

ЗАТВЕРДЖЕНО
Наказ Міністерства
освіти і науки,
України
29 березня 2012 року №

384

Форма № Н - 3.04

**Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира
Винниченка**

Кафедра музично-теоретичних та інструментальних дисциплін

“ЗАТВЕРДЖУЮ”

Проректор з науково-педагогічної роботи

І.А.

_____ доц. Козир

“ _____ ” _____ 2016
року

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ КОМПЛЕКС З ДИСЦИПЛІНИ

Музичне мистецтво в контексті художньої культури

(шифр і назва навчальної дисципліни)

напрямок підготовки **6.020204. Музичне мистецтво***

(шифр і назва напрямку підготовки)

спеціальність **6.020204. Музичне мистецтво***

(шифр і назва спеціальності)

додаткова спеціальність/

спеціалізація

художня культура

факультет

мистецький

форма навчання

денна

Кропивницький – 2016 рік

Навчально-методичний комплекс з «Музичне мистецтво в контексті художньої культури» для студентів IV курсу

за напрямом підготовки, 6.020204. Музичне мистецтво*.

спеціальністю 6.020204. Музичне мистецтво*.

„__” _____, 20__ року – __ с.

Розробник: ст. викладач кафедри музично-теоретичних та інструментальних дисциплін О.Б.Горбенко

Навчальний комплекс затверджений на засіданні кафедри музично-теоретичних та інструментальних дисциплін Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка

Протокол від “ 30 ” серпня 2016 року № 1

“ 30 ” серпня 2016 року Завідувач кафедри
_____ (проф.В.Ф.Черкасов)

(підпис)

__ Схвалено методичною радою Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка

(шифр, назва)

Протокол від “ _ ” _____ 2016 року № 1

“ _ ” _____ 2016 року Голова _____ (доц..Козир І.А.)

рік

© _____, 2016

1. Опис навчальної дисципліни

Спецкурс: <i>підготовка бакалаврів</i>	Напрямок, спеціальність, освітньо-кваліфікаційний рівень	Характеристика навчального курсу
<p>Кількість кредитів, відповідних ECTS: 1</p> <p>Модулів за видами роботи: 3</p> <p>Змістових модулів: 3</p> <p>Загальна кількість годин: 50</p> <p>Тижневих годин: 1</p>	<p>Напрямок підготовки: 0202. Мистецтво</p> <p>Галузь знань: 6.020204. Музичне мистецтво*</p> <p>Освітньо-кваліфікаційний рівень: <i>бакалавр</i></p>	<p>Рік підготовки: II</p> <p>Семестр: IV</p> <p>Лекції (теоретична підготовка): 10 годин</p> <p>Практичні заняття: 10 годин</p> <p>Самостійна робота: 30 годин .</p> <p>Вид контролю: <i>залік (IV семестр)</i></p>

2. Мета та завдання навчальної дисципліни

2.1. Основною метою навчальної дисципліни є вдосконалення рівня професійної підготовки, поглиблення загальнохудожніх знань, удосконалення здатності до художньо-інтерпретаційного аналізу і синтезу, формування художньої культури майбутнього вчителя музичного мистецтва як професійно значущої особистісної якості.

Програма й зміст спецкурсу «Музичне мистецтво в контексті художньої культури» має на меті підготувати студентів до навчальної практики з художньої культури.

2.2. Завдання вивчення дисципліни:

- сприяти формуванню аксіологічної сфери майбутніх учителів;
- вдосконалити й поглибити поліхудожній розвиток студентів;
- розвинути досвід спілкування з творами різних видів мистецтва;
- надати методичних знань художнього сприйняття-інтерпретації з творами різновидами мистецтва;
- закласти основи високоефективної самостійно-пошукової, творчо-проектувальної діяльності студентів.

2.3. Перелік дисциплін, засвоєння яких необхідно студентам для вивчення курсу.

Спецкурс ґрунтується на комплексно-інтеграційній технології навчання, що передбачає використання набутих знань та вмій з предметів

«Історія зарубіжної музики», «Теорія музики», «Гармонія», «Сольфеджіо», «Історія України», «Основи інформаційних технологій у комп'ютерному аранжуванні», «Релігієзнавство».

3. Програма навчальної дисципліни

Вступ. Спецкурс ґрунтується на комплексно-інтеграційній технології навчання, що передбачає використання набутих знань та вмінь з предметів «Історія зарубіжної музики», «Теорія музики», «Гармонія», «Сольфеджіо», «Історія України», «Основи інформаційних технологій у комп'ютерному аранжуванні», «Релігієзнавство».

У процесі вивчення спецкурсу студенти повинні:

- оволодіти специфічною базовою термінологією (поняттями «художня епоха», «художня культура», «художнє сприйняття», «художній образ», «емпатія», «рефлексія», «художній стиль», «художній жанр», «художня форма», «інтеграція мистецтва»);

- набути культурологічних знань з інтеграції різних видів мистецтва в поліхудожньому просторі за головною роллю музичного мистецтва;

- набути вмінь самостійно здійснювати міжхудожні зв'язки;

- набути вмінь самостійного аналізу-інтерпретації;

- набути вмінь критичного мислення, оцінки та самооцінки;;

- оволодіти ефективними прийомами та методами художньо-проектувальної діяльності.

Крім того, студенти мають можливість удосконалити культуру міжособистісного спілкування, техніку педагогічного спілкування, професійно значущі особистісні якості, спрямовані на педагогічну діяльність, набути вмінь створювати творчу атмосферу, виявляти мобільність, ініціативність, самостійність, доброзичливість, досягати порозуміння в процесі спільної творчості.

Зміст спецкурсу спрямовується на розвиток художньої культури як професійно значущої особистісної якості майбутніх фахівців, зокрема загальнохудожньої ерудованості, емпатійності, креативності, здатності до рефлексії, комунікативності, самоактуалізації та самовираження.

Спецкурс становлять три змістових модулі – лекційний, практичний, самостійний.

Навчальний матеріал спецкурсу викладається поетапно:

I етап – ціннісно-мотиваційний;

II етап – творчо-діяльнісний;

III етап – творчо-синтезувальний – презентація творчих проектів.

Ціннісно-мотиваційний етап спрямовується на формування мотиваційної сфери студентів, розкриває значення різновидів мистецтва в духовному розвитку особистості й подальшій педагогічній діяльності, передбачає опанування й вивчення теоретичного матеріалу з розвитку художньої культури на різних історичних етапах, розкриття інтегрованих та

диференціальних тенденцій різновидів мистецтва й спрямовується на формування когнітивно-знаннєвої сфери студентів

Другий етап – творчо-діяльнісний – становлять семінарські заняття, які проводяться в другому змістовому модулі.

На практичних заняттях використовуються інтерактивні технології навчання, спрямовані на розвиток самостійної творчо-пошукової, дослідницької й творчо-пошукової діяльності студентів:

- індивідуальні – систематичне виконання домашніх творчих робіт, опанування теоретичним матеріалом, аналіз-інтерпретація творів різних видів мистецтва; аналіз та самоаналіз індивідуальних та групових проектів;
- парні – створення проектів;
- колективні, групові, комбіновані.

Самостійна робота студентів передбачає:

- самостійне вивчення та опанування теоретичним матеріалом;
- виконання творчих домашніх завдань;
- аналіз-інтерпретацію творів різних видів мистецтва;
- підготовку й демонстрацію власних художньо-творчих проектів на основі інтеграційного принципу.

Упродовж вивчення спецкурсу студентам надається можливість удосконалити рівень професійних компетенцій, зокрема аксіологічної, поліхудожньої, художньо-інтерпретаційної, самостійно-творчої, рефлексивно-оцінювальної, творчо-проектувальної як основних у системі професійної підготовки вчителя музичного мистецтва.

Крім поточного оцінювання упродовж семестру, на 9-у тижні занять проводиться модульний контроль, що передбачає діагностику рівнів засвоєння лекційного курсу, якості загальнохудожніх знань студентів, ступеня сформованості художньо-інтерпретаційної компетенції (рівень оволодіння розумово-когнітивними операціями): уміння аналізувати, добирати, порівнювати, абстрагувати, узагальнювати, робити висновки; здатність до творчого художньо-інтерпретаційного переосмислення, рівень педагогічної майстерності (володіння власним емоційним станом, ступінь підготовленості до презентації, володіння технікою педагогічного спілкування (виразність висловлювання, емоційність мови, доступність); ступінь креативності й творчості (оригінальність, змістовність художнього проекту на засадах принципу інтеграції мистецтв).

Модульний контроль містить тестові та контрольні запитання із теоретичної частини спецкурсу, аналіз мистецького твору за інтеграційним принципом (принцип історизму, принцип художніх аналогій, художньо-стильовий аналіз і синтез).

На третьому – творчо-синтезувальному етапі – студенти складають залік, який проводиться у формі презентації власних творчих проектів. На цьому етапі використовується метод оцінки та самооцінки, обговорення, критичне судження.

Під час вивчення спецкурсу широко використовуються класичні та високохудожні твори різних видів мистецтва, вітчизняних та зарубіжних композиторів, художників, поетів, театральних діячів, а також зразки української музичної народно-поетичної творчості. Наприкінці курсу студентам надається можливість продемонструвати також власні музичні композиції у різних стилях та жанрах.

При опануванні спецкурсу «Музичне мистецтво в контексті художньої культури» студенти II курсу набувають досвіду спілкування з творами різних видів мистецтва, удосконалюють рівень загальнохудожньої ерудованості, емоційної проникливості, здатності до емпатії та рефлексії, набувають умінь художньо-педагогічного спілкування, оволодівають специфікою педагогічної майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва.

У процесі викладання спецкурсу «Музичне мистецтво в контексті художньої культури» використовується системно-діяльнісний, культурологічний, герменевтичний (інтерпретаційний), компетентнісний, особистісно-орієнтований підходи. Зміст спецкурсу викладається поетапно.

