Європи ХVІІ – першої половини ХVІІІ століть.

**Мета:** усвідомлення специфічності епохи Просвітництва, визначення особливостей його провідних художніх стилів та неоднорідності їх виявлення, засвоєння розмаїття тогочасних жанрів в музичній культурі Західної Європи.

**План**

1. Основні риси історичного періоду ХVІІ – першої половини ХVІІІ століть у розвитку музичного мистецтва Західної Європи (суспільно-політичні, ідеологічні, художньо-естетичні).

2. Оперне та інструментальне мистецтво Італії ХVІІ – першої половини ХVІІІ століть.

3. Особливості музичного мистецтва Франції епохи Просвітництва ХVІІ – першої половини ХVІІІ століть.

4. Музичне мистецтво Германії ХVІІ – першої половини ХVІІІ століть. Творчість Й. С. Баха.

**Методичні рекомендації**

У вивченні *першого питання* треба спочатку зазначити, що ХVІІ століття – це історична межа: кінець середньовіччя та феодального періоду, перехід до капіталістичного розвитку. Важливо відзначити характерні риси цієї перехідної епохи – зростання демократичних рухів (в окремих країнах – революційних вибухів), багаторічні війни. Підкреслити протиставлення суспільної нестабільності з творчими досягненнями цього часу – зі створенням піднесених філософських та естетичних систем, скарбів мистецтва, з виникненням таких сильних та яскравих стилів, течій, як бароко, класицизм, рококо. Тож у вивченні цього складного періоду особливо має бути підкреслена неможливість вважати цей час епохою тільки Бароко (або щось інше). Необхідно засвоїти, що це епоха Просвітництва, у надрах якого виникали, зникали, співіснували різні художні стилі та течії, різні за виразністю, за значимістю та масштабністю.

Другою опорною точкою вивчення першого питання повинно стати розуміння, що художні стилі й течії цього періоду формувалися та існували не тільки в завершеному вигляді, але й у вигляді окремих тенденцій, елементів, різноманітних сплавів.

По-третє, в характеристиці мистецтва періоду ХVІІ – першої половини ХVІІІ століть необхідно зауважити, що ідейні та естетичні основи Ренесансу (такі як гармонія людини та Всесвіту) були безповоротно втрачені. Виявилася криза ренесансного гуманізму; сум’яття суспільної психології, активізація реакційних сил породили глибинні протиріччя, похмуро-трагедійні мотиви в творчості багатьох художників.

По-четверте, щоб яскравіше відокремити суспільну, ідеологічну, естетичну та ін. базу нового періоду, треба усвідомити, що вся сукупність змін наприкінці ХVІІ століття сформувалась у новий, широкий і прогресивний рух Просвітництва.

По-п’яте, необхідно зазначити, що Просвітництво неодночасно сформувалось у різних країнах і також не є однорідним явищем. Звідси витікає методологічна установка вивчення музичного мистецтва зазначеного періоду: в першу чергу, приділити увагу тим країнам, де найбільш цілісно виявилися риси найважливіших художньо-естетичних стилів та течій; у розгляді музичного мистецтва окремих країн перевагу слід віддати вивченню провідних музичних жанрів та показових у цьому відношенні творів.

Розгляд *другого питання* необхідно почати з вивчення музичного мистецтва Італії, в якому провідне місце закономірно посідав оперний жанр. Слід визначити основні засади розвитку оперного мистецтва – співоче обдарування італійського народу, широке розповсюдження флорентійських театралізованих вистав з піснями, народні пісенно-танцювальні жанри (сициліана, форлана, тарантела, ломбарда тощо), мистецтво фроттолістів та мадригалістів.

Необхідно конкретизувати оперні осередки Італії, в яких склалися національні оперні школи; висвітлити художні принципи членів флорентійської «Камерати» ‑ прибічників стилю Drama per musica. Має сенс додатково висвітити ставлення учасників «Камерати» до багатоголосся, імітаційної поліфонії.

У вивченні оперного стилю Римської школи, як характерні, треба підкреслити риси Бароко (екстатична театральність, видовищність, розкішні сценічні ефекти, драматичні контрасти), вплив католицької церкви (релігійно-проповідницька спрямованість, релігійні фабули, роль християнських подвижників), зародки комічної опери buffa (побутові епізоди з хорами і діалогами, картини народного життя, народні наспіви).

В римській оперній школі слід розглянути творчість К. Монтеверді, як засновника конфліктної драматургії трагедійного плану, підкреслити близькість, з одного боку, до барокової естетики (буремність людських душ, їх трагедійність), а з іншого – до реалізму. Важливо зазначити виключно світську спрямованість його творчості.

З відмінних рис венеційської оперної школи треба назвати життєрадісну реалістичність, демократичність та комерційну основу вистав.

Як головну заслугу неаполітанської оперної школи слід вважати узагальнення й систематизацію всього, що було досягнуто в оперному жанрі загалом в Італії: вироблення стилю, для якого характерна помірність барокових образів, ідей, виразних засобів музичного мистецтва та елементи класицизму. Висвітити роль А. Скарлатті в розвитку неаполітанської опери.

В інструментальній музиці Італії варто виокремити нові риси побутування цього мистецтва. Це поява такої нової форми музикування, як церковні концерти, в яких виконувалась не тільки духовна, а й світська музика. Новою рисою слід вважати й проникнення у професійну музику засобів варіювання народних мелодій, розповсюдження клавесину. Інструментальна музика Італії цього часу представлена органним мистецтвом, клавесинним та струнно-смичковим. У сфері органної музики новим стало створення Дж. Фрескобальді фундаменту нового вільного стилю, що проявилось у створенні вільних контрапунктичних обробок григоріанського хоралу, в удосконаленні форми фуги, закріпленні мажоро-мінорної ладової основи в поліфонічній формі.

У розгляді інструментальної музики Італії зазначеного часу слід виділити скрипкове мистецтво, а у його розвитку – венеційську та болонську скрипкові школи. Їх історичним внеском треба вважати створення багаточастинної тріо-сонати у двох різновидах – церковної сонати та камерної сонати. Для конкретизації новітніх рис музичного мистецтва Італії ХVІІ – першої половини ХVІІІ століть необхідно проаналізувати творчі здобутки видатних скрипалів А. Кореллі, А. Вівальді та клавесиніста Д. Скарлатті.

У вивченні *третього питання* маємо закцентувати вплив ідей просвітительського класицизму на музичне мистецтво Франції ХVІІ століття, а також зв’язок із передреволюційним ідейним рухом. Необхідно конкретизувати гуманістичні та естетичні принципи французьких «енциклопедистів», які найочевидніше проявились в оперному мистецтві. Серед представників французького оперного мистецтва слід виділити Ж. Б. Люллі, Ж. Ф. Рамо. З досягнень Ж. Б. Люллі необхідно підкреслити монументальність та врівноваженість композиції оперних творів, створення декламаційного речитативу як головного носія музичного змісту, перенесення в оперу ораторського елементу, створення вступної «симфонії» до опери (в подальшому – французька увертюра).

Відмінності оперної творчості Ж. Ф. Рамо доцільно опанувати через порівняння з «ліричною драмою» Ж. Б. Люллі та визнати, що в операх Ж. Ф. Рамо простежуються впливи протилежно спрямованих сил: вишуканого, ювелірно-тонкого й ідилічного рококо, демократичного класицизму, естетичних ідей енциклопедистів. Конкретизація цих впливів може бути простежена в аналізі гармонічної мови опер, оркестрової партії, сюїтно-дивертисментного принципу оперної форми, наслідком якого став перехід організуючого начала з вокальної партії до оркестру.

При характеристиці інструментальної музики Франції ХVІІ – першої половини ХVІІІ століть варто зазначити важливі новації, які не були переконливо апробовані в оперному мистецтві. Для смичкового мистецтва Франції зазначений час був переходом від старовинної віоли-да-гамба до скрипки. Цей перехід треба визнати причиною розпилення творчих сил музикантів, через що цей час не висунув значні історичні постаті. Треба підкреслити, що особливість музичного інструменталізму Франції ХVІІ – першої половини ХVІІІ століть полягає в тому, що найбільш значними його представниками були композитори, які з найбільшою силою виявили своє новаторство в оперному жанрі: Ж. Ф. Рамо та Ф. Куперен.

Звідси випливає методична вказівка приділити більше уваги розгляду музичного інструменталізму Франції зазначеного часу саме через вивчення мистецтва Ж. Ф. Рамо та Ф. Куперена. Визначальна роль оперного жанру в їх творчості спонукає шукати у клавесинних п’єсах зазначених авторів вплив опери та балету. Такий проявився у переважанні танцювальних жанрів, а також у значній ролі пісенних жанрів. Доказом цього можуть слугувати (у різних клавесиністів) переклади балетної музики, увертюр та арій з «ліричних трагедій» Ж. Б. Люллі: поширеність сюїти (що складалась з невеликих танцювальних п’єс), сюїтно-дивертисментний принцип (аналогічно перетворенню опери у ряд концертних номерів, що порушувало єдність драми та музики і обумовило закономірність оперної реформи К.В. Глюка).

В той же час необхідно зазначити й індивідуальні властивості клавесинізму Ф. Куперена: струнка композиція, чіткість форми, чистота стилю відбивають вплив класицистської естетики. А також – справжня кристалізація стилю рококо, з його вишуканою орнаментикою, ошатною витонченістю, філігранною обробкою деталей.

У вивченні *четвертого питання* слід виходити з неодночасності вступу країн Західної Європи в епоху Просвітництва, неоднорідності цього періоду в різних державах (зумовлено суспільно-політичними та економічними чинниками), що потребує більш детально зупинитися на музичній культурі Германії ХVІІ – першої половини ХVІІІ століть. До того ж треба зазначити відсталість і роздробленість німецьких земель, закономірну трагедійність цього часу в історії Германії, відповідне домінування страдницького пафосу, релігійного екстазу, неприборканість фантазій, відповідне розростання бароко. Слід порівняти становище оперного жанру в Германії та Італії, зупинитися на ролі Г. Шютца, Р. Кайзера; в творчості Г. Генделя порівняти періоди «Лондонської академії» та 30‑40-х рр. ХVІІІ століття. В галузі інструментальної музики слід відзначити провідну роль органного мистецтва та значення творчості Д. Букстехуде.

В розгляді творчості Й.С. Баха необхідно узагальнено окреслити творчий спадок, систематизувати твори по жанрах, співставити їх з періодами творчості Й. С. Баха. Для конкретизації творчих новацій Й. С. Баха треба виокремити найбільш значні твори в кожному жанрі. В органному – це Токата та фуга ре мінор; у клавірному – «Добре темперований клавір» (Прелюдії та фуги до мінор, ре мажор, мі бемоль мінор із першого тому); у ораторіальному – «Страсті за Матфієм».

**Питання для самоконтролю до Теми 2 змістового модулю 1**

1. В чому полягала криза ренесансного гуманізму у ХVІІ столітті?

2. До якої ідейно-філософської епохи належить період ХVІІ – першої половини ХVІІІ століть?

3. Які філософи були ідеологами руху Просвітництва в Західній Європі?

4. Які художні стилі сформувалися в епоху Просвітництва?

5. Скільки скрипкових сонат у творчості А. Кореллі?

6. Скільки різновидів тріо-сонати існує? Які саме?

7. Скільки скрипкових концертів та сонат створив Дж. Тартіні?

8. Який жанр скрипкового мистецтва був улюбленим А. Вівальді?

9. Скільки концертів входить до циклу «Пори року» А. Вівальді?

10. Для якого інструменту з оркестром написані «Пори року» А. Вівальді?

11. Який період творчого життя Ж. Б. Люллі є найпліднішим у жанрі опери?

12. Яку функцію виконував оркестр в операх Ж. Ф. Рамо?

13. В яких жанрах Г. Шютц був найближчим попередником Й. С. Баха?

14. Які властивості музики Р. Кайзера були найвидатнішими?

15. В яких жанрах стиль Д. Букстехуде виявився найбільш яскраво?

16. В якому жанрі переважно творив Г. Гендель у період «Лондонської академії»?

17. Якому жанру надавав перевагу Г. Гендель у 30-40-і роки ХVІІІ століття?

18. Скільки періодів прийнято виокремлювати в творчості Й. С. Баха?

19. Які вокально-інструментальні твори є найвидатнішими в творчості Й. С. Баха?