Змістовий модуль I. Теоретико-методологічні засади поліхудожньої підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва **ЦІННІСНО-МОТИВАЦІЙНИЙ ЕТАП**

Тематика лекцій

Тема 1. Поліхудожня підготовка вчителя музичного мистецтва – 2 год.

Художня культура як компонент духовної культури особистості. Художня культура як професійно значуща якість. Зміст базових понять «художня культура вчителя музики», «художнє сприйняття», «художній образ», «емпатія», «рефлексія», «асоціативно-образне мислення», «музичний стиль», «музичний жанр», «музична форма».

Сутність процесу художнього пізнання. Етапи, внутрішні структурні компоненти. Емпатія. Рефлексія.

Критерії та показники сформованості художньої культури майбутнього вчителя музичного мистецтва (ціннісно-мотиваційний, емоційно-когнітивний, творчо-діяльнісний, рефлексивно-оцінювальний), що відповідають полікомпонентній структурі процесу художнього пізнання, виявляються в різних видах художньої творчості й характеризують такі сфери особистості:

- аксіологічну;
- поліхудожню;
- художньо-інтерпретаційну;
- творчо-проектувальну (процес самостійної художньо-творчої проектувальної діяльності);
- рефлексивно-оцінювальну.

Аксіологічна сфера оцінює розвиток ціннісно-особистісної компетенції майбутнього вчителя музичного мистецтва, його художні інтереси, нахили, уподобання в різних видах художнього пізнання; спрямованість на педагогічну діяльність, розуміння значущості художньої діяльності в духовному розвитку особистості.

Поліхудожня сфера характеризує рівень і глибину загальнохудожніх знань у різних видах мистецтва, обізнаність у галузі образотворчого, літературного, поетичного, театрального та інших видів мистецтв, художньо-естетичну освіченість та ерудованість, умінь розкривати художню картину світу, орієнтуватися в художньо-стильових особливостях художньої епохи; надавати характеристику творчості композитора, художника, поета; розкривати риси стилю й творчий метод композитора.

Художньо-інтерпретаційна сфера розкриває рівень художнього пізнання: музично-теоретичну грамотність та практичну підготовку майбутнього фахівця; розвиток здатності до емоційного співпереживання; міру емпатійного проникнення в художній образ, глибину асоціативно-образного фонду, сценічно-виконавську майстерність.

Творчо-проектувальна сфера характеризує розвиненість творчих здібностей; умінь розкривати художній твір у єдності змісту й форми, добирати різновиди мистецтва, умінь вербалізації, здатність до творчого самовияву через різновиди художньо-творчої діяльності, здатність до творчого музикування й композиторсько-виконавської інтерпретації.

Рефлексивно-оцінювальна сфера виявляється у вмінні критично мислити, самостійно висловлювати думки та судження, надавати адекватну оцінку художнім явищам, власній підготовці та підготовці інших до здійснення процесу художнього пізнання; аргументувати, доводити, допомагати, співдіяти в процесі спільної художньо-творчої діяльності.

Тема 2. Інтеграція мистецтв у полікультурному просторі (історико-мистецтвознавчий аспект) – 2 год.

Особливості синкретичного мистецтва. Музичне мистецтво в контексті художньої культури епохи Середньовіччя. Музичне мистецтво в контексті художньої культури епохи Відродження. Музичне мистецтво в контексті художньої культури епохи Класицизму. Музичне мистецтво в контексті художньої культури епохи Романтизму. Музичне мистецтво в контексті художньої культури епохи ХХ століття. Інтеграція мистецтв на сучасному етапі розвитку художньої культури.

Тема 3. Інтеграція мистецтв як педагогічна проблема – 2 год.

Обґрунтування понять «комплекс», «інтеграція», «взаємодія».

Інтеграція мистецтв у педагогічних системах різних епох. Інтеграція мистецтв у педагогічних ідеях М.Лисенка, К.Стеценка, Б.Яворського, В.Сухомлинського та інших відомих педагогів минулого і сучасності (Л.Масол, Г.Падалка, О.Ростовський, Г.Шевченко, О.Щолокова).

Педагогічні методи використання принципу інтеграції мистецтв: методи історизму, аналізу-інтерпретації (художньо-стильовий, музично-теоретичний, художніх аналогій), творчих проектів.

Комплексно-інтегрований метод художньо-творчих проектів (з використанням мультимедійних технологій). Проектування як особливий тип інтелектуально-розумової діяльності й художньо-творчої діяльності.

Приклади презентацій: «Інтеграція різновидів мистецтв епохи Середньовіччя», «Художньо-стильові особливості епохи Відродження», «Музичне мистецтво в контексті епохи Романтизму».

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ II. Методичні засади поліхудожньої підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва.

ТВОРЧО-ДІЯЛЬНІСНИЙ ЕТАП

Теми практичних занять

Тема 1. Музичне мистецтво давніх цивілізацій та в контексті художньої культури епохи Середньовіччя - 2 год.

Тема 2. Музичне мистецтво в контексті художньої культури епохи Відродження – 2 год.

Тема 3. Музичне мистецтво в контексті художньої культури епохи Романтизму – 2 год.

Тема 4. Музичне мистецтво в контексті художньої культури XX – XXI ст. – 2 год.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ III. Контрольно-підсумковий етап. ТВОРЧО-СИНТЕЗУВАЛЬНИЙ ЕТАП

Презентація творчих проектів

Тема 1. Презентації студентських художньо-творчих проектів – 2 год.

Тема 2. Оцінювання, обговорення результативності проведеної роботи – 2 год.

Обговорення результатів творчої роботи: усвідомлення ролі мистецтва в духовному світі особистості, важливості володіння культурою художнього пізнання, загальнохудожніми знаннями; уміннями розкривати художній образ у контексті інтонаційного словника епохи, здійснювати художньо-стильовий аналіз музичного твору, оцінювати результативність діяльності інших і свою. Проведення підсумкового моніторингу.

4. СТРУКТУРА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Тема	Кількість годин, відведених на:		
	лекції	практичні заняття	самостійну роботу

<u>Змістовий модуль І.</u> Теоретико-методологічні засади поліхудожньої підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва – 6 год.			
Тема 1. Поліхудожня підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва	1	-	3
Тема 2. Музичне мистецтво в інтеграційній художній системі (історико-мистецтвознавчий аспект).	1	-	3
Тема 3. Інтеграція мистецтв як педагогічна проблема	2	-	3
<u>Змістовий модуль ІІ.</u> Методичні засади поліхудожньої підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва – 8 год.			
Тема 1. Музичне мистецтво давніх цивілізацій та в контексті художньої культури епохи <i>Середньовіччя</i>	1	1	4
Тема 2. Музичне мистецтво в контексті художньої культури епохи Відродження.	1	1	4
Тема 3. Музичне мистецтво в контексті художньої культури епохи Романтизму.	2	2	4
Тема 4. художньої культури ХХ – ХХІ ст.	2	2	4
<u>Змістовий модуль ІІІ.</u> Контрольно-підсумковий етап – 4 год.			
Тема 1. Презентація художньо-творчих проєктів.		3	5
Тема 2. Оцінювання результативності проведеної роботи		1	
Разом годин	10	10	30

5. Теми практичних занять

№	Назва теми	Кількість годин
ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ II. Методичні засади поліхудожньої підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва		10 год.
1.	Музичне мистецтво давніх цивілізацій та в контексті епохи Середньовіччя	2 год.
2.	Музичне мистецтво в контексті епохи Відродження	2 год.
3.	Музичне мистецтво в контексті епохи Класицизму і Романтизму	2 год.
4.	Музичне мистецтво в контексті епох ХХ – ХХІ століть	2 год.
ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ III. Контрольно-підсумковий етап		4 год.
5.	Презентація художньо-творчих проєктів	3 год.
6.	Оцінювання результативності проведеної роботи	1 год.
РАЗОМ:		10 год.

6. Теми семінарських занять

№ з/п	Назва теми	Кількість годин
1.	Не передбачено	

7. Теми лабораторних занять

№ з/п	Назва теми	Кількість годин
1.	Не передбачено	

8. Самостійна робота

№ з/п	Назва теми	Кількість годин 30
<u>Змістовий модуль I.</u> Теоретико-методологічні засади поліхудожньої підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва		9
1.	Художня культура як компонент духовної культури особистості.	3
2.	Сутність процесу художнього пізнання. Етапи, внутрішні структурні компоненти. Емпатія. Рефлексія.	3
3.	Інтеграція мистецтв у полікультурному просторі	3
<u>Змістовий модуль II.</u> Методичні засади поліхудожньої підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва – 8 год.		16
1.	Музичне мистецтво давніх цивілізацій та в контексті художньої культури епохи Середньовіччя.	4
2.	Музичне мистецтво в контексті художньої культури епохи Відродження.	4
3.	Особливості художнього мислення митців імпресіоністського напрямку (художників, композиторів).	4
4.	Українська музично-поетична творчість як унікальний синтез мистецтв.	4
<u>ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ III.</u> Контрольно-підсумковий етап		5
10.	Презентація художньо-творчих проєктів.	5
11.	Оцінювання результативності проведеної роботи.	
РАЗОМ:		30 год.

9. Індивідуальні завдання
ОРІЄНТОВНІ ТЕМИ РЕФЕРАТИВ:

1. Музичне мистецтво в духовному розвитку особистості.
2. Художня культура вчителя музичного мистецтва.
3. Художній стиль епохи Середньовіччя.
4. Особливості синкретичного мистецтва Давнього Єгипту.

5. Особливості синкретичного мистецтва Давньої Греції.
6. Музичне мистецтво Давнього Риму.
7. Українська музично-поетична творчість як унікальний синтез мистецтв.
8. Художня культура епохи Середньовіччя.
9. Роль музичного мистецтва в храмових діях.
10. Взаємозв'язок мистецтв епохи Середньовіччя.
11. Композиторські школи епохи Середньовіччя.
12. Особливості музичного мислення епохи Середньовіччя.
13. Роль музики в інтеграційних процесах епохи Відродження.
14. Художнє мислення і «дух» епохи Відродження.
15. «Музикальність» живопису епохи Відродження (Мікеланджело Буонаротті, Санті Рафаель, Сандро Боттічеллі).
16. Художнє мислення епохи Просвітництва.
17. Роль музики в інтеграційних процесах художньої епохи XVII – XVIII століть.
18. Й. Бах у світоглядній системі епохи Пізнього Відродження.
19. Композиторські школи епохи Просвітництва.
20. Художньо-стильові особливості творчості віденських класиків.
21. Інтеграційні тенденції у творчості Л. Бетховена (Дев'ята симфонія).
22. Художньо-стильові особливості української школи кінця XVIII століття (М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель).
23. Інтеграційні тенденції художньої епохи Романтизму.
24. Музика як репрезентативний вид мистецтва епохи Романтизму
25. Взаємодія мистецтв у творчості композиторів-романтиків.
26. Художнє мислення епохи ХХ століття.

ОРІЄНТОВНА ТЕМАТИКА ХУДОЖНЬО-ТВОРЧИХ ПРОЕКТІВ

(моно-проекти, групові проекти й комбіновані проекти).

1. Епічні образи у творчості художників і композиторів (О. Бородін, В. Васнецов.)
2. Казкові образи у творчості М. Римського-Корсакова.
3. «Картинність» і сценічність у камерно-вокальній творчості О. Даргомижського.
4. Діалог мистецтв у творчості М. Чюрльоніса.
5. «Пори року» у творчості композиторів-класиків (А. Вівальді, Й. Гайдн, П. Чайковський).
6. Образи Великої Вітчизняної війни у творах музикантів, поетів і художників.
7. Від печери до мюзикла (розвиток колискової пісні).
8. Народна пісня у творчості М. Леонтовича.
9. Тема кохання у творчості В. Шекспіра й С. Прокоф'єва (балет «Ромео і Джульєтта»).
10. Зв'язок музики й живопису у творчості композиторів-

імпресіоністів.

11. Образ «Прометея» в мистецьких творах різних епох.

12. Ніжні звуки романсу.

13. Давня Русь у творчості художників і композиторів (І. Стравинський, балет «Весна священна»; О. Бородін, Друга симфонія «Богатирська» та ін.).

14. Тема материнства у творчості художників і композиторів.

15. Я – композитор.

(Теми творчих проєктів-презентацій можуть бути запропоновані студентами).

10. Методи навчання

ФОРМИ І МЕТОДИ НАВЧАННЯ

ФОРМИ НАВЧАННЯ:

- лекції;
- практичні заняття;
- самостійне опрацювання навчального матеріалу;
- індивідуальні методи в груповому навчанні;
- колективне відвідування концертних залів, театральних вистав, художніх виставок.

МЕТОДИ НАВЧАННЯ:

Метод аналізу і синтезу:

- метод історико-мистецтвознавчого аналізу;
- метод художньо-стильового аналізу;
- метод музично-теоретичного аналізу;
- метод художніх аналогій (доповнення, зіставлення, порівняння).

Метод мозкового штурму.

Методи ігрового моделювання (рольові ігри, мікроуроки, міні-проєкти)

Методи емпатійного тренінгу (інсценізація, театралізація, сценічне перевтілення, рольові ігри, вправи-етюди).

Метод творчого музикування, імпровізації та композиції.

Інтерактивні методи:

- інтегрований метод творчих проєктів;
- метод мультимедійних технологій;
- презентація творчих проєктів.

Метод рецензування та критики (письмові рецензії на мистецькі статті, концертні виступи, художні виставки, кінострічки).

Метод оцінки та самооцінки:

- усне обговорення рефератів, доповідей, виступів, критичних нарисів, творчих моно- і групових проєктів.

МЕТОДИ ОЦІНЮВАННЯ І КОНТРОЛЮ ЗНАНЬ СТУДЕНТІВ З ДИСЦИПЛІНИ

Контроль у навчанні – це сукупність взаємодій між викладачем і студентами. Метою цих взаємодій є виявлення, установлення та оцінювання рівня, знань, умінь та навичок студентів у різних формах роботи й видах діяльності.

Основними завданнями контролю в процесі вивчення спецкурсу є:

- виявити рівень, обсяг і якість засвоєного матеріалу студентами;
- виявити труднощі й помилки студентів у процесі вивчення спецкурсу;

- перевірити ефективність обраних форм, методів і засобів навчання;
- установити готовність студентів до проходження навчальної практики з художньої культури й готовність до вивчення фахових дисциплін з музично-теоретичного та музично-виконавського циклів наступних курсів.

Методи оцінювання:

- оцінювання активності студентів під час лекційних та практичних занять;
- оцінювання знань та вмінь самостійно опанувати теоретичний матеріал;
- поточне оцінювання за кожну тему змістових модулів;
- оцінювання творчого підходу і креативності студентів у самостійній роботі;
- оцінювання реферату (змістовність, ґрунтовність, використання цікавого матеріалу, самостійність висновків, уміння аналізу, синтезу та узагальнення);
- оцінювання письмових рецензій на мистецькі статті, критичних суджень та відгуків про мистецькі заходи;
- знання і розуміння основних термінів;
- самостійне виконання творчих завдань із теоретичного матеріалу спецкурсу;
- презентація оригінальних художньо-творчих проектів;
- МК (контрольні запитання, тестові завдання з теоретичного матеріалу спецкурсу);
- самооцінка студентами рівня знань і вмінь, здобутих у процесі вивчення спецкурсу.

11. Методи контролю

Контроль у навчанні – це сукупність взаємодій між викладачем і студентами. Метою цих взаємодій є виявлення, установлення та оцінювання рівня, знань, умінь та навичок студентів у різних формах роботи й видах діяльності.

Основними завданнями контролю в процесі вивчення спецкурсу є:

- виявити рівень, обсяг і якість засвоєного матеріалу студентами;
- виявити труднощі й помилки студентів у процесі вивчення спецкурсу;

- перевірити ефективність обраних форм, методів і засобів навчання;

- установити готовність студентів до проходження навчальної практики з художньої культури й готовність до вивчення фахових дисциплін з музично-теоретичного та музично-виконавського циклів наступних курсів.

Оцінювання якості знань студентів, в умовах організації навчального процесу за кредитно-модульною системою здійснюється шляхом поточного, модульного, підсумкового (семестрового) контролю за 100-бальною шкалою оцінювання, за шкалою ECTS та національною шкалою оцінювання.

11.1. ПОТОЧНИЙ КОНТРОЛЬ

Поточний контроль – це оцінювання навчальних досягнень студента (рівень теоретичних знань та практичні навички з тем, включених до змістових модулів) під час проведення аудиторних занять, організації самостійної роботи, на консультаціях (під час відпрацювання пропущених занять чи за бажання підвищити попереднє оцінювання) та активності студента на занятті.

Поточний контроль реалізується у формі опитування, виступів на семінарських заняттях, контролю засвоєння навчального матеріалу, запланованого на самостійне опрацювання студентом тощо.

Форми участі студентів у навчальному процесі, які підлягають поточному контролю:

- виступ з основного питання;
- усна доповідь;
- доповнення, запитання до того, хто відповідає;
- участь у дискусіях, інтерактивних формах організації заняття.
- аналіз джерельної та монографічної літератури;
- письмові завдання (тестові, контрольні, творчі роботи, реферати тощо);
- самостійне опрацювання тем;
- підготовка тез, конспектів навчальних або наукових текстів;
- систематичність роботи на семінарських заняттях, активність під час обговорення питань.

Критеріями оцінки є:

усні відповіді:

- повнота розкриття питання;
- логіка викладання, культура мови;
- емоційність та переконаність;
- використання основної та додаткової літератури;
- аналітичні міркування, уміння робити порівняння, висновки;

виконання письмових завдань:

- повнота розкриття питання;
- цілісність, системність, логічність, уміння формулювати висновки;
- акуратність оформлення письмової роботи.

Максимальний бал за виступ з питань *практичного заняття* – 3 бали:

- 3 б. ставиться, коли студент повністю засвоїв теоретичний матеріал, логічно викладає його, пов'язуючи з вивченим раніше, бачить міжпредметні зв'язки, наводить аргументи, робить покликання на потрібну літературу. Обов'язковим є ознайомлення з додатковою літературою, її опрацювання і використання під час розкриття питання. Студент робить висновки, висловлює гіпотези, дискутує.
- 2,5 б. ставиться, коли студент засвоїв теоретичний матеріал, вільно викладає його, наводить приклади, однак є незначні проблеми з усвідомленням системних зв'язків, коментарем теоретичного матеріалу. Не завжди дотримується логіки викладу, припускається незначних помилок чи неточностей.
- 2 б. ставиться студентові, який засвоїв матеріал на рівні переказування, відтворює вивчене не завжди логічно, припускається помилок.
- 1,5 б. одержує студент, який невпевнено переказує матеріал, не завжди вправно ілюструючи його. Під час відповіді потребує допомоги, допускається помилок.

1 бал студент може отримати за виконанні завдання *самостійної роботи*.

0,5 б. ставиться студентові, який робить вдале доповнення, виправляє неточності, однак при цьому індивідуально не виступає з окремих питань;

0,5 б. ставиться студентові, який підготував значний за обсягом та змістом конспект до семінару;

0,5 б. одержує студент, який старанно працював упродовж заняття, виконував вправи, залучався до колективних обговорень тощо.

Якщо студент жодного разу не відповідав на семінарських заняттях, матиме за відповідний поточний контроль 0 балів.

За рішенням кафедри студентам, які брали участь у науково-дослідній роботі – роботі конференцій, студентських наукових гуртків та проблемних груп, підготовці публікацій, були учасниками олімпіад, конкурсів тощо можуть нараховуватися додаткові бали: *до 5 балів*.