20. Яка поліфонічна форма була центральною, майже всеосяжною в творчості Й. С. Баха?

21. Який тип поліфонії Й. С. Бах використовував в інструментальних творах?

**Практичні завдання**

1. Охарактеризуйте філософські засади Просвітництва.

2. Порівняйте ідейно-художню платформу епох Відродження та Просвітництва.

3. Обгрунтуйте основні риси художніх стилів маньєризму, бароко, рококо, класицизму.

4. Напишіть реферат на тему «Нововведення А. Кореллі в жанрі скрипкової сонати».

5. Систематизуйте основні етапи становлення жанру Concerti grossi.

6. Дайте характеристику творчого спадку Дж. Тартіні.

7. Охарактеризуйте образність у циклі «Пори року» А. Вівальді.

8. Обгрунтуйте періодизацію творчості Д. Скарлатті.

9. Обгрунтуйте суперечливі риси творчої манери Ж. Ф. Рамо.

10. Складіть перелік етапів творчості Г. Генделя.

11. Занотуйте періодизацію творчості Й. С. Баха.

12. Складіть перелік частин ораторії «Страсті за Матфієм».

13. Проаналізуйте мелодику арії альта «Змилуйся наді мною».

Основна літературі: 2, 11, 14, 24.

Додаткова література: 4.

**Тема 3.** Класицизм в музичному мистецтві Західної Європи.

**Мета:** засвоїти послідовність закріплення рис класицизму в музичному мистецтві Західної Європи ХVІІІ століття; визначити шлях становлення сонатно-симфонічного циклу у творчості віденських класиків.

**План**

1. Період «передкласицизму» в європейському музичному мистецтві. Зародження класицистських принципів в оперному мистецтві.

2. Попередники «зрілого» класицизму в інструментальному жанрі. Мангеймська школа. Осередки музичного інструментального класицизму Західної Європи другої половини ХVІІІ століття.

3. Різноманіття музичного побуту Відня ХVІІІ століття. Перші симфонії у Відні, їх риси. Періодизація творчості Й. Гайдна. «Паризькі» та «Лондонські» симфонії. Створення сонатно-симфонічного циклу, закріплення функцій частин циклу, оформлення сонатного allegro, жанровість як основа третьої частини, методи тематичного розвитку.

4. Провідні тенденції в музичному мистецтві Австрії та Німеччини ХVІІІ століття. Корені творчості В. Моцарта, її періодизація. Основні ідейні та художні засади творчості В. Моцарта. Досягнення В. Моцарта в оперному жанрі (типи арій ‑ від італійської опери, драматичні сцени ‑ від К. В. Глюка; збагачення музичної концепції опери).

5. Музика французької революції 1789 року та ідейно-художня спадкоємність творчості Л. Бетховена. Основні жанри творчості, принцип музичного мислення Л. Бетховена.

У вивченні *першого питання* варто спочатку позначити риси суспільно-інтелектуального життя Західної Європи, зв’язок з ідеями Просвітництва, вказати на несинхронність виникнення класицистських рис в музичних культурах різних народів, а також на домінування певних жанрів музичного мистецтва у різних країнах ‑ тож внести ясність у послідовність розгляду процесу становлення музичного класицизму в музичному мистецтві Західної Європи.

Слід визнати, що така характерна риса другої половини ХVІІІ століття, як боротьба художніх стилів і напрямів, пов’язана з боротьбою нових ідеалів епохи Просвітництва на засадах розуму та залишками феодально-станового устрою суспільства. Варто відзначити, що нові ідеали укорінювались в Італії та Франції раніше за інші країни. Обов’язково треба вказати на те, що в музичному мистецтві цих країн провідне місце посідала опера. Тож розгляд зародження класицистських принципів слід починати з мистецтва Італії та Франції саме в оперному жанрі.

Неаполітанська школа: опера seria та опера buffa. Суть кризи опери seria (відділення вокальної партії від драми, домінування віртуозного начала, ряд завершених арій, дуетів, ансамблів), виокремлення інтермедій з опери seria та об’єднання в невелику самостійну виставу, в окремий жанр, значення інтермедії як прародительки опери buffa.

Необхідно висвітити особливості формування нової музичної естетики просвітителів у Франції. Перш за все, в оперному жанрі (думки Д. Дідро, Ж-Ж. Руссо, Ж. д’Аламбера). До характеристики тенденцій «передкласициму» у Франції слід підходити через аналіз оперної та клавесинної музики Ж. Ф. Рамо, через розкриття закономірності оперної реформи К. В. Глюка. Необхідно зазначити основні положення його оперної реформи, більш детально розкрити основну тезу – єдність музики і драми (відповідність музичних номерів драматичному дійству, що розгортається, новий характер арій, зниження ролі концертності, демонстрації вокальної майстерності, включення в розвиток драматичної дії).

У вивченні *другого питання* необхідно ескізно змалювати риси нового стилю у порівнянні з бароко, рококо; зазначити, що найяскравіше музичний класицизм виявився у принципах формотворення, у нових методах музичного мислення. Показати як ілюстрацію цієї тези значення великих інструментальних форм для музичного мистецтва Західної Європи наприкінці ХVІІІ століття. Розкрити зв’язок нової образності, нового гомофонно-гармонічного мислення, нових методів розвитку тематизму з ідеєю сонатно-симфонічного циклу, симфонізацією опери. Зазначити, що шлях симфонізації – магістральний шлях музичного розвитку ХVІІІ століття, отже, на перший план в музичному мистецтві Західної Європи ХVІІІ століття виходить саме інструментальна музика, особливо в австро-німецькій школі.

Необхідно коротко зазначити основні шляхи підготовки появи симфонізму віденської школи: з кінця ХVІІ століття – в різних галузях музичної творчості; в другій-третій чвертях ХVІІІ століття – в інструментальній музиці Італії (італійські увертюри, сонати та концерти); з другої половини ХVІІІ століття – в інструментальній музиці чеських та німецьких майстрів (ранні сонати та симфонії). Слід відзначити формування творчих шкіл, становлення Мангеймської школи та творчість Яна Стамиця. В підсумку вивчення означеного питання треба узагальнити досягнення мангеймців – визначення стійких функцій частин та зв’язок цих функцій з типом симфонічного циклу, закріплення характерного кола образності, тематизму, зв’язок останнього з прийомами викладу та розвитку, системою контрастів, особливостями оркестрового письма. Із характерних рис стилю Мангеймської школи слід підкреслити більшу експресивність, яскраву емоційність образності, нові функції виразних засобів.

Можливо, для більш повного розуміння ролі окремих національних шкіл у процесі формування сонатно-симфонічного циклу, зазначити, що французька творча школа посідала своєрідне місце в цьому процесі. Своєрідність художніх інтересів французьких майстрів у тому, що новаторські пошуки Ф. Куперена та Ж. Ф. Рамо лише стикаються з головною лінією «передкласичного» інструменталізму, але не зливаються з нею.

Особливу увагу слід привернути до творчості синів Й. С. Баха. Загалом, у сфері симфонії та вокальних жанрів вони йшли більш уторованими шляхами, але в клавірній музиці кожен був неповторним. Можливо, але не обов’язково, більш докладніше конкретизувати творчий внесок кожного.

Підсумовуючи розгляд періоду, що передував виникненню школи віденських класиків, для більшої наочності треба визначити роль явищ, що стали витоками для класицистського симфонізму. У зазначеному процесі мистецтво Баха-Генделя виконало роль «тези», а ознаки нового стилю в їх початковому втіленні – роль «антитези» в цьому процесі. Їх синтез стався у творчості віденських класиків – Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена.

У *третьому* питанні задля розуміння умов, в яких народжувався новий симфонізм, наскільки складною була задача Й. Гайдна, треба охарактеризувати музичний побут Відня. Зазначити, що, з одного боку, це місто було значним культурним центром, з іншого – залишалось і в епоху Просвітництва столицею феодально-абсолютистської монархії. Підкреслити строкатий фон для формування нового симфонічного мислення – це і засилля італійської опери, співіснування традиційної поліфонічної музики та галасливої музики придворних свят, великі музичні колективи нового типу та загальне захоплення танцями, вуличні наспіви й серйозний репертуар концертів-академій. Треба зазначити, що перші симфонії віденських авторів не стали подіями, вони ледь виокремлювались у масі сюїтоподібних п’єс танцювального характеру – серенад, дивертисментів, застольної музики.

З’ясувавши таким чином усі джерела, що мали вплив на музичне мислення Й. Гайдна, слід виокремити ті риси симфонізму зрілого періоду творчості, які складають квінтесенцію його композиторського стилю. Задля легшого засвоєння означеного матеріалу вказані риси треба структурувати. Спочатку слід зазначити ті новації, що характеризують повну зрілість композиторського стилю Й. Гайдна.

Не всі сфери музичної творчості Й. Гайдна вважаються рівнозначними: інструментальна музика більш характерна для стилю Й. Гайдна й більш цікава. Із значних вокальних творів особливої уваги заслуговують дві останні ораторії – «Створення світу» та «Пори року». Але на підставі узагальненого аналізу творчості в цілому не можна нівелювати висновок, що випливає: історичне значення Й. Гайдна визначається, в першу чергу, його новаторством у створенні сонатно-симфонічних норм. Тож головними галузями його пошуків були симфонія, соната, квартет. Рекомендованим додатковим методом засвоєння студентами новацій Й. Гайдна є прослуховування окремих симфоній. Слухові враження будуть підкріпленням теоретичних висновків. Тож серед головних творчих задач, вирішуваних Й. Гайдном у створенні сонатно-симфонічного циклу, слід назвати проблему створення циклічної цілісності, проблему сонатного allegro, основне коло образності, формування симфонічної теми, взаємозв’язок тематизму та принципів розвитку, питання мотивно-тематичної розробки, варіаційні форми у циклі, можливості оркестру та його функції формотворення.

Доцільним методом осмислення емоційно-образного кола музики Й. Гайдна є порівняння, з одного боку, з творчістю К. В. Глюка, а з іншого – з творчістю В. Моцарта. Пропоноване порівняння дасть змогу наочно побачити, що художнім концепціям Й. Гайдна не притаманні ані трагедійна, ані героїчна образність; світ музичних образів Й. Гайдна більш буденний, але по-своєму поетичний, і поетичність у Й. Гайдна пов’язана з серйозними роздумами, благородним почуттям, поетичним сприйняттям життя, з жартівливістю, з жанровим колоритом, зі здоровим відчуттям природи.

У вивченні *четвертого питання* слід охарактеризувати музичну ситуацію в Германії та Австрії ХVІІІ століття, процес формування німецького зінгшпилю вже на естетичній основі німецького Просвітництва, двояку роль нової німецької опери: як національного музичного театру та як театру загальнодоступного, такого, що протистояв умовностям старої придворної сцени. Звернути увагу на спроби створити німецьку героїчну оперу. Відзначити особливості розвитку «простої» пісні: протистояння оперності, складності старого стилю; одночасне сприйняття рис народно-побутових і галантних. Культивування жанру камерно-вокальної лірики.

Зазначити перелічені умови як живильний грунт для формування В. Моцартом власної системи художніх образів та творчих концепцій. Методом полегшення засвоєння рис творчості В. Моцарта є порівняння зі стилем Й. Гайдна. Визначити протилежності ‑ тяжіння до різної тематики, широкого колу образів, до різних жанрів (Й. Гайдн тяжіє до жанрово-побутового начала в мистецтві, В. Моцарт – до лірико-драматичного; світ образів у Й. Гайдна – об’єктивно-епічний, у В. Моцарта – суб’єктивно-драматичний; Й. Гайдн звернений зовні, В. Моцарт сконцентрований на внутрішньо-психологічному світі людини; провідний жанр для Й. Гайдна – симфонія, для В. Моцарта – опера). Але Моцарт в опері – симфоніст, а в симфонії пов’язаний із театральною музикою).

Слід також зазначити й те, що сполучає Й. Гайдна та В. Моцарта. Перш за все, їх поєднує процес формування класичної сонати-симфонії. А також гармонічне світосприйняття, глибокий гуманізм, розуміння етичного смислу мистецтва, ясність думки, довершеність форми, зв’язок із традиціями (безпосередній – у Й. Гайдна, більш переосмислений – у В. Моцарта).