Студент, який не з'являвся на заняття (з поважних причин, підтверджених документально), а отже, не мав *поточних оцінок*, має право повторно пройти поточний контроль під час консультацій. На консультаціях студент може відпрацювати пропущені семінарські заняття, захистити реферати, а також ліквідувати заборгованості з інших видів навчальної роботи.

11.2 МОДУЛЬНИЙ КОНТРОЛЬ

Модульний контроль містить тестові та контрольні запитання із теоретичної частини спецкурсу, аналіз мистецького твору за інтеграційним

принципом (принцип історизму, принцип художніх аналогій, художньо-стильовий аналіз і синтез).

На третьому – творчо-синтезувальному етапі – студенти складають залік, який проводиться у формі презентації власних творчих проєктів. На цьому етапі використовується метод оцінки та самооцінки, обговорення, критичне судження.

Модульний контроль проводиться на останньому занятті модуля.

Тривалість виконання модульних контрольних завдань не повинна перевищувати двох академічних годин.

Форми проведення модульних контролів під час вивчення дисципліни «Музичне мистецтво в контексті художньої культури»:

- самостійне виконання творчих завдань із теоретичного матеріалу спецкурсу;

- презентація оригінальних художньо-творчих проєктів-5б

- МК (контрольні запитання, тестові завдання з теоретичного матеріалу спецкурсу)-5б

- самооцінка студентами рівня знань і вмінь, здобутих у процесі вивчення спецкурсу -5б.

До модульних контрольних робіт допускаються всі студенти незалежно від результатів поточного контролю.

11.3. ПІДСУМКОВИЙ (СЕМЕСТРОВИЙ) КОНТРОЛЬ

З дисципліни «Музичне мистецтво в контексті художньої культури» передбачена така форма семестрового контролю, як залік.

Першим етапом семестрового контролю є визначення підсумкової семестрової модульної оцінки як суми підсумкових модульних оцінок, отриманих за результатами засвоєння всіх модулів.

Підсумкова кількість балів з дисципліни (максимум 100 балів) визначається як сума балів поточного модульного контролю та балів отриманих студентом на заліку.

Усім студентам, які повністю виконали навчальний план і позитивно атестовані з цієї дисципліни за КМСОНП (набрали не менше 60 % від 100 балів), сумарний результат семестрового контролю в балах та дворівневою шкалою «зараховано», «не зараховано», за шкалою ECTS заноситься у Відомість обліку успішності (форма № Н-5.03), Індивідуальний навчальний план студента (форма № Н-2.02), Залікову книжку студента (форма № Н-2.03). Заповнена та оформлена відомість обліку успішності повертається у деканат у визначений термін особисто викладачем.

У випадку отримання менше 60 балів (FX в ECTS) за результатами семестрового контролю, студент обов'язково здійснює перескладання для ліквідації академзаборгованості.

12. Розподіл балів, які отримують студенти

Дисципліна «Музичне мистецтво в контексті художньої культури»

Підсумковий контроль-залік, Всеместр

Поточне тестування та самостійна робота			
Змістовий модуль 1			
T1	T2		T3
6	6		6
Змістовий модуль 2			
T1	T2	T3	T4
6	6	7	7
Змістовий модуль 3			
T1	T2	підсумковий контроль (залік)	СУМА
8	8	40	100

T1, T2 ... T9 – теми змістових модулів.

Шкала оцінювання: національна та ECTS

Сума балів за всі види навчальної діяльності	Оцінка ECTS	Оцінка за національною шкалою	
		для екзамену, курсового проекту (роботи), практики	для заліку
90 – 100	A	відмінно	зараховано
82-89	B	добре	
74-81	C		
64-73	D	задовільно	
60-63	E		
35-59	FX	незадовільно з можливістю повторного складання	не зараховано з можливістю повторного складання
0-34	F	незадовільно з обов'язковим повторним вивченням дисципліни	не зараховано з обов'язковим повторним вивченням дисципліни

Критерії оцінювання якості засвоєння теоретичного і практичного матеріалу спецкурсу «Музичне мистецтво в контексті художньої культури»

Високий рівень засвоєння навчального матеріалу – художньо-творчий (A – "зараховано" 90 – 100):

1. Аксіологічна компетенція. Студент виявляє розвинену потребу в оволодінні теоретичним матеріалом. Ціннісні орієнтації глибокі, аргументовані, характеризуються відбірковим ставленням до мистецьких творів. Розуміє роль мистецтва в духовному розвитку особистості, важливість використання різновидів мистецтва в процесі музично-

педагогічної діяльності. Виявляє індивідуальний стиль художнього мислення.

Систематично відвідує заняття. Виявляє активність, зацікавленість в оволодінні навчальним матеріалом.

2. Поліхудожня компетенція.

Студент виявляє глибокі системні знання з художньої культури. Уміє розкрити «художню картину світу». Розуміє жанрово-стильові особливості різновидів мистецтва, уміє надати вербальної характеристики художнім образам різних видів мистецтва.

3. Художньо-інтерпретаційна компетенція. Студент демонструє ґрунтовну загальнохудожню та музично-теоретичну підготовку й ерудованість. Уміє адекватно сприймати й художньо інтерпретувати твір у єдності його змісту й форми.

Спостерігається глибина осягнення й осмислення змісту мистецького твору, ясність драматургійного плану, структурна визначеність, максимальна точність вербальної інтерпретації художнього образу.

Студент демонструє високий рівень культури художнього сприйняття, здатність до співпереживання, емпатійного проникнення в художній образ, розвиненість асоціативно-образного фонду.

4. Творчо-проектувальна компетенція. Студент здатний самостійно, творчо і нестандартно розв'язувати завдання, виявляє своє творче «Я». Він демонструє творчу ініціативу, наполегливість, відповідальність, здатність самостійно розв'язувати творчі завдання, уміє зацікавити й залучити до участі в проєкті інших студентів.

5. Рефлексивно-оцінювальна компетенція. Студент уміє аргументувати, висловити власну думку, судження. Уміє дати адекватну самооцінку та оцінку, доцільні поради іншим студентам у процесі проєктувальної діяльності, володіє критичним мисленням. Рефлексія добре розвинена.

Достатній рівень засвоєння навчального матеріалу – когнітивно-емоційний (В –”зараховано”82-89)

1. Аксіологічна компетенція. Студент виявляє стійку зацікавленість художньою діяльністю, наполегливість і відповідальність у прагненні до оволодіння знаннями. Ціннісні орієнтації глибокі, емоційно забарвлені, аргументуються, художні інтереси уможливають визначати уподобання до обраних мистецьких творів.

2. Поліхудожня компетенція. Студент має стійкі загальнохудожні знання. Добре орієнтується в художніх системах різних епох. Знає твори і митців різних видів мистецтва.

3. Художньо-інтерпретаційна компетенція. Студент має достатню теоретичну підготовку, системні знання, що виявляється в здатності адекватно відтворити художній образ. Студент розуміє жанрово-стильові особливості музичного твору, уміє здійснити аналіз і синтез гармонічних,

тематичних та структурних ознак музичної форми, розкрити художній образ різних видів мистецтв.

Емоційна сфера та художньо-образне мислення студента досить розвинуті, емоційно-емпатійна проникливість достатньою мірою накладається на інтелектуальну діяльність.

4. Творчо-проектувальна компетенція. Студент виявляє творчу ініціативу, бажання досконало володіти методами художнього пізнання, різновидами художньої творчості. Бере участь у створенні художніх проектів.

5. Рефлексивно-оцінювальна компетенція Оцінка та самооцінка характеризується самостійністю, але ситуативністю. Судження з приводу власної художньої концепції адекватні. Художня рефлексія достатньо розвинена.

Достатній рівень засвоєння навчального матеріалу – когнітивно-емоційний (С – ”зараховано” 74-81)

1. Аксіологічна компетенція. Студент виявляє зацікавленість в оволодінні теоретичним матеріалом, наполегливість і відповідальність у прагненні до оволодіння знаннями. Ціннісні орієнтації відносно глибокі, емоційно забарвлені, аргументуються, художні інтереси дають змогу визначати уподобання до обраних мистецьких творів.

2. Поліхудожня компетенція. Студент демонструє достатній художній тезаурус. Знає достатню кількість творів різних видів мистецтва та їхніх творців. Може досить переконливо розкрити «художню картину світу». Орієнтується в різновидах художньої творчості.

3. Художньо-інтерпретаційна компетенція. Студент має достатню теоретичну підготовку, системні знання, що виявляється в здатності адекватно інтерпретувати художній образ. Студент розуміє жанровостильові особливості мистецького твору, вміє розкрити художній образ в контексті «художньої картини світу»; вміє здійснити аналіз і синтез гармонічних, тематичних та структурних ознак музичної форми, добрати інші види мистецтва за принципом художніх аналогій.

Емоційна сфера та художньо-образне мислення студента досить розвинуті, емоційна проникливість достатньою мірою накладається на інтелектуальну діяльність.

4. Творчо-проектувальна компетенція. Студент виявляє творчу ініціативу, бажання досконало володіти художнім матеріалом, методами та прийомами художнього пізнання, різновидами художньої творчості. Бере участь у створенні художніх проектів, але його самостійна творча спрямованість частково виражена. Не виявляє достатньої ініціативності й самостійності у створенні проектів.

5. Рефлексивно-оцінювальна компетенція. Оцінка та самооцінка характеризується самостійністю, але ситуативністю. Судження з приводу

власної поліхудожньої підготовки адекватні. Рефлексія достатньо розвинена.

Середній рівень засвоєння навчального матеріалу – емоційно-почуттєвий (Д – ”зараховано” 64-73)

1. Аксіологічна компетенція. Студент виявляє відносно стійку зацікавленість в оволодінні теоретичним матеріалом. Наполегливість і відповідальність у прагненні до самостійного оволодіння знаннями виявляється ситуативно. Потреба в самостійній творчій діяльності розвинута посередньо. Ціннісні орієнтації відносно стійкі, виявляються в певних художніх інтересах, смаках та ідеалах.