Творчі новації В. Моцарта в жанрі опери доцільно розглянути на конкретних прикладах. «Весілля Фігаро» ‑ перша опера характерів (визначальна роль саме характерів персонажів у виборі виразних засобів). Специфічність жанрових ознак опери buffa в цьому творі. Індивідуальність стилю в опері «Дон Жуан»: поєднання в характеристиці персонажів жанрових ознак опери buffa (Лепорелло, Церліна, Мазетто), опери seria (Ельвіра), комедійної опери (Командор у сольних виступах), музичної драми К. В. Глюка (риси благородних героїв в партіях Анни й Оттавіо).

У *п’ятому питанні* при вивченні творчості Л. ван Бетховена слід виходити із впливу французької революції 1789 року на світосприйняття, а, отже, й на характер музичної творчості композиторів Західної Європи Нового часу в цілому, на стиль Л. Бетховена. Підкреслити, що соціальна спрямованість музичної культури революційного часу визначила коло художніх тем та ідей у творчості Л. Бетховена, відбилася у героїці образів та драматизмі боротьби як вираження громадянських почуттів. У співставленні з творчістю попередників, варто зазначити, що від них Л. Бетховена відрізняє дієвість, трагедійна сила, грандіозні масштаби його творів, а також індивідуалізація образів.

Треба зазначити, що найповніше Л. Бетховен виявив себе у сфері сонатно-симфонічних жанрів, розроблених композиторами епохи Просвітництва, які досягли класичного рівня в творчості Й. Гайдна та В. Моцарта. Проте, необхідно звузити поле вивчення творчого стилю Л. Бетховена розглядом фортепіанних сонат. По-перше, твори цього жанру більш доступні для сприйняття студентів не музичних фахів. По-друге, фортепіанні сонати об’єднуються в компактний цикл, в якому чітко простежуються нові етапи в творчості німецького композитора. По-третє, цикл саме фортепіанних сонат охоплює увесь творчий шлях композитора, тож в цих творах можливо віднайти риси стилю Л. Бетховена будь-якого періоду творчості. Для розгляду пропонуються фортепіанні сонати: f moll op.2 № 1; c moll ор.10 №5; C dur op.53. З огляду на складність наступних сонат можливо обмежити ознайомлення зі стильовими рисами творчості Л. Бетховена середнього та пізнього періодів вивченням теоретичної літератури. Практичне вивчення характеристик стилю Л. Бетховена необхідно узагальнити.

З новітніх рис стилю Л. Бетховена, перш за все, треба назвати загальні, що стосуються творчості композитора в цілому. Це подолання канонів старого мистецтва, створення нового героїко-драматичного стилю; збереження класицистської визначеності та стрункості форми; досконалість логіки тематичного і тонального розвитку; образно-інтонаційна єдність сонатно-симфонічного циклу. В узагальненні новітніх рис стилю необхідно пов’язати розширення образної сфери із видозміненням традиційного сонатно-симфонічного тематизму, із динамічністю і контрастністю образів, із розширенням змісту сонатної форми, із переважанням розвитку тематизму над експозиційним методом, із збільшенням масштабів та драматичної напруженості розроблювальних розділів, із загостренням домінантової сфери гармонії, зростанням значення художніх висновків, тобто посиленням ролі репризи та коди.

**Питання для самоконтролю до Теми 3 змістового модулю 1**

1.В чому проявилася криза опери seria?

2. В чому полягала оперна реформа К. В. Глюка?

3. Скільки клавірних сонат написав Д. Скарлатті?

4. В чому виявилось новаторство Д. Скарлатті у створенні форми старовинної сонати?

5. В яких елементах музичної мови виявилась кристалізація типу симфонії в творчості композиторів мангеймської школи?

6. В чому полягала новизна емоційно-образного змісту творів мангеймців та які нові виразні засоби були цим зумовлені?

7. У творчості яких сучасників спостерігалися явища, відповідні творчості мангеймців?

8. В чому полягала специфічність музичного побуту Відня другої половини ХVІІІ століття?

9. Яким чином можна охарактеризувати образність творів Й. Гайдна?

10. Який метод розвитку тематизму стає визначальним для Й. Гайдна у сонатно-симфонічному циклі?

11. Яка функція в симфоніях Й. Гайдна закріплена другими частинами циклу?

12. До якого періоду творчості належать «Паризькі» симфонії Й. Гайдна?

13. Які симфонії є вершиною симфонічної творчості Й. Гайдна?

14. Які риси творчості є протилежними для В. Моцарта й Й. Гайдна?

15. Чому оперу «Весілля Фігаро» вважають першою оперою характерів?

16. Які вокальні партії в опері «Весілля Фігаро» є провідними?

17. Які сонати Л. Бетховена відносяться до раннього періоду творчості?

18. Яку назву має Симфонія Л. Бетховена №3 мі бемоль мажор?

19. Які риси тематизму притаманні раннім сонатам Л. Бетховена?

**Практичні завдання**

1. Занотуйте нові риси симфонічного циклу композиторів Мангеймської школи.

2. Проаналізуйте склад сонати Д. Скарлатті d moll К141.

4. Знайдіть спільні риси в темі сонати Дж. Тартіні «Диявольські трелі» та сонати Д. Скарлатті d moll К141.

5. Охарактеризуйте основні риси побудови сонатно-симфонічного циклу Й. Гайдна.

8. Охарактеризуйте визначальні риси творчості В. Моцарта.

9. Визначить, риси яких типів оперного жанру поєднані в опері «Дон Жуан» В. Моцарта.

10. Визначить на слух тему головної партії першої частини сонати фа мінор ор.2 №1 Л. Бетховена.

11. Надайте характеристику темі головної партії першої частини сонати до мінор ор.10 №5 Л. Бетховена.

12. Наспівайте тему побічної партії першої частини сонати до мінор ор.10 №5 Л. Бетховена.

Основна література: 7, 9, 11, 12, 14, 19.

Додаткова література: 2, 3, 4, 6.

**Змістовий модуль 2. Західноєвропейське музичне мистецтво XIX – ХХІ століть.**

**Тема 4.** Романтизм як загальноєвропейський напрямок у музичному мистецтві XIX століття.

**Мета**: усвідомлення генезису романтизму, поняття романтизму, його філософських та стильових засад. Засвоєння етапів розвитку романтизму та особливостей прояву в окремих країнах Західної Європи. Закріплення знань вивченням творів провідних представників Романтизму в музичному мистецтві Західної Європи ХІХ століття.

**План**

1. Поняття Романтизму. Передумови Романтизму. Особливості ідейного змісту та художнього методу. Характерні прояви Романтизму в музиці.

2. Особливості Романтизму в Германії та Австрії. Роль Ф. Шуберта у розвитку німецького Романтизму на початку ХІХ століття. К. М. Вебер та національна опера. Значення Ф. Мендельсона у музичній культурі Германії. Основні теми та образи музики Р. Шумана. Романтизм Германії та Австрії кінця ХІХ століття.

3. Значення Романтизму для мистецтва Італії. Особливості формування нової опери. Творчість Дж. Россіні, В. Белліні, Н. Паганіні.

4. Інтернаціональний характер художньої культури Франції. Творчість Г. Берліоза. Естетика концертного стилю Ф. Ліста.

5. Романтизм в музичній культурі Польщі. Творчість Ф. Шопена, її роль у розвитку фортепіанного мистецтва, жанри та стильові риси творчості.

У вивченні *першого питання* необхідно визначити поняття Романтизму, поставити питання співвідношення побутового розуміння романтизму і наукового поняття Романтизму. Зазначити риси романтизму у першому випадку та підкреслити, що ці характеристики не суперечать науковому визначенню Романтизму, але й не вичерпують його. Романтизм у науковому розумінні – це історично-визначений тип світосприйняття, певний творчий метод в літературі та мистецтві. Тож у вивченні Романтизму в музичному мистецтві Західної Європи треба сприймати це поняття як сукупність філософських, ідейно-естетичних, художніх принципів, що в тій чи іншій формі віддзеркалюють рівень суспільної свідомості.

Слід співставити оформлення Романтизму з ідеологічним визріванням французького Просвітництва та підготованого просвітителями революційного піднесення; подальший його розвиток – з періодом суспільного осмислення революційних сподівань, з періодом відчуття «розколу» світу; з суспільним розчаруванням у результатах революції. Крім суспільно-політичних, слід зазначити й передумови естетичного ряду, що визрівали у пізньому Просвітництві (формування передромантизму, сентименталізму в літературі).

Врахування зазначених факторів дозволяє на тлі незаперечної антитези Класицизм – Романтизм сприймати й глибоко діалектичну сутність художніх проявів останнього.

Для розуміння музичного Романтизму Західної Європи ХІХ століття важливо виокремити певні філософські та естетичні засади. Зазначити як одну з визначальних антитезу ідеалу та дійсності, її роль ідеологічного та естетичного конструктивного принципу. Зазначити зв’язок абсолютизації заперечення з проблемою романтичного героя, і, ширше, з проблемою особистості, яка стає для романтиків центральною. Саме крізь призму людини романтики вбачають й інші проблеми. Наприклад, у висхідних положеннях романтиків пізнання світу – це, перш за все, самопізнання. А в подальшому з проблемою особистості пов’язується й теза про «місцевий колорит».

У вивченні музичного Романтизму з центральною проблемою романтиків необхідно пов’язати й визначальні ідейно-художні принципи стилю, і суто професійні форми втілення цих принципів. Так, ствердження самоцінності окремої особистості в художньому плані обумовило: зацікавленість внутрішнім світом людини, тонкий психологізм творів романтиків та відповідний розвиток малих інструментальних і вокальних форм, циклів коротких п’єс. Із проблеми особистості виходить й індивідуалізм романтиків як вираз протиріччя між прагненням повноти самовираження і неможливістю її досягнення. Зазначити мотиви приреченості, безнадії, ідеалізації минулого.

Слід зазначити: особливості Романтизму в різних країнах Західної Європи обумовлені специфікою внутрішнього економічного, інтелектуального та художнього життя. Звідси у розгляді *другого питання* слід звернути увагу на протиріччя застарілого феодального ладу Германії та демократичних ідей Французької революції кінця ХVІІІ століття, подвійну роль Наполеона, значний вплив реакційного дворянства та визвольний народний рух, що розростався.

Треба підкреслити, що вплив реакційних сил більш помітний у естетичних працях романтиків, а в музичній практиці переважали сміливі пошуки, спадкоємність з музичною класикою Германії та Австрії, з їх художніми традиціями.

Ф. Шуберт як перший австрійський композитор романтичного спрямування. Розкрити вплив суспільно-політичної реакції, протиставлення їй багатства внутрішнього світу людини у творчості композитора. Характерні риси творчості: зв’язок з витоками побутової музики Відня, ствердження пісенності як нового принципу музичного мислення, звільнення від навмисної ефектності, заглибленість та драматичність (більше у 20-ті роки), трагедійна тема (в творах останнього періоду).

Основний художній жанр творчості – пісня, значне місце займає фортепіанна мініатюра. В характеристиці вокальної лірики треба відзначити її витоки і зв’язки з австрійською та німецькою народною піснею та поезією, її новий лірико-романтичний стиль.

Із характерних рис фортепіанних творів Ф. Шуберта слід назвати відмову від класицистських норм сонатності, велику роль танцювальності, типовий для романтиків «мотив самотності», переломлення народно-жанрових образів та картин («Польова троянда», «Скарга дівчини»), філософських тем («Ямщику Кроносу») або оспівування мистецтва («До музики», «До лютні») через лірику.

Окремо слід зупинитися на вокальних циклах Ф. Шуберта. У вокальному циклі «Прекрасна мельничиха» створено особливий тип музичної драматургії. Наскрізний образ – зображальний фон струмочка. Циклу «Зимовий шлях» притаманні трагічні настрої, характерна риса ‑ єдність тексту та музики, лірика в цьому циклі трактована в більш загальному, філософському плані – як трагедія духовної самотності художника в світі міщан.

В оперному жанрі слід відзначити роль К. М. Вебера як творця народно-жанрової національної опери, домінуюче значення оперного жанру та оперні вершини Вебера – «Чарівний стрілець», «Евріанта», «Оберон». Висвітити значення цих творів, що полягає у прокладені напрямків подальшого розвитку оперного мистецтва Германії: німецький тип рицарської опери – прародительки опер Р. Вагнера («Евріанта»), оперу-феєрію («Оберон») та оперу-фантазію («Чарівний стрілець»).

Для розуміння раннього романтизму Германії дещо треба зупинитися на творчості Ф. Мендельсона. Спорідненою Ф. Шуберту рисою творчості Ф. Мендельсона є прихильність до жанру фортепіанної мініатюри та захоплення пісенною стихією німецької пісні. У характеристиці творчості Ф. Мендельсона слід зазначити її доступність, поетизацію музичного побуту, тісний зв’язок із сучасною німецькою культурою; опору на музичні жанри, що здавна існували в німецькому демократичному середовищі. Для творів Ф. Мендельсона притаманні типово романтичні образи. Це невимушені «музичні моменти» ‑ як відображення внутрішнього світу художника, як витончені, одухотворені картини природи й побуту.

Більш докладно треба розглянути «Пісні без слів», які у різноманітному творчому спадку Ф. Мендельсона посідають чи не центральне місце. Зазначити їх спорідненість фортепіанним мініатюрам Дж. Фільда та С. Тальберга. Як головну відмінну особливість циклу треба відзначити близькість цих п’єс до побутової вокальної музики: здебільшого вони набувають характер камерного романсу з фортепіанним супроводом. Характерну фактуру п’єс створює широка вокальна мелодія.

Слід зазначити жанрову конкретику багатьох творів циклу – інтонації мисливського рогу, дзижчання прядки, ритми баркароли або похоронного маршу, колискової. Через це п’єси циклу сприймаються як програмні.

У вивченні творчості Р. Шумана необхідно виходити із загострено індивідуальних форм втілення ідей Романтизму, поставитися до цієї індивідуалізації як до виразу «крайнощів» німецького духу. Головний зміст мистецтва Р. Шумана – внутрішній світ художника як відбиття складних явищ реального життя. При цьому в музиці відображено широкий діапазон переживань – від бунтівних поривів до поетичної мрійливості, різноманіття почуттів та їх відтінків, найтонші переходи душевних станів.

Для розуміння художнього світу Р. Шумана необхідно зазначити роль фортепіано в його творчості, належність переважної більшості фортепіанних творів до раннього періоду творчості, нерозривний зв’язок з літературними творами німецьких письменників-романтиків. Підкреслити риси, притаманні стилю Р. Шумана в цілому: емоційна загостреність, різноманітність вражень, схвильованість, поривчастість та мрійливість, химерна таємничість тощо. Зазначити близькість до естетики Е.Т.А. Гофмана, обумовленість цим карнавальної стихії почуттів та образів.

Зазначені риси художнього світу Р. Шумана найкраще вивчати на прикладі фортепіанних циклів «Карнавал» та «Крейслеріана». Зазначити тендітність та витонченість образів у фортепіанних творах Р. Шумана, образне втілення відчуття розриву між реальною дійсністю та ідеальним світом поетичної мрії, посилення суб’єктивності та психологічних мотивів, заглиблення у внутрішній світ людини.

За бажанням, можливо розглянути творчий здобуток австро-німецьких композиторів наприкінці ХІХ століття – Р. Вагнера та Й. Брамса.

У вивченні романтизму в Італії (*питання третє*) необхідно зазначити, що розвиток цього мистецького стилю у першій половині ХІХ століття відбувався на фоні національно-визвольного руху, що в музичному мистецтві Італії цього часу сформувалась національна школа, значення якої виходить за межі вітчизняної культури. Також, як важливий факт, треба згадати, що в музичному житті країни панівне становище займала опера, що склалася вона як масово-демократичний вид мистецтва, що її розвитку заважала громадська відсталість, ставлення як до мистецтва розважального, захоплення віртуозністю виконавців тощо. Але треба згадати і вплив передової романтичної літератури та драми, сучасних форм італійської народної та побутової музики, а головне – новітніх досягнень романтизму в Германії та Франції. Творцем нової оперної школи Італії був Дж. Россіні, а найвищий її злет був у творчості Дж. Верді.

Охарактеризувати оперну творчість Дж. Россіні (стихія веселощів, пустотливості, дотепності в музиці, витонченість та блиск, неперевершений мелодизм). Зазначити, що найкращі боки італійської оперної естетики: культура bel canto, мелодійне багатство, народно-жанрова основа, дух життєрадісності – отримали класичне вираження в опері «Севільський цирульник».

Мистецтво Россіні як початок нового розквіту музичного театру Італії, підготовка винаходів Дж. Верді (друга половина ХІХ століття). Як важливий етап відзначити оперу «Макбет»: в її музично-драматичному стилі активізована роль оркестру в центральних по значенню сценах. Підкреслити значення 50-60-х років для Верді – остаточне осмислення специфічних задач опери, нове (порівняно з Р. Вагнером) ставлення до слова в опері, до характерів та пристрасті персонажів. Новації опери «Ріголетто» та «Травіата»: напруженість драматичної дії, трагедійний пафос, глибока емоційність, узагальнюючі інтонації народно-побутової музики Італії. Розкрити сутність протистояння Дж. Верді та Р. Вагнера, створення синтетичної музичної драми в опері «Отелло».

В інструментальній музиці стиль романтизму слід розглянути через призму творчості Н. Паганіні, відзначити зв’язок його віртуозності та нової виразності інструментального мистецтва того часу.

У вивченні *четвертого питання* треба визнати більш скромний характер романтизму в музичному мистецтві Франції, відповідність маловиразного характеру музичної творчості періоду політичної нестабільності, зазначити час до 1871 р. як період пошуків, відзначити як особливість паризької культури ХІХ століття інтернаціональний характер музичного життя Парижу того історичного періоду (Париж – загальноєвропейський художній центр). Основні сфери поширення музичного професіоналізму у Франції зазначеного часу – музичний театр, віртуозна естрада та світський салон.

В галузі музичного театру треба зазначити зв’язок французького театру з класичними зразками античності, а також в цьому ракурсі дещо зупинитися на творчості Г. Берліоза: підкреслити значення французької ліричної трагедії, симфонічних епізодів у Ж.Б. Рамо, К. Глюка та ін. для симфонічної творчості Г. Берліоза; відзначити театральність, програмність його симфонізму, охарактеризувати моно-тематичний принцип створення єдності циклу у симфонії «Фантастична» як драматургічний прийом, відповідний принципу лейтмотивності в опері.

Доцільно у вивченні інструменталізму доби романтизму спочатку висвітити роль Парижу як європейського центру музичної культури., а потім пов’язати з його музичним життям творчість Ф. Ліста та Ф. Шопена: хоча вони й не були французами, проте, їх романтичне мистецтво нерозривне з мистецьким життям цього міста.

У характеристиці романтичного піанізму Ф. Ліста треба відзначити, що він є найвидатнішим виконавцем ХІХ століття, що відкрив нову еру в історії фортепіанного мистецтва. Періодизація творчого шляху, «Роки мандрів». Найбільш улюблені жанри творчості Ф. Ліста. Слід зупинитися на народно-національній основі мелодизму, з цієї точки зору розглянути «Угорські рапсодії» (особливо приділити увагу найбільш популярним рапсодіям №2, №6, №12), зупинитися на елементах стилю «вербункош».

За бажанням, задля більш глибокого осмислення творчої особистості Ф. Ліста бажано прослухати його Сонату h moll та ознайомитися із симфонічною творчістю (симфонічні поеми «Тассо», «Прелюди» та симфонія «Фауст»).

Стосовно *п’ятого питання*, варто дуже коротко зазначити, що в жодній країні Західної Європи національно-визвольна боротьба не зумовила в такій величезній мірі розвиток національного мистецтва, як у Польщі. Цією боротьбою зафарбовані усі творчі здобутки польських поетів та музикантів, Це стосується й оперного жанру, й камерно-вокальної та симфонічної музики. Проте треба зазначити, що найяскравіше польський характер втілений у творах А. Міцкевича та Ф. Шопена. Для цілісного охоплення творчості останнього слід систематизувати усі твори по жанрах, а потім виокремити з переліку найбільш представницькі у кожному жанрі. Так, із фортепіанних концертів варто зупинитися на концерті №1 e moll; із сонат обов’язково розглянути Сонату №2 b moll; із циклу балад варто зупинитися на баладі №1 g moll; із скерцо – прослухати та проаналізувати №2 b moll, із ноктюрнів – Es dur, c moll, e moll, cis moll.

Враховуючи доступність фортепіанної фактури творів Ф. Шопена, ця музика якнайліпше відповідає самостійному вивченню, а наявність значної кількості її досліджень усуне будь-які утруднення для її вивчення. Рекомендовано звернутися до наведеного Списку літератури.

**Питання для самоконтролю до Теми 4 змістового модулю 2**

1. Що таке романтизм?

2. Філософські ідеї мислителів якої епохи підготували французьку буржуазну революцію 1789 року?

3. Які філософські засади можна віднести до визначальних для цього художнього стилю?

4. В чому саме полягає проблема романтичного героя?

5. Який жанр був провідним у творчості Ф. Шуберта?

6. Які образи переважають у вокальному циклі «Зимовий шлях» ?

7. Які опери є творчими вершинами К.М. Вебера?

8. Який цикл фортепіанних п’єс є найбільш видатним в творчості Ф. Мендельсона?

9. В якому жанрі написані п’єси циклу «Пісні без слів» Ф. Мендельсона?

10. Які фортепіанні цикли Р. Шумана ви знаєте?

11. Який принцип композиції використано у циклі «Симфонічні етюди» Р. Шумана?

12. Який літературний прототип і якого письменника використано Р. Шуманом у циклі «Крейслеріана»?

13. Які два протилежні образи, що відбивають два боки натури Р. Шумана, змальовані у циклі «Карнавал»?

14. В творчості якого композитора італійська романтична оперна школа досягла найвищого втілення?

15. Які опери були написані Д. Верді у 60 ‑ 70-ті рр. ХІХ століття?

16. Яку половину ХІХ століття (першу чи другу) представляють оперні твори Дж. Россіні?

17. У творчості якого інструменталіста-віртуоза романтизм в музиці Італії отримав найбільший вираз?

18. Які музиканти жили та творили у Парижі 20 ‑ 30-х рр. ХІХ століття?

19. Які елементи угорської народної музики використав Ф. Ліст В «Угорських рапсодіях»?

20. Які угорські рапсодії Ф. Ліста є найбільш популярними?

21. Скільки сонат для фортепіано написав Ф. Шопен?

22. Для якого інструменту переважно писав Ф. Шопен?

23. Скільки фортепіанних концертів створив Ф. Шопен?

24. Що є притаманним для ритмічної формули мазурки?

25. Який характер має польський танець полонез?

26. Твори якого польського поета надихнули Ф. Шопена на створення чотирьох балад для фортепіано?

 **Практичні завдання**

1. Охарактеризуйте наукове поняття Романтизму.

2. Створіть перелік визначальних рис Романтизму, що відрізняють його від класицизму.

3. Складіть перелік головних вокальних циклів Ф. Шуберта.

4. Назвіть фортепіанні твори Ф. Шуберта.

5. Розкажіть лібрето опери К. М. Вебера «Чарівний стрілець».

6. Складіть список основних творів К. М. Вебера.

7. Охарактеризуйте фортепіанну творчість Ф. Мендельсона.

8. Опишіть моно-тематичний принцип у «Симфонічних етюдах» Р. Шумана.

9. Охарактеризуйте п’єсу «Евзебій» з циклу Р. Шумана «Карнавал».

10. Складіть невеличкий опис основних рис персонажу «Флорестан» з циклу Р. Шумана «Карнавал».

11. Визначте найбільш відомі опери Дж. Россіні.

12. Створіть перелік скрипкових творів Н. Паганіні.

13. Опишіть драматургічний прийом побудови «Фантастичної» симфонії Г. Берліоза.

14. Складіть опис циклу фортепіанних п’єс, написаних Ф. Лістом після подорожі по Швейцарії та Італії.

15. Складіть перелік мініатюр для фортепіано Ф. Шопена.

16. Визначить народні танці, ритмічні формули яких Ф. Шопен використовував у своїх творах.

17. Проаналізуйте походження назви польського танцю «мазурка».

Основна література: 3, 4, 9, 13, 15, 17, 18, 23.

Додаткова література: 2, 3, 5, 6.