2. Поліхудожня компетенція. Студент має недостатній художній тезаурус. Цікавиться в основному творами музичного мистецтва (програмними). Твори образотворчого, поетичного та інших видів мистецтва обмежені шкільною програмою.

3. Художньо-інтерпретаційна компетенція. Студент демонструє задовільну загальнохудожню й музично-теоретичну підготовку. Має уявлення про жанрово-стильові особливості музичного твору, може дати поверхову характеристику художніх образів, виявляє посередні знання методики опрацювання музичних творів. Художньо-стильовий аналіз мистецьких творів здійснюється за допомогою викладача. Виявляє недостатні знання базової термінології. Художнє мислення слабо сформоване.

Ситуативно виявляє сценічну надійність, іноді в екстремальних ситуаціях самостійно може виявляти творчу винахідливість та приймати творчі рішення.

Студент демонструє яскраво виражену емоційну сферу, розвиненість асоціативно-образного мислення, але художній досвід та вміння здобувати нову інформацію сформовано частково. Художньо-образний зміст мистецького твору усвідомлюється інтуїтивно.

4. Творчо-проектувальна компетенція. Студент недостатньо володіє навичками й уміннями художньої інтерпретації, але виявляє творчу ініціативу. Охоче бере участь у творчих проектах, але не здатний самостійно створювати й самостійно розв'язувати творчі завдання.

5. Рефлексивно-оцінювальна компетенція. Оцінка та самооцінка власної художньої підготовки не завжди адекватна та об'єктивна й потребує корекції викладача. Здатність передбачувати не розвинена. Не завжди самостійно аналізує та узагальнює художні явища.

Середній рівень засвоєння навчального матеріалу – емоційно-почуттєвий (Е – ”зараховано” 60-63)

1. Аксіологічна компетенція. Студент виявляє відносно стійку зацікавленість явищами художньої культури. Наполегливість і відповідальність у прагненні до оволодіння теоретичним матеріалом виявляється ситуативно. Потреба у творчій діяльності розвинута

посередньо. Ціннісні орієнтації відносно стійкі, виявляються в певних художніх інтересах, смаках та ідеалах.

2. Поліхудожня компетенція. Художній тезаурус студента обмежений хрестоматійними творами (шкільний репертуар).

3. Художньо-інтерпретаційна компетенція. Студент демонструє задовільну загальнохудожню й музично-теоретичну підготовку. Має уявлення про жанрово-стильові особливості музичного твору, може дати поверхову характеристику художніх образів, виявляє посередні знання методики опрацювання мистецьких творів. Аналіз-інтерпретація здійснюється за допомогою викладача. Студент сприймає мистецькі твори на репродуктивному рівні. Виявляє недостатні знання базової термінології. Художнє мислення слабо сформоване.

Студент демонструє яскраво виражену емоційну сферу, розвиненість асоціативно-образного мислення, але художній досвід та вміння здобувати нову інформацію сформовано частково. Художньо-образний зміст твору усвідомлюється інтуїтивно.

Ситуативно виявляє сценічну надійність, іноді в екстремальних ситуаціях самотійно може виявляти творчу винахідливість і самотійно приймати творчі рішення.

4. Творчо-проектувальна компетенція. Студент недостатньо володіє навичками та вміннями художнього сприйняття, але виявляє творчу ініціативу, бажання навчитися здійснювати художній діалог. Охоче бере участь у діяльності, але не здатний самотійно створювати й самотійно розв'язувати творчі завдання.

5. Рефлексивно-оцінювальна компетенція. Оцінка та самооцінка власної художньої концепції не завжди адекватна та об'єктивна й потребує корекції викладача. Здатність передбачувати не розвинена. Не завжди самотійно аналізує та узагальнює мистецькі явища. Художня рефлексія уповільнена й виражена задовільно.

Низький рівень засвоєння навчального матеріалу – індіферентний (FX – "не зараховано" 35-59)

1. Аксіологічна компетенція. Характеризується нерозумінням значущості мистецтва в професійно-педагогічній діяльності вчителя музики. Спостерігається малоусвідомленість і малозацікавленість в оволодінні художньо-інтерпретаційними вміннями. Ставлення до оволодіння новим матеріалом байдуже.

Не виявляється потреба в самовираженні. Виявляється нерішучість і непевненість у процесі художньо-творчої діяльності.

2. Поліхудожня компетенція. Студент не володіє глибокими загальнохудожніми знаннями. Художній тезаурус обмежений.

3. Художньо-інтерпретаційна компетенція. Студент має елементарні загальнохудожні та музично-теоретичні знання. Демонструє низький рівень загальнохудожньої ерудованості. Знання, уміння та навички

в процесі цілісного аналізу-інтерпретації музичного твору не виявляються. Студент не осмислює жанрово-стильових особливостей та структури музичного твору. Термінологічний та словниковий запас обмежений.

Асоціативно-образна сфера в процесі художньої інтерпретації виявляється дуже слабо. Здатність до емпатійного проникнення й співпереживання, осягнення й заглиблення в художній зміст твору, створення власної концепції трактування твору майже відсутні, творча ініціатива відсутня.

4. Творчо-проектувальна компетенція. Студент не здатний ставити й самостійно розв'язувати творчі завдання, створювати власні художньо-творчі проекти.

5. Рефлексивно-оцінювальна компетенція. Оцінка та самооцінка неадекватні. Виявляється нерішучість при висловлюванні думок, суджень та міркувань.

Низький рівень засвоєння навчального матеріалу – індіферентний (F – "не зараховано" 0-34)

1. Аксиологічна компетенція. характеризується нерозумінням значущості різновидів художньої творчості в професійно-педагогічній діяльності вчителя музичного мистецтва. Спостерігається малоусвідомленість і малозацікавленість в оволодінні художньо-інтерпретаційними вміннями. Ставлення до процесу художнього пізнання маловиразне, байдуже.

Не виявляється потреба в самовираженні. Виявляється нерішучість і невпевненість у процесі художньо-творчої проектувальної діяльності.

2. Поліхудожня компетенція. Студент виявляє слабкі загальнохудожні знання, обмежений загальнохудожній тезаурус.

3. Художньо-інтерпретаційна компетенція. Студент має елементарні музично-теоретичні знання. Демонструє низький рівень загальнохудожньої ерудованості. Знання, уміння та навички в процесі цілісного аналізу-інтерпретації мистецького твору не виявляються. Студент не осмислює жанрово-стильових особливостей та структури музичного твору. Термінологічний та словниковий запас обмежений.

Асоціативно-образна сфера в процесі художньої інтерпретації виявляється дуже слабо. Здатність до емпатійного проникнення в сутність твору та співпереживання, осягнення й заглиблення в художній зміст твору, створення власної концепції трактування твору майже відсутні, творча ініціатива відсутня.

4. Творчо-проектувальна компетенція. Студент не здатний ставити й самостійно розв'язувати творчі завдання, створювати власні художньо-творчі проекти.

5. Рефлексивно-оцінювальна компетенція. Студент не вміє адекватно оцінити художні явища. Виявляється нерішучість при висловлюванні суджень та міркувань. Здатність до самооцінки неадекватна.

13. Методичне забезпечення

1. Стратан Т.Б., Горбенко О.Б. Мистецтво вчителя музики. Навчально-методичний посібник. – Кіровоград, 2009. – 144 с.
2. Стратан-Артишкова Т.Б., Горбенко О.Б. Словник-довідник з історії музичного мистецтва (для студентів мистецьких спеціальностей). – Кіровоград, 2012.

14. Рекомендована література

1. Альшванг А. Клод Дебюсси. – М. : Музгиз, 1935. – 96 с.
2. Асафьев Б. Русская музыка (XIX – начало XX века). – Л.: Музыка. 1978. – 341 с.
3. Борев Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Борев. – 4-е изд., доп. – М. : Политиздат, 1988. – 495 с.
4. Ванслов В.В. Всестороннее развитие личности и виды искусства (Очерки). – М.: Сов. художник, 1963. – 111 с.
5. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. - М., 1983.
6. Гордійчук М.М. На музичних дорогах: Статті та рец. – К. : Муз.Україна, 1973. – 306 с.
7. Грушевський М. С. Нарис історії українського народу. — К.:Либідь, 1991. — 398 с.
8. Долгополов И. «Мастера и шедевры»: В 3 т. Т.1 – М: Изобразительное искусство», 1986. – 720 с.: ил., с. 13.
9. Історія української культури /За загал. ред. І. Крип'якевича. — К.:Либідь, 1994. — 656 с.
10. Історія української дожовтневої музики / Заг. ред. та упоряд. О. Я. Шреєр-Ткаченко. - К., 1969.
11. Кремлев Ю. Йозеф Гайдн. М.: Музыка, 1972. – 318 с. – С.76.)
12. Лосев А.Ф. История античной эстетики. – М.: Искусство, 1969. – 715 с.
13. Межелайтис Э. Мир Чюрлениса. – М., «Искусство». – 110 с. – С.109.
14. Розеншильд К.К. История зарубежной музыки. Вып. первый. М.: Музыка, 1969. – 535 с.
15. Рудницька О. П. Сприйняття музики і педагогічна культура вчителя / Рудницька О. П. – К. : КДПІ, 1992. – 96 с.
16. Шреєр-Ткаченко О.Я. Історія української музики. Ч.І. - К., 1980.
17. Эстетика : словарь / под общ. ред. А. А. Беляева и др. – М. : Политиздат, 1989. – 447 с.

15. Інформаційні ресурси

1. www.nbuv.gov.ua Національна бібліотека України ім. В.І. Вернадського

2. www.uk.wikipedia.org Україномовна версія он-лайн енциклопедія «Вікіпедія»
3. <http://libportal.org.ua/> Бібліотечний інформаційно-освітній портал.
4. <http://elib.nplu.org/project.html>. Культура України. Електронна бібліотека.
5. http://1941-1945.at.ua/photo/kartiny_o_vojne/kartina013/11-0-1503
6. www.artsait.ru/art/v/vasnecov/main.htm
7. www.tretyakovgallery.ru/ru/calendar/.../exhibitions3112/
8. vrubel-world.ru/vrubel-art.php
9. www.art-portrets.ru/hudojniki_peredvijniki.html
10. gallerix.ru/album/200-Russian
11. lib.antyat.ru/ethnos/ukraine/74-culture-painting.html
12. tphv.ru/ukraine.php
13. znaimo.com.ua/Чюрльоніс_Мікалоюс_Константінас
14. gallery.crimea.ua/ru/painters.php?p=101
15. art-pics.ru/
16. www.biografguru.ru/by/muzikant/?q=9&psn=82
17. www.olofmp3.ru/.../10-kompozitorov-kotoryh-Vy-dolzhen-znaty.html
18. www.rodon.org/.mus/classic.htm

Методичний аспект професійної підготовки студентів у процесі вивчення курсу «Музичне мистецтво в контексті художньої культури».

Методичні рекомендації до виконання практичних завдань

Культурологічний підхід до процесу художнього пізнання уможливорює створити діалог культур, відтворити своєрідний «духовний портрет» і клімат епохи, проїнятися світовідчуттям певної історико-культурної формації, «настроїтися» на сприймання певного твору, який є носієм спільних художніх і змістовних концепцій з іншими видами мистецтва. Тому важливим є не тільки викладення біографічних відомостей про того чи іншого автора, розповідь про історичні події та умови, у яких створювався твір, а й відтворення «художньої картини світу», того спільного духу, який поєднує спільні мистецтва, виявлення подібних ліній розвитку художнього мислення та його детермінант, створення культурно-художнього контексту, в умовах якого складається образний світ того чи іншого художнього твору, відтворення системи художніх цінностей, подання цілісного уявлення про художню культуру певної історичної епохи, що ґрунтується на виявленні її духовно-змістового смислу.

Культурологічні знання, розуміння інтегрувальних і диференціювальних тенденцій художньої культури, оволодіння інтонаційним словником епохи, усвідомлення художньо-стильових особливостей різних видів мистецтва на рівні епох, композиторських шкіл, окремих митців й окремих творів

уможливило здійснити повноцінний процес художнього спілкування й у такий спосіб позитивно впливає на розвиток аксіологічної позиції майбутніх учителів музичного мистецтва, збагачення інтелектуально-емоційної сфери, спонукає до власного творення, самостійного творчого пошуку й самовиявлення.

Створення цілісного загальнохудожнього контексту в процесі художнього сприйняття дає змогу продемонструвати конкретно-історичну сутність індивіда, його психологічні якості, що найяскравіше характеризують певну соціокультурну ситуацію, й допомагає проникнути в ціннісний сенс людського «Я». Набуття культурологічних та мистецтвознавчих знань, умінь визначати й розуміти інтегрувальні та диференціальні можливості різновидів художньої творчості, володіти «інтонаційним словником епохи», знати мистецтво в розмаїтті його жанрів і стилів, спричиняє до оволодіння різноманітною палітрою художніх емоцій, роздумів і почуттів, сприяє розвитку інтелектуально-емоційної сфери особистості, набуттю величезного досвіду художньо-діалогового спілкування, уможливило здійснювати розуміння музичного твору в контексті художньої картини світу, спонукає до творчого самовираження й ефективного оволодіння методами й способами художнього пізнання.

Такими універсальними методами є: методи історико-мистецтвознавчого, жанрово-стильового і музично-теоретичного аналізу, художніх аналогій, імпровізації, творчого музикування і композиції, сценічного перевтілення, інтегрований метод творчих проєктів-презентацій, метод мультимедійних технологій, які сприяють формуванню професіоналізму майбутніх фахівців.

Метод історико-мистецтвознавчого аналізу

Суттєвого значення в процесі підготовки до семінарських занять набуває усвідомлення закономірностей музичного мистецтва, що ґрунтується на глибокому розумінні змісту твору, на знанні законів його внутрішньої структури, засобів виразності, елементів музичної мови.

Перш, ніж самостійно створювати художньо-творчі проєкти, студентам слід усвідомити поняття: «художнє сприйняття», «художній образ», «емпатія», «стиль епохи», «стиль композиторської школи», «стиль композитора», «стиль твору», «музичний жанр», «музична форма».

Слід також знати, що мистецтва єдині у своїй основі й суспільній функції, але водночас мають суттєві неповторні особливості, котрі відповідають їхній природі, що повнота й характер розкриття різних сторін дійсності неоднакові в різних мистецтвах, а це й спричиняє прагнення до їхньої взаємодії та взаємозв'язку. Суттєва роль у процесах інтеграції та диференціації мистецтв на всіх етапах розвитку художньої культури надається музичному мистецтву.

Музика – це мистецтво, що володіє меншою предметністю, конкретністю й понятійністю, але володіє унікальною можливістю безпосередньо передавати людські почуття, переживання, внутрішній емоційний стан.

Музичне мистецтво здатне встановлювати тісний взаємозв'язок із принципами зорового мальовничого сприйняття і відображати реальну дійсність (музична зображальність, іноді пряма звукозображальність), що значною мірою зумовлено слуховим досвідом сприймача, його здатністю до асоціативного мислення, розвиненістю емпатійних ознак.

Образотворче мистецтво в основному спирається на конкретно життєвий матеріал, користуючись особливими іконічними знаками, кольоровими, світлотіньовими й лінійними структурами, які становлять цілісний образ і можуть окремо аналізуватися. Розкриваючи «сильні» та «слабкі» сторони музики, живопису, поезії, слід підкреслити їхні спільні та специфічні ознаки.

Розглядаючи поняття «інтонація в музиці і поезії», «мелодія і лінія», «музичний живопис», «живописна музика» тощо, зазначається, що виражальні засоби різновидів мистецтва підпорядковані загальним художнім закономірностям, які мають універсальний характер. У зв'язку з цим розглядаються категорії простору й часу. Відзначаючи, що музика й слово розгортаються в часі й мають процесуальний характер, підкреслюється в цьому плані асоціативний зміст живописного мистецтва, його можливість опосередковано розкривати поступ і рух, які, хоч і не так явно, виражені в картинах будь-якого жанру (пейзаж, натюрморт, портрет; історичний, батальний, побутовий жанри). Розглядаючи категорію простору, відзначається її яскраве вираження в живописних творах, а також можливість виникнення просторових уявлень у музиці.

Розкриваючи поняття «ритм», «тембр», «колір», «динаміка», визначається їхнє пряме та опосередковане вираження в різних видах мистецтва. На основі цього робляться важливі висновки про те, що пряме й опосередковане розкриття дійсності у творах, впливаючи на різні органи сприйняття, спричиняє поєднання різновидів художньої творчості за спільністю їхніх жанрово-стильових особливостей.

Аналіз інтегрувальних та диференціувальних тенденцій мистецтв у історико-мистецтвознавчому аспекті уможливорює створити широкий загальнокультурний контекст, сприяє ефективності процесу художнього пізнання, розвиває інтелектуальну сферу особистості.

Важливим є усвідомлення значущості різновидів мистецтва в процесі професійного становлення, а також доцільності їхнього використання в процесі мистецько-педагогічного спілкування, розуміння, що процес емпатійного проникнення в сутність твору є більш ефективним, якщо він супроводжується історико-мистецтвознавчим, художньо-стильовим, музично-теоретичним аналізом, доповнюється й збагачується якостями інших видів мистецтва, що сприяє збудженню роботи асоціативного механізму, поєднанню безпосередньо-емоційних реакцій з глибоким переживанням художнього образу, а також створенню творчого середовища.

Метод жанрово-стильового й музично-теоретичного аналізу

Стильова система композитора ієрархічно будується відповідно до рівнів структури музичного твору, що містить морфологічний, синтаксичний, композиційний, концепційний компоненти. Розподіл виражальних засобів за цими рівнями та їхня взаємодія складають структурну модель «матеріального» рівня стильової системи («носії стилю»), а результат їхньої взаємодії проектується на змістовий рівень («стилеутворювальні фактори»), що загалом створює цілісну картину структури стильової моделі.

Питання гармонічно-стильового аналізу порушуються в працях відомих музикознавців (С.Скребков, С.Способін, Л.Мазель, Ю.Холопов, І.Щеголевська), у яких вивчаються загальні закономірності еволюції гармонії, її структурні компоненти (лад, акорди, функціональність, формотворчі компоненти). Гармонія, що діє в системі музичного стилю, тобто гармонічно-стильовий аналіз музичного твору, передбачає розкриття й зв'язок характерних особливостей гармонії з індивідуальним стилем композитора, у процесі художнього пізнання набуває особливого значення, оскільки ґрунтується на діалектиці «одиничного, особливого і загального». Детальному аналізу засобів музичної виразності, розумінню й осмисленню гармонії в процесі художньо-інтерпретаційної творчості, розвитку музичного мислення виконавця педагоги-музиканти надавали особливого значення. Так, Г.Нейгауз, розкриваючи значення музично-теоретичного аналізу твору у процесі його вивчення, рекомендував: «...ясно зрозуміти й програти гармонічний кістяк будь-якого музичного твору... Це надзвичайно допомагає зрозуміти до кінця його гармонічну структуру й запобігає помилкам...», допомагає навчитися «мислити як музиканти» (Г.Нейгауз).

Аналіз засобів музичної виразності, що властиві певному твору, гармонії як засобу формотворення, інтелектуальне осмислення, розумовий контроль спричиняють емоційне переживання та перевтілення, що вимагає, у свою чергу, великої вольової зосередженості, піднесення та суворого контролю розуму. Проникнення у виразно-смыслову сутність музичних інтонацій, усвідомлення конструктивно-логічних принципів організації музичного матеріалу апелюють до творчого, самостійного переосмислення, інтерпретації у прямому сенсі цього слова. Таким чином, думка інтерпретатора за своєю природою є творчою, ініціативною.