**Тема 5.** Стильове розмаїття західноєвропейської музики кінця ХІХ – першої половини ХХ століть: традиції та новації.

**Мета:** осмислити різнорідні явища музичної культури ХХ століття, подолати складнощі цілісного уявлення музичного мистецтва цієї доби, розширити знання щодо творчості найбільш визначних композиторів ХХ століття, ознайомитися з існуючими музикознавчими трактуваннями окремих творів.

**План**

1. Аналіз історико-культурного середовища кінця ХІХ – початку ХХ століть. К. Дебюссі та М. Равель. Ріхард Штраус та його роль в розвитку симфонічних жанрів.

2. «Ново-віденська» школа, творчий шлях А. Шонберга, А. Берга, А. Веберна.

3. Характеристика творчої діяльності французької «шістки».

4. Риси неокласицизму в творчості А. Онеггера, П. Хіндеміта, Б. Бріттена. Ідейно-художні засади творчості Б. Бартока, З. Кодая.

У *першому питанні* треба підкреслити відмінність зазначеного періоду розвитку музичного мистецтва Західної Європи від попередніх етапів. Це, по-перше, відсутність провідного музичного стилю як визначального для даного часу. По-друге, значна кількість різноспрямованих художніх угруповань. По-третє, співіснування новітніх художніх принципів із залишками стилю романтизму пізнього етапу його існування.

Слід пов’язати відсутність пануючого художнього стилю в музичному мистецтві з більш широкою панорамою інтелектуального життя західноєвропейського суспільства: з утворенням цілої філософії кризової свідомості, яка віддзеркалила численні колізії початку ХХ століття (Перша світова війна, Жовтнева революція, світова економічна криза кінця 20-х рр. і наступна Велика депресія). Відзначити, що всі ці події супроводжувались загибеллю значної кількості людей, що зазначені події спричинили в масовій свідомості почуття страху, розпачу, відчаю, тривоги перед майбутнім, позбавленим смислу. У 20-ті рр. ХХ століття з’являються праці О. Шпенглера («Захід Європи»), М. Гайдеггера («Буття і час»), К. Ясперса («Духовна ситуація часу») та ін. Треба підкреслити, що зазначені праці й інші роботи (Б. Рассела, З. Фрейда, Е. Гуссерля, А. Бергсона та ін.) були непоодинокі і створили цілу філософію кризової свідомості.

Особливість зазначеного часу полягає в тому, що філософія кризової свідомості стала й виразом кризи самої філософії. Криза філософії полягала у втраті нею ролі, яку вона відігравала в духовному житті ХVІІІ – першої половини ХІХ століть, і того місця, яке вона посідала в західноєвропейській культурі. Але головним є втрата багатьма філософськими школами чіткого розуміння сутності філософії, її призначення; притаманність кожній із філософських шкіл власного розуміння предмету філософського знання, його функцій. Філософський плюралізм у кінцевому рахунку призвів до зникнення філософських систем, які б мали безумовний авторитет у філософському співтоваристві.

Зазначені особливості інтелектуального життя Західної Європи відбилися й у музичному мистецтві у вигляді відсутності панівного художнього стилю (із власним ідейно-філософським підгрунтям), у значній кількості співіснуючих різноспрямованих художніх угруповань.

Перш ніж перейти до вивчення музичного процесу виключно ХХ століття, необхідно дещо затриматися на останніх роках ХІХ століття. З найбільш яскравих музичних явищ треба зазначити творчість Р. Штрауса та К. Дебюссі, які найочевидніше втілюють ідейно-художню різноспрямованість музичного мистецтва Західної Європи наприкінці ХІХ століття.

У вивченні творчості К. Дебюссі послідовність має бути наступною: окреслення естетичних рис художнього стилю імпресіонізму, специфіка імпресіонізму в музиці, імпресіоністичні риси у творчості К. Дебюссі, визначення найбільш характерних з точки зору імпресіоністичних знахідок творів, роль імпресіонізму у подальшому музично-історичному процесі.

Сутність мистецтва імпресіоністів полягає в найтоншій фіксації швидкоплинних вражень, в особливій манері відтворення світового середовища, виключне переважання барвисто-жанрового або пейзажного начала, схильність до збіглих декоративних штрихів. Вже перелічені вподобання відповідали й іншим характеристикам імпресіоністських творів ‑ витонченим та ясним виразним засобам, безконфліктності та емоційній стриманості. З переліку характерних рис очевидно, що болючі питання сучасності, глибинні філософські теми не були ідейно-художнім пріоритетом для імпресіоністів.

Музичний імпресіонізм виник наприкінці 80-х ‑ початку 90-х рр. ХІХ ст. Головним завданням у творчості композиторів-імпресіоністів стала передача настроїв, фіксація ледь вловимих психологічних станів від споглядання зовнішнього світу. Класичне втілення імпресіонізму ‑ творчість К. Дебюссі. Імпресіоністичні риси в творах композиторів проявилися у тяжінні до поетично одухотвореного пейзажу («Післяполудневий відпочинок Фавну», «Море», «Ноктюрни» К. Дебюссі; «Гра води», «Відображення» М. Равеля та ін.).

Зазначити, в яких композиторських школах Західної Європи мали місце елементи імпресіонізму. Згадати найближчого до К. Дебюссі за імпресіоністичними рисами М. Равеля. Також слід додати, що в цілому життя цього стилю було досить коротким, навіть, за мірками швидкоплинного ХХ століття.

Протиставити імпресіоністам творчість Р. Штрауса, як німецького композитора епохи пізнього романтизму. Варто акцентувати, що творчість самого Р. Штрауса була також неоднорідною у стильовому смислі: в його творчості переважали то імпресіоністське бачення світу, то німецький експресіонізм, то неоромантизм. Р. Штраус особливо прославився завдяки своїм симфонічним поемам та операм. Симфонічні поеми майже виключно були написані у 1888 ‑ 1898-і рр. («Дон Жуан», «Макбет», «Тіль Уленшпігель», «Так казав Заратустра», «Дон Кіхот», «Життя героя»). У творах цього жанру треба зазначити неоромантичні риси, спорідненість з Р. Вагнером, Ф. Лістом, а особливо – з Г. Берліозом, одним з засновників програмності в музиці.

Оперні твори були створені протягом 1905 ‑ 1912-го рр. («Соломія» та ін.) та з 1917-го до 1940-го рр. Зупинитися слід на опері «Соломія» як на перехресті неоромантизму, веризму та експресіонізму. Від першого – напруженість оркестрової тканини, симфонізм; від другого – почуттєва екзальтація, близькість до натуралізму; від експресіоністського письма – похмура, згущена атмосфера дії.

У *другому питанні* необхідно визначити, хто був ідеологом та головою Ново-віденської школи, які принципи визначення належності композиторів до цієї школи, хто є її основними представниками, які ідейні та естетичні положення характеризують творчість композиторів-ново-віденців, основні їх твори.

Зазначити як ідеолога та головного представника Ново-віденської школи Арнольда Шонберга, представити Ново-віденську школу як результат творчої, педагогічної та організаційної діяльності А. Шонберга. Адептами цього напрямку прийнято вважати лише тих, хто зазнав впливу нових музичних ідей А. Шонберга часів його перебування в Германії та Австрії. До таких слід віднести А. Берга та А. Веберна.

Мета назви нового напряму розвитку музики – вказати на свою значимість, яку можна порівняти з віденською класичною школою, а також її спадкоємний зв’язок з останньою. В дійсності ж Ново-віденська школа багато в чому протилежна віденській класичній школі. Охарактеризувати Ново-віденську школу: за внутрішньою сутністю це явище цілком модерністське, зазначити її характерні риси – крайній суб’єктивізм, переважання образів руйнування над образами творення, відмова від принципів народності та національності.

Задля цілісного уявлення цього мистецького явища краще структурувати етапи становлення його принципів: початковий атоналізм в якості загальної основи, розробка на цій основі методу дванадцяти-тонової композиції, додекафонії; наступний крок – серіальність (у творчості А. Веберна).

Необхідно окреслити й окремо кожного з провідних представників Ново-віденської школи.

Задля цього розглянути спочатку три періоди творчості А. Шонберга і визначити їх характерні риси, поява яких розкриває поступовість формування художніх принципів. Так, у творах першого періоду (ор.1-10; 12-14) слід відзначити поступове ускладнення мови, зростання дисонантності, але звернути увагу на наявність тональності, традиційної функціональної гармонії. Починаючи з ор.11 (написаний пізніше ор.14) – уникання діатонічних послідовностей, застосування 12-ти тонів хроматичного звукоряду без ознак тонального центру; у третій період (з ор.23) – використання жорсткого серіального методу.

Показати мелодраму «Місячний П’єрро» як зразок зрілого стилю А. Шонберга: постромантичний культ маски, рафінована афектація, принцип так званого мовленнєвого співу (сольна партія зафіксована у нотному тексті, але звуковисотність її приблизна, як у декламації), принципова атональність, вельми економний склад оркестру. Зазначити думку Т. Манна про «інтелектуальний холод» («Доктор Фаустус»), як етико-естетичну характеристику стилю ново-віденців.

А. Берг, як і А. Шонберг, представник радикального крила австро-німецького експресіонізму. Характерні риси творчості: пошуки крайнього ступеня виразності музичної мови, вираження трагічно-кризового стану суспільства першої третини ХХ століття, домінуюча емоційна сфера творів ‑ почуття безпросвітності, тривоги, трагізму; в той же час збереження залишків романтичного культу почуттів – хвилі ліричного зростання й спаду, широке дихання оркестру, загострена експресія струнних інструментів, інтонаційна напруженість, значна кількість виразних нюансів.

Як найхарактерніший та найвідоміший твір А. Берга, варто зазначити оперу «Воццек», охарактеризувати її як зразок нового типу оперної вистави, в якій поєднання елементів гротеску, натуралізму, піднесеної лірики, трагедійних узагальнень викликало до життя нові типи вокального інтонування – різних видів речитативу, проміжного між співом та мовою прийому, характерні злами мелодії, гіпертрофію побутових жанрів (пісні, маршу, вальсу тощо).

В естетиці А. Веберна слід відзначити вимогливість до значущості змісту, спирання на етичні цінності (в тому числі й релігійно-християнські), ідеальна відшліфовка художньої форми; вказати на віддаленість образного світу А. Веберна від побутової музики, його складність на незвичність; в той же час спрямувати увагу на крайню загостреність звучання, ніжність, витонченість ліній і тембрів, майже аскетичність звучання. Зазначити сміливість композиторських пошуків А. Веберна та вплив його художніх досягнень на нові тенденції музики другої половини ХХ століття.

У *третьому питанні* слід спочатку зазначити, що ідейно-художня позиція композиторів французької «шістки» виникла як бунт проти імпресіонізму та неоромантизму, що їх закликом був перегляд імпресіоністської естетики. У визначенні характеру творчості композиторів означеного творчого угрупування значно допоможе знайомство з поглядами Ж. Кокто, занотованими у книзі «Півень та Арлекін», зі ставленням сучасників до висловлених суджень як до свого роду естетичної Біблії. Зазначити роль Е. Саті, епатажність його п’єс («Три п’єси у формі груші», «Неприємні нариси», «Три танці навиворіт»).

Після зазначення усіх членів французької «шістки» доцільно більш узагальнено висвітити спільні художні засади цих композиторів. З одного боку, це пересиченість романтичною музикою, її багатослів’ям, надмірною відвертістю емоційних висловлювань, грандіозними масштабами, гучністю музики Р. Вагнера. З іншого ж – втома від імпресіоністської вишуканості, шепоту, туманної димки та ін.

Запропонована узагальненість розгляду художніх принципів виникає з того, що угрупування об’єднувало композиторів різного творчого рівня. Тож до узагальненої характеристики групи слід додати розгляд творчості найбільш яскравих музикантів – Д. Мійо, А. Онеггера, Ф. Пуленка.

У вивченні творчості Д. Мійо слід зазначити значну кількість творів (17 симфоній, 5 фортепіанних та 3 скрипкових концерти, 18 струнних квартетів, 12 опер, 15 балетів, велика кількість інструментальних, вокальних та ансамблевих творів). Загалом елементи стилю Д. Мійо склалися рано й у подальшому майже не змінювались. Тож, узагальнена характеристика композиторської мови може стати точкою відліку для вивчення творів Д. Мійо у будь-якому жанрі. Витоками оновлення музичної мови Д. Мійо є фольклор різних країн та традиції старовинної музики.