Аналіз гармонічних особливостей музичного твору передбачає не лише аналіз мелодії, інтервалів та акордів музичного твору, а вивчення гармонії в системі художнього стилю, установлення взаємозв'язків, взаємодії і взаємовпливу засобів музичної виразності й стильових систем (стиль твору, стиль композитора, стиль епохи).

Вивчення текстових закономірностей музичного твору, робота над об'єктивною логікою музично-образного змісту, аналіз гармонічної тканини музичного твору, внутрішніх механізмів музичної композиції призводить до усвідомленого розуміння художнього образу й допустимої міри виконавської ініціативи. До поширених типів аналізу належать:

жанровий, інтонаційний, гармонічний, структурний, художньо-виконавський, що разом складають систему виражальних засобів і прийомів, становлять структуру моделі стильової системи композитора, характеризують особливості його художнього мислення.

Аналіз-інтерпретація, що є основою всіх видів музично-інтерпретаційної творчості, уможливує усвідомлювати музичний твір не як «позаособистісне» теоретизування, орієнтоване тільки на готові зразки аналізу, а як самостійний творчий процес осмислення твору, його тексту, контексту й підтексту.

Звідси й виникає доцільність і важливість здійснення жанрово-стильового аналізу під час вивчення музичного твору. Художньо-стильовий аналіз у процесі вивчення музичного твору передбачає здійснення діалогового спілкування як у процесі художньої, так і міжособистісної взаємодії педагога й студента, полегшує розв'язанню питання про драматургію виконання, активізує розумову та емоційну сферу студента, спричиняє до оригінальної інтерпретації твору, самовираження в процесі художнього пізнання, формує особистісно-індивідуальний інтерпретаційний стиль.

Аналіз музичних творів доцільно здійснювати за таким узагальненим планом:

- назва музичного твору;
- відомості про автора;
- характеристика епохи, у яку жив і творив композитор, розкриття художньої картини світу;
- творчий метод композитора;
- жанр музичного твору (соната, п'єса, пісня, романс);
- музична форма (період, проста двочастинна, проста тричастинна, складна двочастинна, складна тричастинна, варіаційна, рондальна, сонатна форми);
- засоби музичної виразності (тональність, лад, темп, ритм, тембр, фактура, динамічні відтінки);
- характеристика мелодії, її жанрові особливості (лірична, наспівна, скерцозна, маршова, стрімка);
- аналіз часткової та загальної кульмінації твору (гармонія, динаміка, тембральна забарвленість, регістр);
- гармонічний аналіз (тональний план, гармонія, наявність модуляцій і відхилень,);
- структурний аналіз кожної частини (побудова періоду, речень, мелодичних фраз);
- технічні прийоми (стаккато, легато, нон легато, деташе, прийоми звуковидобування);
- зв'язок музики й поетичного тексту, якщо твір вокальний або хоровий;
- добір інших видів мистецтва за принципом художніх аналогій.

Художньо-стильовий аналіз є перспективним у формуванні культури художнього сприйняття майбутніх викладачів музичного мистецтва, оскільки уможливує надавати адекватну оцінку музичному твору в контексті художньо-стильових мистецьких напрямків певної епохи, установлювати внутрішні зв'язки й художній діалог з автором і самим собою, усвідомлювати художньо-образний зміст у широкому духовно-історичному контексті й таким чином розв'язувати актуальні проблеми й важливі завдання мистецької освіти.

Метод художніх аналогій

(порівняння, зіставлення, доповнення-продовження)

Одним із найбільш уживаних методів у сучасній мистецькій практиці є метод художніх аналогій, який передбачає використання порівняльних характеристик, доповнень, паралельних зіставлень художніх явищ.

Важливість і значущість різновидів мистецтва в духовному розвитку особистості завжди хвилювала представників науки й культури. Ще в давнину Аристотель наголошував на необхідності впливати на молоде покоління мистецтвами трьох видів: за допомогою фарб та образів, голосу й слова, гармонії та ритму. Ця думка не втрачала своєї значущості протягом усього розвитку людства й набула особливої актуальності в педагогічній теорії і практиці представників наступних епох, знайшла своє відбиття в педагогічних ідеях К. Стеценка, М. Леонтовича, М.Лисенка, Б. Яворського, формулювалась у виступах П.Блонського, С.Шацького, В.Шацької, розробляється в оригінальних працях мистецтвознавців: Є.Квятковського, Б.Лихачова, Б.Неменського, В.Неверова, Ю.Фохт-Бабушкіна, Б.Юсова; осмислюється в ґрунтовних наукових працях сучасних педагогів: Л.Масол, О.Отич, Г.Падалки, О.Рудницької, Г.Шевченко, О.Щолокової.

Визначаючи сутність взаємодії мистецтв, науковці виходять насамперед із принципу цілісності організму, його життєдіяльності, а також із розуміння природи взаємодії різних органів чуття, фізіологічною передумовою якої є здатність центральної нервової системи до асоціювання. Вирішальне значення в навчанні відіграють внутрішньосистемні асоціації, котрі забезпечують динамічність знань, умінь та навичок з певної навчальної дисципліни. І тільки достатній рівень внутрішньосистемних асоціацій забезпечує творчу діяльність спеціаліста.

У підготовці вчителів музичного мистецтва проблема взаємодії мистецтв займає особливе місце, оскільки спрямовується на вирішення важливих питань формування культури художнього сприймання, умінь встановлювати художній діалог з автором твору, художнім образом і самим собою, розкривати художньо-образний зміст у педагогічній проекції. Головна мета полягає не лише в тому, аби поглибити художній тезаурус студентів (що є важливим і необхідним), а й у тому, щоб використати різновиди мистецтв у їхньому органічному взаємозв'язку для розвитку специфічних ознак емпатії, глибокого розуміння й переживання емоційно-образного змісту твору, активізації безпосереднього емоційного відгуку,

розширення меж образних уявлень, що є можливим тільки в контексті розмаїття засобів художнього пізнання.

Художній образ – це специфічне, особливе відтворення дійсності. Він являє собою єдність загального та індивідуального, об'єктивного і суб'єктивного, раціонального та емоційного. Його повноцінне розуміння відбувається тоді, коли суб'єкт художньої взаємодії прагне розкрити не тільки загальні риси змісту й форми, а й своєрідне, неповторно індивідуальне авторське втілення, проникнути в глибинні шари твору й вступити в діалог з автором. Такий складний процес осягнення змістової форми передбачає мобілізацію різноманітних знань і вмінь, які в кінцевому результаті дають змогу проникнути почуттями й переживаннями, відображеними в творі, відчути їх як свої власні. Тому різні сторони процесу художнього пізнання повинні не уособлюватись, а тісно пов'язуватись і розглядатися не як абстрактні «позаісторичні схеми», а осмислюватись як «змістовні сторони самої форми» (Л. Мазель).

Навчитись і навчати такого роду концентрації знань і вмінь – завдання нелегке й потребує як від педагога, так і від студента великого напруження й зусиль, оскільки передбачає наявність знань у галузі будови мистецьких творів, зокрема музичних форм, їх розвитку й зв'язків, трактування художніх образів у різних стилях і жанрах, численних відомостей з музично-теоретичних дисциплін, а також розуміння специфічної мови інших видів мистецтва, володіння вміннями доповнити, збагатити й спроектувати художній образ. Уміле використання різновидів художньої творчості їхньому взаємозв'язку в процесі художнього пізнання, сприяє розвитку глибокої емоційної чуттєвості й проникливості, озброєнню студентів знаннями, вміннями, методами й прийомами, що вдосконалюють і збагачують процес художнього спілкування, спонукають до самостійного творчого пошуку й розв'язанню педагогічних завдань.

Виникає питання: які мистецтва і як доцільніше і правильніше використовувати під час професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва?

Найбільш суттєвими в процесі художнього пізнання є взаємозумовлені та взаємодоповнювальні методи: історико-культурологічного та мистецтвознавчого аналізу, художньо-стильового та музично-теоретичного аналізу, художніх аналогій; музичної композиції, імпровізації і творчого музикування; творчих проектів (з використанням мультимедійних технологій). Кожний з цих методів на певному етапі художнього пізнання набуває головної ролі й спрямовується на розвиток емоційно-пізнавального та дієво-творчого компонентів художнього сприйняття, що загалом сприяє системному й послідовному розв'язанню поставлених педагогічних завдань.

Відшукування художніх аналогій – процес складний і потребує насамперед від реципієнта ерудованості й освіченості, знань із різних галузей мистецтва. Значну роль тут відіграє інтелектуальна сфера суб'єкта

художньої взаємодії, володіння ним специфічною мовою кожного окремого мистецтва, яка втілює разом з тим і такі начала, котрі набувають більш широкого, універсального характеру. Важливою є думка М.Гайдеггера про те, що мова «говорить нами», виявляє в собі наш світогляд і світосприйняття. Пізнання відбувається в межах тієї або іншої традиції, яка не може не впливати на розуміння. Це повною мірою стосується й художньої мови різновидів мистецтва.

Універсальні компоненти художньої мови розкриваються по-різному в різних мистецтвах. Так, наприклад, така художня категорія, як інтонація, найбільш повно розкривається як змістовний і формоутворювальний фактор у музичному мистецтві. Усе багатство засобів музичної виразності, різноманітність музичних елементів (мелодія, гармонія, ритм, тембр) мають інтонаційну основу. І в цьому сенсі вона тісно пов'язується з мовою, зі словом, особливо з поезією. «Інтонування – це одна з важливих форм вираження художньої думки, оскільки, як стверджує Б.В.Асаф'єв, інтонація була і є для людини знаходженням у звуці музичному й словесній мові її ідейного світу». Термін «інтонація» можна застосувати й до інших видів мистецтва, зокрема живопису, оскільки в широкому розумінні інтонація означає засіб мислення в художніх образах, безперервність розгортання художньої думки, суттєву якість мистецтва. Слушним є вислів Мартіроса Сар'яна: «Якщо ти проводиш ризику, то вона повинна звучати, як струна скрипки: або сумно, або радісно. А якщо вона не звучить – це мертва лінія. І колір так само, і все в мистецтві так». (Л.Тарасов. Музыка в семье муз. С.38).