Головним виразним засобом для Д. Мійо є мелодія, проста за інтонаціями та визначена за метро-ритмічною структурою. Гармонічна мова мелодії чітко тональна. В основі творів Д. Мійо – не індивідуалізована, перевантажена психологізмом, а об’єктивна мелодія, її інтонації добре відомі, звичні. На першому плані не чуттєва краса або емоційність, а внутрішня енергія, динаміка, епічна міць, пластична виразність, жанрова характерність (в цьому зв’язки з народною й старовинною музикою). Дещо треба зупинитися на явищі полі-мелодичної фактури – саме цей засіб повніше розкриває смисл певної мелодики, а також створює багатоплановість, звукову перспективу. Докладніше аналізувати будь-який твір Д. Мійо не має сенсу, досить обмежитися засвоєнням загальних рис творчості.

В характеристиці творчості А. Онеггера слід зазначити, що еволюційний шлях композитора пройшов через захоплення деякими елементами неокласицизму (ораторія «Цар Давид»), урбанізму (симфонічна п’єса «Пасифік 231»), через крутий перевал ораторії «Жанна на багатті» ‑ до останніх симфоній, що відбили пекучі проблеми сучасності. Найбільш показовим для творчості А. Онеггера є симфонічна п’єса «Пасіфік 231». Його треба сприймати як один з найяскравіших проявів урбаністичної музики: оркестр відтворює шум пари, що виривається, гудки, стук коліс, роботу поршнів тощо ‑ героєм п’єси є потяг «Пасіфік 231». Особливо уважно треба підійти до тлумачення композиторських засобів у цій (та інших) п’єсі: вони не переслідують звуконаслідування, а застосовуються задля зображення динамізму як найбільш яскравого втілення сучасності.

У творчості Ф. Пуленка треба зазначити значну амплітуду жанрових коливань – від оформлення мюзик-хольних вистав до містичної «Літанія Чорній діві Марії», а також амплітуду художніх впливів на творчість Ф. Пуленка – від Ф. Куперена (ХVІІІ століття) до Дж. Пуччіні, М. Равеля, І. Стравинського та джазу. З найбільш значних творів Ф. Пуленка варто зазначити оперу «Діалог кармеліток», балет «Лані», монооперу «Людський голос».

*Четверте питання* запропоноване задля більш повної картини музичного мистецтва Західної Європи першої половини ХХ століття. Треба зазначити, що композитори, з чиєю творчістю запропоновано ознайомитися, не утворюють моно-стильової групи, не входять поодинці до будь-яких різних угруповань. Але творчість кожного з них є певною віхою розвитку музичного мистецтва своєї країни. Враховуючи зазначене, для розгляду творчості цих композиторів пропонується певна схема, за якою можливим стає однаковий підхід до кожного та відносна повнота уявлення про його творчість.

Схема ця має включати наступні пункти:

1) країна походження;

2) періодизація творчості (якщо можливо це зробити), огляд сукупності творів, зазначення прихильності до певних жанрів, визначення найбільш показового твору або для якогось періоду, або для усієї творчості;

3) зазначення музикантів (і не музикантів), філософських та художніх принципів, що мали вплив на композитора, творчість якого розглядається;

4) можливий аналіз найбільш визначного твору;

5) узагальнене викладення стильових рис творчості.

Наявність певної схеми зовсім не зобов’язує жорстко притримуватися запропонованого порядку, зазначені питання можливо розглянути у будь-якій черзі.

Для музичної культури Угорщини дуже важливою є постать Бели Бартока ‑ композитора, піаніста, педагога, музикознавця-фольклориста. Він належить до числа видатних музикантів-новаторів ХХ століття поряд з К. Дебюссі, М. Равелем, О. Скрябіним, І. Стравінським та ін. Самобутність мистецтва Б. Бартока пов’язана з поглибленим вивченням і творчою розробкою фольклору Угорщини (та інших народів Східної Європи). Саме глибоке занурення в стихію селянського життя, осягнення художніх і морально-етичних засад народного мистецтва багато в чому сформувало особистість Б. Бартока.

Творча спадщина значна і різноманітна, налічує твори майже усіх жанрів. Із сценічних творів це одноактна опера та 2 балети; Симфонія, симфонічні сюїти; Кантата; три концерти для фортепіано, два – для скрипки, один – для альта (незакінчений) з оркестром; значна кількість творів для різних інструментів solo; музика для камерних ансамблів (в тому числі – 6 струнних квартетів). Свіжість староугорської народної пісні стала стимулом для оновлення ладо-гармонічного, ритмічного та тембрового боків музики.

Ранні твори Б. Бартока свідчать про вплив Ф. Ліста, Р. Вагнера, Й. Брамса. Неоромантичні віяння визначають вибір тем, віршів у вокальних творах (звертання до Г. Гейне, створення «Любовних пісень»).

Період з кінця 1900-х рр. і до початку 20-х рр. ХХ століття є часом формування власного композиторського стилю, напружених пошуків оновлення музичної мови. Основою цього процесу став синтез елементів різнонаціонального фольклору та сучасних новацій у сфері ладу, гармонії, мелодії, ритму, барвистих засобів. У 10 ‑ 20-ті рр. музичній мові Б. Бартока притаманні ускладненість, напруженість, жорсткість. З середини 20-х рр. музична мова Б. Бартока більше відбиває гармонічне світовідчуття, прагнення ясності, лаконізму висловлювання. 30-ті рр. – етап творчої зрілості, стильового синтезу. В цей період композитор створив найдовершеніші свої твори: Світську кантату «9 чарівних оленів», симфонічну поему «Музика для струнних, ударних та челести», Сонати для двох фортепіано та ударних, фортепіанний та скрипковий концерти, струнні квартети (№№ 3-6), цикл фортепіанних п’єс «Мікрокосмос» та ін.

В цілому, мистецтву Б. Бартока притаманне поєднання великих контрастів: первісної сили, розкутості почуттів та інтелекту, гострої експресивності та зосередженої відчуженості, фантазійності, імпульсивності та конструктивної ясності, потяг до конфліктності та ліризм з рисами витонченої споглядальності, філософської заглибленості.

З творчою постаттю Б. Бартока слід порівняти творчість іншого угорського композитора та фольклориста З. Кодаї. Зазначити спільні засади обох митців у формуванні мистецьких основ власного композиторського стилю: поєднання традицій угорського селянського фольклору та сучасних засобів музичної виразності.

На відміну від Б. Бартока, у період 1910-х рр. до зазначених засад творчості З. Кодаї додаються і традиції класичної музики (фортепіанні та вокальні цикли, квартети, камерно-інструментальні ансамблі). Період 20 ‑ 30-х рр. – час розквіту творчості З. Кодая. Він створює найкращі свої твори: «Угорський псалом» для хору, оркестру та соліста (1923), оперу «Секейська прядильня» (1924), героїко-комічну оперу «Харі Янош» (1926), «Te Deum Будайської фортеці» для солістів, хору, органу та оркестру (1936), Концерт для оркестру (1939), «Танці з Марошсека» (1930) та «Танці з Таланти» (1939) та ін.

В останній період творчості (після Другої світової війни) створив вельми відому оперу «Цинка Панна» (1948), Симфонію (1961), кантату «Каллаї Кеттеш» (1950).

У творчості П. Хіндеміта треба відзначити ті засади, що зближують його з Б. Бартоком та З. Кодаї – поєднання художніх принципів експериментальних течій ХХ століття та засад німецької класичної музики (Й. С. Бах, згодом Й. Брамс, М. Регер, А. Брукнер). Можливо зазначити таке поєднання як характерну, притаманну багатьом сучасникам, рису мистецтва 20 ‑ 30-х рр. ХХ століття, природність неокласичних рис у творчості представника німецького музичного мистецтва, яким був П. Хіндеміт.

Слід обговорити закономірність зазначених поєднань як типових для художньо-інтелектуальної атмосфери 20-х рр. ХХ століття, з якими збігся початок діяльності П. Хіндеміта, вказати на короткостроковий вплив експресіонізму на творчість композитора (опера «Вбивця, надія жінок») та антиромантичні настрої. Але, відзначивши в цілому у творчості П. Хіндеміта цього часу риси гротеску, пародійності, в’їдливості, висміювання будь-якої патетики, альянс із джазом та використання різного роду шумів, обов’язково треба підкреслити, що стильовою домінантою залишається неокласична орієнтація. Для П. Хіндеміта неокласицизм був, перш за все, провідним творчим принципом, пошуком стабільних і надійних норм мислення, що простягалися до старовинних майстрів.

У характеристиці другого етапу еволюції творчості композитора (друга половина 20-х рр. ХХ століття) зазначити жорсткість експресії, використання поліфонічного методу як прилучення до музичної культури Бароко (центру неокласичної пристрасті П. Хіндеміта), порівняти твори різних жанрів і зазначити в них використання фуги, пасакалії, лінеарного багатоголосся (вокальний цикл «Житіє Марії» на слова Р. Рільке; опера «Карділіак» за новелою Т. А. Гофмана).

В характеристиці третього етапу еволюції творчості не можна забути зазначити, що творчість П. Хіндеміта тяжіє до більшої ясності та стабільності, що це притаманно усій європейській музиці як реакція на бурхливі попередні часи.

У повоєнні часи стиль П. Хіндеміта вже не зазнає значних змін, і як характерну рису його творчості цього періоду слід вказати перевагу інструментальних жанрів («Симфонічні метаморфози тем Вебера», симфонії «Пітсбурзька» та «Сирена», нові ансамблі, сонати, концерти. Найбільш значним твором П. Хіндеміта останніх років є симфонія «Гармонія світу» (1957).

Камерність звучання, чіткість та лаконічність форми вже ранніх творів англійського композитора Б. Бріттена є проявом його неокласичних устремлінь. Вони викривають певну близькість до творчості П. Хіндеміта, І. Стравінського та дають підстави зазначити, що неокласична спрямованість є загальноєвропейською тенденцією першої половини ХХ століття.

У розкритті основних рис творчості Б. Бріттена у 30-ті рр. ХХ століття треба згадати його роль у новому виході країни на світову музичну арену, у відродженні опери в Англії. Згадати про це треба у зв’язку з тим, що в зазначений період творчості Б. Бріттен пише багато музики для театру й кіно, ще більше уваги приділяє камерним вокальним жанрам, в яких поступово визріває стиль майбутніх опер.

В аналізі творчого періоду 40-х років слід виокремити як значну подію створення Б. Бріттеном опери «Наруга Лукреції» (1945). Художні засади цієї опери можна вважати характерними для усієї творчості Б. Бріттена цього часу. По-перше, це сучасна драма, гостро експресивне звучання якої відбиває вплив експресіонізму як одного з конгломерату стилів у творчості Б. Бріттена. По-друге, спирання на широке коло традицій (що робить музику опери різноманітною та стилістично ємною). У створенні образів безпросвітної самотності вказати на спадкоємність стилістики Г. Малера, А. Берга, Дм. Шостаковича; По-третє, майстерність драматургічних контрастів, реалізм масових сцен (вплив Дж. Верді); По-четверте, витончена зображальність, барвистість оркестру сходить до імпресіонізму К. Дебюссі. Зазначені стильові риси будуть притаманні усім операм написаним в останній період творчості («Альберт Херрінг» (1947), «Біллі Бадд» (1951), «Глоріана» (1953), «Поворот гвинта» (1954), «Ноєв ковчег» (1958), «Сон у літню ніч» (1960), «Ріка Керлью» (1964), «Блудний син» (1968), «Смерть у Венеції» (1970).

**Питання для самоконтролю до Теми 5 змістового модулю 2**

1. Які характерні ознаки мистецького життя Західної Європи наприкінці ХІХ – початку ХХ століть?

2. У чому проявилася криза філософії початку ХХ століття?

3. Який музичний стиль найбільш виразно виявився на зламі епох?

4. Які риси творчості К. Дебюссі характеризують його стиль як імпресіоністський?

5. До якого жанру належить твір К. Дебюссі «Післяполудневий відпочинок Фавну»?

6. Які художні стилі поєднались у творчості Р. Штрауса?

7. До якого періоду творчості відносяться оперні твори Р. Штрауса?

8. Риси яких стилів притаманні опері Р. Штрауса «Соломія»?

9. Хто є засновником Ново-віденської композиторської школи?

10. Які ідейно-естетичні засади характерні для Ново-віденської композиторської школи?

11. Який твір є показовим для стилю А. Шонберга останнього періоду творчості?

12. Хто був автором драми, що стала літературною основою опери А. Берга «Воццек»?

13. Хто став ідеологом французької «шістки»?

14. Як називалась книга Ж. Кокто, що стала маніфестом проти естетики імпресіонізму?

15. Які композитори склали французьку «шістку»?

16. Стилістичні риси яких напрямів відкидали композитори «шістки»?

17. Який симфонічний твір А. Онеггера є найвідомішим?

18. Скільки опер написав Ф. Пуленк?

19.  Впливи яких стилів і композиторів зазнала творчість Ф. Пуленка?

20. Яке захоплення було спільним для Б. Бартока та З. Кодаї?

21. Який стиль був центром неокласичних устремлінь П. Хіндеміта?

22. Який твір П. Хіндеміта був найбільш значним в останні роки?

23. В чому полягає значення Б. Бріттена для музичної культури Англії?

24. Яка опера Б. Бріттена є визначальною для його творчості 40-х рр. ХХ століття?

 **Практичні завдання**

1. Надайте характеристики інтелектуального життя Західної Європи кінця ХІХ – початку ХХ століть.

2. Складіть реферат «Характерні риси імпресіонізму як музичного стилю».

3. Назвіть найвідоміші твори К. Дебюссі.

4. Охарактеризуйте оркестрову прелюдію «Післяполудневий відпочинок Фавну».

5. Складіть список творів Р. Штрауса для симфонічного оркестру.

6. Узагальніть, які композиторські новації об’єднують членів Ново-віденської школи в галузі музичної мови.

7. Охарактеризуйте мелодраму «Місячний П’єрро» А. Шонберга.

8. Напишіть короткий сюжет опери А. Берга «Воццек».

9. Зазначте роль Ж. Кокто та Е. Саті у виникненні французької групи «шести».

10. Складіть список композиторів-членів французького угрупування «шістка».

11. Визначте смисл симфонічної п’єси А. Онеггера «Пасіфік 231».

12. Занотуйте фабулу моноопери Ф. Пуленка «Людський голос».

13. Розкрийте значення педагогічної діяльності З. Кодаї.

14. Обгрунтуйте поєднання в творчості П. Хіндеміта експериментальних течій ХХ століття та німецької класичної музики.

15. Складіть перелік опер Б. Бріттена, що написані після 40-х рр. ХХ століття.

Основна література: 1, 4, 5, 6, 8, 10, 16, 20, 21, 22, 23.

Додаткова література: 1.

**Тема 6.** Композиторські школи та угрупування в західноєвропейському музичному мистецтві другої половини ХХ століття.

**Мета:** усвідомлення особливостей розвитку музичного мистецтва Західної Європи після Другої світової війни, розширення знань щодо ідей та естетики авангардистських течій, угрупувань, їх композиторських методів, осмислення загрози дегуманізації мистецтва і духовного життя людства.

**План**

1. Філософські та загально-естетичні засади модернізму другої половини ХХ століття.

2. Авангард як предмет вивчення.

3. Узагальнення щодо філософії та естетики авангардистських угруповань.

Завданням цієї теми є висвітлення кризових явищ в музиці другої половини ХХ століття та формування обгрунтованої позиції щодо їх сприйняття. Методика вивчення мистецьких явищ новітнього часу визначається значущістю самої теми, значущістю, яка виходить за межі суто мистецьких питань. Бо занадто безпосередньо проблеми сучасного мистецтва стикаються зі світоглядною позицією і реципієнта, і дослідника цього мистецтва, і студента, який опановує проблеми сучасного художнього світу. Тож особливим завданням зазначеної методичної розробки (особливо в цій її частині) є формування світоглядної та ідейно-художньої основи сприйняття й оцінки багатозначних явищ мистецтва сучасності. Тож, виклад матеріалу повинен супроводжуватися певною спрямованістю погляду на нього, яка зорієнтує на осмислене ставлення до сучасних мистецьких процесів, яка буде спиратися на ті непорушні основи, на успадковані морально-естетичні критерії духовності, що дають змогу правильно оцінювати явища сучасного мистецтва, критично сприймати усі прояви авангардистських пошуків та трансформацій.

Як і у вивченні попередніх тем, слід зазначити, що ці явища є частиною складної та багатоликої картини світу. В усвідомлені цього зв’язку, в осягненні великої кількості теорій осмислення сучасного музичного мистецтва треба підкреслити їх обумовленість головним протиріччям сучасності – між гігантським підйомом технічної цивілізації та супутніми йому загрозами людству.

Слід відзначити аналогічні загрози у сфері духовного буття. Головне протиріччя сучасної цивілізації відбивається на явищах мистецтва у вигляді активного спотворення гуманного пафосу справжнього мистецтва, перетворення новаторства на потворну деформацію фундаментальних основ мистецтва, розхитування етичних та естетичних засад художньої творчості. Деякі результати цього процесу цілком правомірно вважаються ознакою ще більшої проблеми – витіснення людського в людині. Руйнування основ музичного мистецтва – це прояв руйнування тієї духовної культури, на грунті якої створювалось велике класичне мистецтво минулого.

Враховуючи занадто велике поле явища «авангарду», слід обмежити його вивчення творчістю композиторів Германії, Австрії, Франції та Італії (тобто країн, в яких авангардизм виявився найчіткіше та найповніше), а в музиці зазначених країн треба обмежитися типовими прикладами, які дадуть змогу цілісно осмислити явище у його різноманітності.

Узагальнено порівняти особливості модерністських пошуків першої половини ХХ століття та нові філософські тенденції другої половини століття. Зазначити, як відмінність модерну першої половини ХХ століття, переважне збереження глибинного зв’язку оновлених музично-стилістичних норм із засадами класичної музичної спадщини, здебільшого високий духовний рівень композиторської творчості цього часу, блискучу майстерність, видатні художні знахідки. В той же час змалювати тогочасну строкатість західноєвропейського мистецтва та зародження в ньому руйнівних тенденцій першого авангарду. Охарактеризувати музичні відгалуження футуризму, урбанізму, експресіонізму, абстракціонізму, появу тенденції дегуманізації мистецтва, нового розуміння краси як відповідності століттю машин, витіснення всього емоційного, душевно безпосереднього, переродження експресії в суто умоглядне комбінування звуків тощо. Зазначити в мистецькому (в тому числі й музичному) середовищі першої половини ХХ століття наявність антитези агресивному наступу авангардизму, конкретизувати цю антитезу оглядом наступних творів: Друга та Третя симфонії А. Онеггера (тема «блакитна» у Третій симфонії, аналогія з картиною П. Пікассо «Голубка»), «Військовий льотчик» А. де Сент-Екзюпері, твори Г. Бьолля, Ф. Фелліні тощо).

Зазначивши тези та антитези (духовні, мистецькі) післявоєнного часу, можна переходити до вивчення музичного авангардизму другої половини ХХ століття.

Предмет *другого питання* теми №6 – діяльність деяких західноєвропейських композиторів, чия творчість зазначається як «авангард». Авангард ‑ це конгломерат різних індивідуальностей, груп, маніфестів та програм. Головною, спільною для них засадою є різкий розрив з музично-історичною традицією. В основі «авангарду» як кризового явища лежить хибна думка, що музика сучасності має бути зовсім новим явищем. Їй приписують непритаманні мистецтву абстрактні концепції і позбавляють інтонаційно-смислової виразності ‑ іманентної основи музичного мистецтва, мотивуючи тим, що досягнення науки та техніки перероджують людину, а отже й мистецтво.

Авангард є вельми розгалуженим поняттям. Для складання цілісного уявлення про цей історичний феномен розвитку музичного мистецтва необхідно обов’язково узагальнити найважливіші ідеї та риси цього явища. В той же час, щоб мати можливість узагальнено охарактеризувати експериментальні течії наприкінці вивчення питання, треба оволодіти деякою конкретикою щодо їх творчої діяльності. Звідси необхідність зупинитися на окремих авангардистських угрупованнях та їх творчих особливостях. Із великої кількісті модерністських товариств слід виокремити найбільш представницькі з точки зору технічних новацій та оригінальності ідейних засад.

*«Конкретна музика*» (1948-1951) першою з’явилася у мистецькому просторі Франції. Провідний її представник – П’єр Шеффер. Конкретизації філософсько-естетичних засад у п’єсах «Етюд з турнікетом», «Етюд з каструлями», «Етюд із залізними дорогами». Зазначити техніку, що використано у цих творах (записи звуків локомотивів, вагонів, сирен тощо). Позначення цього нового виду музики епітетом «конкретна», на думку її творців, підкреслювало зв’язок її матеріалу, засобу створення та виконання з емпіричним сприйняттям життя звуків. У вивченні цього різновиду модернізму підкреслити задачу «конкретної» музики. Це не тільки фіксація звукової фактури, а й створення нових сонористичних ефектів за допомогою машинної трансформації висхідного звукового матеріалу (магнітофон, морфотон, фоноген). Зв’язок із традиціями класичної музики відкидається (наприклад, «Симфонія для однієї людини», в якій симфонія розуміється не як класична форма Моцарта або Бетховена, а, швидше, у її первинному значенні – як співзвуччя).

Необхідно підсумувати: дві риси творчого методу «конкретиків» як засобу знешкодження музики в її основі – витіснення інтонаційно осмислених звучань випадковими фіксаціями звукової «натури» та заміна специфічно музичної організації звуків довільними машинними комбінаціями записів.

*Серіальність (1949-1955)*. Варто зазначити головну естетичну ідею напряму – тотальна організація музичного твору, доведення до логічного кінця композиторської техніки, створеної А. Шонбергом та його учнями у першій чверті ХХ століття. Звуковисотна серія доповнюється заздалегідь сконструйованими групами. Останні мисляться як засіб організації інших параметрів музики – часових, динамічних, барвистих. Мета серіальної техніки – досягнення найвищого порядку, сходження від окремого до загального, наближення до мислимої досконалості порядку. Провідні представники – О. Мессіан, К. Штокхаузен. Твори: О. Мессіан – «Чотири ритмічних етюди для фортепіано», «Модус тривалостей та інтенсивностей»; К. Штокхаузен – «Гра перехрещень», «Контра-пункти»; П. Булез – «Поліфонія Х», «Структура І»; Л. Ноно – «Зустрічі» для 20-ти інструментів.

Серіальна техніка, як композиційна основа твору, перебуває протягом кількох років у центрі зацікавленості авангардистів. Серіалізм є типовою оманою авангардистів: ідея найвищої раціональності, посилання до творів класиків, в яких присутня бездоганна логіка, – все це приховувало відірваність ідеї «тотальної організації» від законів музики, що склались історично, а також і брак творчих сил.

*Електронна музика (1950-1957)*. Її перші спроби виявились у Кельні. Варто зазначити творчий метод прихильників: звукові структури створюються за допомогою електронно-акустичних пристроїв. Представниками цього напряму були: музичний теоретик та композитор Х. Аймерт, композитор Р. Байєр, звукотехніки Ф. Енкель та Х. Шютц. Виробляються звукові «моделі» або «полуфабрикати», що могли б зацікавити композиторів. До експериментів приєднуються й діячі молодого авангарду: К. Штокхаузен, П. Гредингер, А. Пуссер, згодом Д. Лігеті, П. Булєз.

Для відчуття матеріальності зазначеного угрупування варто навести хоча б назви їх творів: «Остинатні фігури та ритми», «Етюди звукових красок», «Звуки в безмежному просторі», «Біг автомобіля», «Етюд на звукові суміші», «Сейсмограма». Зазначити інші студії електронної музики, окрім Кельна (Мілан). Вказати чим знана міланська студія. В цій студії вперше були виготовлені звуко-ілюстративні фрагменти для радіо-вистав.

Художньою ідеєю авторів «електронної музики» була можливість «складати звуки», позбавлені обертонів – головного темброутворюючого фактору. Такі звуки використовуються для створення за допомогою синтезатора зовсім нових акустичних структур – тебрових сумішів та шумів. Можливо розширити перелік характерних для електронної музики ефектів. Незвичайна диференціація звукозображальних відтінків перетворювалась на свою протилежність, на непомітність барв, безконтрастність, неможливість створити широкий напружений розвиток із контрастних елементів тощо.

*Алеаторіка* (1951-1962). Можна охарактеризувати її як техніку композиції, засновану на факторі випадковості. Випадкове рішення визначає структуру твору в цілому або його елементи. Вибір може залежати як від композитора, так і від виконавця. Представниками напряму є Дж. Кейдж, його найбільш відомі твори: «Музика змін» (1951), Музика для фортепіано 21‑52 (1952‑1953), Концерт для фортепіано з оркестром (1957‑1958); П. Булез: Соната для фортепіано №3 (1957). Найбільш яскраві і типові твори інших композиторів, які складали твори в техніці алеаторіки: К. Штокхаузен «П'єса для фортепіано ХІ» (1956), «Цикл для одного виконавця на ударних інструментах» (1959); Ф. Донатоні «Для оркестра» (1962).

Як приклад, можливо охарактеризувати творчий метод Дж. Кейджа – відсутність партитури в його Концерті для фортепіано з оркестром, наявність лише окремих незалежних голосів, фортепіанна партія у вигляді 63-х фрагментів, ніяк не пов'язаних між собою, можливість виконувати ці фрагменти у будь-якій послідовності, доповнюючи магнітофонними записами. Ще більш екстравагантний, але безкінечно далекий від музичної логіки, метод застосовано Дж. Кейджом у п’єсі «Музика для фортепіано»: визначення за допомогою монетки, яка впаде або «орлом», або «решкою», кількості нотних знаків на сторінці, визначення за нерівностями на папері місцезнаходження нотних знаків та наступне перенесення їх на нотний стан тощо.

Повну відсутність правил і раціонального порядку обрано за метод К. Штокхаузеном. Записаний окремими фрагментами твір («П’єса для фортепіано») виконавець за своїм бажанням може починати з будь-якої групи, грати з будь-якою швидкістю, з будь-якою гучністю, будь-якою артикуляцією і т. ін.

Варто порівняти творчий метод алеаторики та серіалізму. На перший погляд вони (методи) протилежні: у першому випадку все випадкове й непередбачуване, у другому – все детерміноване. Але при більш вдумливому ставленні ця протилежність зникає і на перший план виходить спільна риса – комбінування випадкових елементів, що позбавлене музичного смислу.

*Пуантилізм* (1952-1961) – це техніка комбінування ізольованих звуків, що не утворюють ані тем, ані мотивів, ані фраз, не складаються ні в мелодії, ні в гармонічні комплекси. Представниками пуантилізму є П. Булез «Структури» для двох фортепіано (1952), «Молоток без майстра» для голосу та 6-ти інструментів (!952-1954); К. Штокхаузен Фортепіанні п’єси І-ІV(1952-1953).

*Сонористика* (1958-1962). Представник означеного різновиду техніки композиторського письма – Д’єрдь Лігеті. Його твори: «Явища» для оркестру (1958-1959), «Атмосфери» для оркестру (1961), «Пригоди» для сопрано, альта баритона та інструментального ансамблю (1962), Реквієм для сопрано, mezzo сопрано, двох хорів та оркестру (1963-1965).

В коментарях до п’єси «Атмосфера» викладені засади техніки під назвою «Композиція барвистих пластів». Це відмова від звуків точної висоти, від мелодичної та ритмічної організації музики, складення музичної тканини з барвистих сумішів. У результаті п’єса сприймається як потік незрозумілих звуків.

*У третьому питанні* необхідно пояснити, чому увага приділена лише окремим товариствам модерністів (зазначити, що розглянуті угрупування дають достатні уявлення про модернові експериментальні течії і докладно розглядати інші немає сенсу, бо вони мало відрізняються одне від одного – лише технікою). Можливо, просто перелічити ці течії, щоб назви їх були на слуху. Це «*Варіабельні метри***»** (1950-1958); «Відкрита форма» (1953-1960); Музика для «підготованого роялю» (1954); Музика по математичним проектам (1954-1966); Авангардизм та соціальна тема (1956, 1968-1969); Мінімальна музика (1964-1971); «Концентрична музика» (1974-1975) та ін.

В цьому питанні, на підставі вже зазначеного, можливо зробити певні (і вельми важливі) узагальнення.

Перш за все, очевидною є зовнішня строкатість картини музичного (як і мистецького в цілому) світу у повоєнні часи; як характерні риси, відзначити удаваність різноманітних ініціатив, співіснування різних стимулів та цілей; зазначити протиріччя між ідеями та їх реалізацією, різну ступінь серйозності творчих проектів. Внутрішні зміни ‑ змінювались цілі, інтереси, виникали нові концепції, більш привабливі за попередні. Можливо, додатково зазначити, які захоплення характеризують розвиток авангарду з 50-х рр. і до кінця ХХ століття. Головне, що треба підкреслити як спільну рису всіх відгалужень авангардизму – це розрив історичної спадковості, пошуки «нового звукового світу».

Головними рисами композиторської техніки «нового звукового світу» треба назвати: відмову від основних виразних засобів музики, що склались історично – лад, мелодія, гармонія, ритм, тембри існуючих інструментів, доступна слуху диференціація динамічних відтінків; відмова від системних зв’язків музичних засобів, від їх функцій – тобто відмова від інтонаційної природи музики та її процесуальності; відмова від музично-композиційної логіки, що склалася історично, а отже, заперечення змістовної обумовленості музичних форм.

Декларовані цілі протиставлення «нового звукового світу» багатовіковому розвитку музики: конструювання звукових феноменів рівня сучасної науки і техніки; протиставлення звукової комбінаційної гри в музиці як сфери «переживань» (що на думку авангардистів, більше відповідає епосі математичної логіки та кібернетики); створення образів «іншої реальності»; відтворення емпіричної реальності через звукову нісенітницю; модифікація свідомості через відкидання змістовності людської особистості тощо.

Новизна реалізовувалась лише у засобах композиторської творчості, не з’явилося достойних художніх ідей, спрямованість на епатаж, на здивування публіки. Означився розрив між раціональними методами створення музики та сферою людських почуттів, вихолощення етичного, духовного змісту твору, відсутність художньої ідеї, розрив із класичними традиціями (та духовністю). І в підсумку – ідейна, художня та емоційна спустошеність новітньої музики.

Декларовані цілі є поверховими. Глибинною є загальна сутність – «дегуманізація мистецтва» (Ортега-і-Гассет).

**Питання для самоконтролю до Теми 6 змістового модулю 2**

1. Яким протиріччям обумовлено виникнення авангардистських течій?

2. В чому полягає різниця між авангардом першої половини ХХ століття та його другої половини?

3. Яку загрозу духовному життю людства несуть ідейні та творчі засади авангарду другої половини ХХ століття?

4. Які композиторські течії та угруповання входять в авангардистський напрям музичного мистецтва?

5. В чому полягають відмінності творчого методу алеаторики і пуантилізму?

 **Практичні завдання**

1. Обгрунтуйте, яким чином головне протиріччя сучасності відбивається у музичному мистецтві.

2. Назвіть головну тенденцію авангардизму.

3. Складіть тези «Творчі методи різних авангардистських товариств».

4. Визначте ставлення авангардизму до класичного мистецтва.

Основна література: 1, 4, 5, 8, 10, 20, 21, 22, 23.

Додаткова література: 1.

**РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА**

**Основна:**

1. Асафьев Б. О музыке ХХ века / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1982. – 200 с.
2. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран : учеб. пособие / В. Галацкая. – М. : Музыка, 1978. ‑ Вып. 1. – 366 с.
3. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран : учеб. пособие / В. Галацкая. – М. : Музыка, 1974. ‑ Вып. 3. – 560 с.
4. История зарубежной музыки. ХХ век: учеб. пособие / сост. и общ. ред. Н .А. Гавриловой. ‑ М. : Музыка, 2005. – 576 с.
5. Житомирский Д. В. Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны / Д. В. Житомирский, О. Т. Леонтьева, К. Г. Мяло. ‑ М. : Музыка, 1989. – 303 с.
6. Кокорева Л. Дариус Мийо: жизнь и творчество / Л. Кокорева. – М. : Сов. композитор, 1985. – 336 с.
7. Конен В. История зарубежной музыки : учебник / В. Конен. – М. : Музыка, 1976. – Вып. 3 : Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины ХІХ века.– 534 с.
8. Коротков С. А. История современной музыки : курс лекций / С. А. Коротков. – К. : LAV-studio, 1996. – 293 с.
9. Кремлёв Ю. Избранные статьи / Ю. Кремлёв. – М. : Музыка, 1976. – С. 190–227.
10. Кремлёв Ю. Очерки творчества и эстетики новой венской школы / Ю. Кремлёв. ‑ Л. : Музыка, 1970. – 135 с.
11. Левик Б. В. История зарубежной музыки : учебник / Б. В. Левик. – М. : Музыка, 1974. – Вып. 2. – 278 с.
12. Левик Б. В. Музыкальная литература зарубежных стран : учеб. пособие / Б. В. Левик. – М. : Музыка, 1975. ‑ Вып. 2. – 302 с.
13. Левик Б. Музыкальная литература зарубежных стран : учеб. пособие / Б. Левик. – М. : Музыка, 1978. ‑ Вып. 4. – 366 с.
14. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник в 2 кн. / Т. Ливанова.– М. : Музыка, 1987. – Кн. 2 : От Баха к Моцарту. – 469 с.
15. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 639 с.
16. Мартынов И. Морис Равель : монография / И. Мартынов. – М. : Музыка, 1979. – 335 с.
17. Музыка Австрии и Германии ХІХ века : учеб. пособие / под ред. И. Э. Цытович. – М. : Музыка, 1990. – Кн. 2. – 528 с.
18. Музыкальная литература зарубежных стран: учеб. пособие / ред. Б. В. Левик. – М. : Музыка, 1978. ‑ Вып. 5. – 391 с.

19. Музыкальная литература зарубежных стран : учеб. пособие / сост. И. Гивенталь, Л. Щукина, Б. Ионин. – М. : Музыка, 1994. ‑ Вып. 6. – 478 с.

20. Музыкальный современник : сб. статей / под ред. Л. В. Данилевича. – М. : Сов. композитор, 1977. – Вып. 2. – 356 с.

21. Соллертинский И. И. Арнольд Шёнберг / И. И. Соллертинский. – Л. : Госмузиздат, 1934. – 57 с.

22. Энтелис Л. Силуэты композиторов ХХ века / Л. Энтелис. – Изд. 2-е, доп. – Л. : Музыка, 1975. – 248 с.

23. Шнеерсон Г. О музыке живой и мертвой / Г. Шнеерсон. ‑ М. : Музыка, 1964. – 435 с.

24. Розеншильд К. История зарубежной музыки / К. Розеншильд. – М. : Музыка, 1978. – Вып. 1 : До середины ХVІІІ века. – 535 с.

**Додаткова:**

1. Бэлза И. Ф. О музыкантах XX века : избр. очерки / И. Ф. Бэлза. – М. : Сов. композитор, 1979. – 295 с.

2. Друскин М. Избранное : монографии, статьи / М. Друскин. – М. : Сов. композиор, 1981. – 336 с.

3. Зингер Е. Из истории фортепианного искусства Франции : до середины ХІХ века / Е. Зингер. – М. : Музыка, 1976. – 112 с.

4. Панкевич Г. И. Искусство музыки / Г. И. Панкевич. – М. : Знание, 1987. – 112 с.

5. Сто балетных либретто / cост. и ред. Л. А. Энтелис. – Л. : Музыка, 1971. – 304 с.

6. Сто опер / ред.-сост. М. Друскин. – Л. : Музыка, 1971. – 624 с.

**Електронний ресурс**

Грубер Р. Всеобщая история музыки [Электронный ресурс] : учеб. пособие / Р. Грубер.– изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Госмузиздат, 1960. – Ч. 1. – 488 с. – Режим доступа: <http://alleng.org/d/art/muz083.htm>.

Навчально-методичне видання

(українською мовою)

Гердова Тетяна Стефанівна

ІСТОРІЯ МУЗИКИ ТА МУЗИЧНА ЛІТЕРАТУРА

Методичні рекомендації

до виконання самостійної роботи

для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра

спеціальності «Актор драматичного театру»

освітньо-професійної програми «Театральне мистецтво»

Рецензент *Л.М. Білозуб*

Відповідальний за випуск *Г.В. Локарєва*

Коректор *Т.С. Гердова*