Збагачуючи художній образ своїми специфічними особливостями, взаємодійні мистецтва допомагають створювати таку ситуацію, яка стає значущою для суб'єкта художнього спілкування. Думки, спогади, почуття стають співзвучними твору, починають неначебто «жити» на рівні вищих потенцій переживання й мислення. Уступаючи у взаємодію, різновиди мистецтва залучають суб'єкт мистецької емпатії до «чужої» життєдіяльності, активізують його внутрішні сили, створюють можливість перевтілення і перенесення активності індивіда на більш широку галузь, ніж мистецтво, тобто в реальну дійсність. Забезпечуючи процес повноцінного емпатійного проникнення в сутність твору, взаємодія мистецтв уможлиблює:

- поглибити й посилити процес художнього спілкування, надати пізнанню й оцінці онтологічного статусу, тобто перетворити їх у реальні стани суб'єкта художньої взаємодії;
- забезпечити проникнення у внутрішні глибини твору, досягнути його істинну суть, здійснити «вихід» за зовнішні параметри твору в його серцевину;
- досягнути надзавдання твору, розкрити художню концепцію світу;
- забезпечити не зовнішній, поверховий прийом художньої інформації, а глибоке співпереживання й співчуття;

- здійснити повноцінний внутрішній діалог з автором твору, зрозуміти його внутрішній світ, ціннісні орієнтації, почуття й світосприймання на основі здійснення художньо-стильового аналізу мистецьких творів.

Так, демонструючи мальовничі сонати М. Чюрльоніса, створені за законами музичної форми, наприклад, «Соната моря» («Алегро», «Анданте», «Фінал»), слід порівняти їх з композиційною побудовою тричастинної складної інструментальної п'єси, у якій перша – найбільш напружена, стрімка, активна, передбачає розвиток і розкриття конфліктних та протилежних почуттів, душевного стану людини, поєднання контрастних тем та їхній інтенсивний розвиток; друга – повільна, лірична; третя – активна, рухлива, узагальнювальна, не така контрастна, як перша. Композиційна побудова та загальний характер першої частини музичного твору неначебто віддзеркалюється в мальовничому Алегро, у його широких, рівних, ритмічних напливах хвиль, опору яких протистоїть горбистий берег. Світлий, радісний настрій картини змінює величава «мелодія» в темпі анданте, яка «звучить» із другої картини, сповненої глибоких роздумів про сенс життя й перемогу добра над силами зла. І, нарешті, фінал відповідає своїм стрімким, напористим характером фіналу музичних творів. Зв'язок із музикою визначається в лініях, контурах, фарбах, поетичних образах, емоційному настрої картини.

Ілюструючи картину М.Чюрльоніса «Фуга», у якій сприйняття художніх зображень асоціюється із сприйняттям контрапунктичного викладення музичної теми в поліфонічному творі, можна доповнити розповідь самостійним виконанням або прослуховуванням п'єси («Фуга» Й.Баха або іншого композитора), побудованої за законами поліфонічної форми.

Вивчаючи творчість композитора будь-якої епохи, зосереджуючи увагу на конкретному творі, можна добрати за *принципом подібності* художній твір іншого виду мистецтва, котрий передбачає пошуки взаємозв'язків мистецтв на початку аналітико-синтетичної діяльності, розв'язання яких вимагає надалі детального заглиблення в суть кожного з їхніх видів, осмислення їхніх спільних ознак, формоутворювальних елементів, тонких нюансів, що в кінцевому результаті призводить до необхідності ґрунтовного аналізу. Такі аналітико-порівняльні операції за спільністю тематичного змісту, сюжетних ліній, композиційної побудови й засобів художнього втілення приводять до свідомого сприйняття художнього образу, глибокого проникнення в його суть.

Універсальним є принцип *доповнення-продовження*, коли один вид мистецтва, вичерпуючи свої образно-виражальні можливості, збагачується особливостями, звертається до інших видів мистецтва, які доповнюють і продовжують ліричний образ, наприклад, поетичних творів, або розкривають портретні характеристики, пейзажні замальовки в музиці, що надалі можуть конкретизуватися творами живопису й літератури.

Синхронічним і діахронічним методом аналізуються музичні твори композиторів. Так, наприклад, розкриваючи художній образ у п'єсі І. Шамо

«Ранок у лісі», можна здійснити аналіз картини Б. Кустодієва «Ранок у лісі», симфонічну картину Л. Дичко «Лісові далі» – доповнити одноіменною картиною І. Шишкіна, п'єсу «Осінь» П. Чайковського із фортепіанного циклу «Пори року» – віршем Л. Костенко «Ті журавлі, і їх прощальні сурми...».

Самостійний добір художніх творів студентами має принципово творчий характер, оскільки передбачає, передусім, аналіз змістової сутності твору панівного виду мистецтва та добір художніх образів інших видів мистецтва, які можуть доповнити й поглибити його розуміння та сприяти емпатійному спілкуванню з автором.

Значну увагу слід приділити аналізу художніх явищ у всій їхній цілісності й контекстності.

Перш, ніж створювати власні проекти, слід виконати такі пошуково-дослідницькі завдання:

- проаналізуйте твір в історико-мистецтвознавчому контексті на основі категорії «художній стиль епохи», «духовна картина світу»;
- виявіть художні зв'язки, доповніть, порівняйте, зіставте художні моделі світу, стилі, творчі методи. Висвітліть проблему сприйняття твору;
- проаналізуйте вокальний твір на основі зіставлення музики й тексту, виявіть особливості його формоутворення й інтерпретації;
- дайте методичні рекомендації щодо можливості використання обраного Вами матеріалу в загальноосвітній школі на уроках музики.

Метод музичної композиції, імпровізації і творчого музикування

Однією з провідних тенденцій у розвитку сучасної музичної педагогіки є творча спрямованість процесу виховання та навчання музикантів-фахівців.

На розвиток в особистості творчих здібностей наголошували Б. Асаф'єв, Л. Баренбойм, Н. Ветлугіна, М. Леонтович, К. Орф, К. Стеценко, С. Танєєв, Б. Яворський. Відомим є вислів Б. Яворського про те, що основним завданням у процесі виховання дитини є зберігання за ним здібностей творити звуки, цими звуками виражати свої життєві потреби і життєвідчуття, оскільки творчість, якщо вона губить свою безпосередність або зникає, не піддається ні навчанню, ні спрямованості (Л. Баренбойм).

Упродовж всього розвитку музично-педагогічної думки педагоги наголошували про необхідність введення до програм музичних і загальноосвітніх закладів елементу творчості, зокрема й композиторської.

Слушною й актуальною є думка Б. Яворського про те, що *не потрібно робити всіх музикантів композиторами, але необхідно, щоб кожен музикант зміг відтворити мовою свого мистецтва хоча б найпростіше вираження своїх думок... Елемент творчості, підкреслює педагог, повинен увійти в програми всіх курсів, школа повинна вчити не тільки читати те, що написано, а й говорити свої власні слова.* Тому у спеціальних класах цьому вмінню повинні навчати в аспекті майстерності виконання; у класах розвитку музичного слуху й художньої свідомості – різним видам музичного формоутворення; у класах слухання музики –

вміння слухати не тільки думки інших, а й висловлювати свої власні музичні думки (Б.Яворський). (Из истории советского музыкального образования. Сб. материалов и документов 1917 – 1927 гг. Л. – М., «Музыка», 1969, с.44.).

Проблемі власного творення надавав значну увагу Б.Асаф'єв, стверджуючи, що без виклику творчого інстинкту й виховання творчих навичок музично-просвітницька робота не досягатиме цілі, підкреслюючи цим самим соціальне значення композиторської творчості. Композиторська творчість важлива для формування культури художнього сприйняття особистості, оскільки допомагає осягнути зміст і процес формотворення, висловити суб'єктивні відчуття й власне ставлення до навколишніх різноманітних явищ засобами музичної виразності. Кожен, хто у будь-якому виді мистецтва створив хоча б частинку свого, зазначає Б.Асаф'єв, буде відчувати, любити і розуміти це мистецтво глибше й органічніше як співучасник у побудові (Асафьев Б. Музыка в единой трудовой школе. – В сб.: Из истории советского музыкального образования, с.126). На думку вченого, творення музики може відбуватися у найпростішій сфері ритмоінтонацій і формотворення («елементарна музика»), оскільки музичне творення не виявляється тільки у творенні «складних музик», воно значно багатобразніше й розгалуженіше, ніж здається (Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. М. –Л., «Музыка», 1965, с.98).

Великого значення педагоги надавали мистецтву імпровізації (вокальній та інструментальній), підкреслюючи її роль у характеристиці стилю епохи, розкритті уявлень і художньо-стильових рис певної національної художньої культури, вивченні життя народу. Характеризуючи імпровізаційні можливості народних виконавців, Б.Асаф'єв зазначав, що їхня імпровізаційна майстерність виявлялася в «осмисленому відтворенні» мелодій як живої інтонації, її вокальної та інструментальної імпровізації гармонічних, колористичних, мелізматичних своєрідних комплексних звучань, раптових вступів голосів або акордів. Особливого значення в імпровізації надавалося ритму, у котрому відбивалася гостра спостережливість, самостійність, гумор, мрійливість, вдумливість, що у поєднанні з іншими засобами виразності (якнайтоншою нюансировкою, фігураційністю музичних інтонацій) складало підґрунтя для розвитку вищих форм інтонування і художнього мислення. Пов'язуючи мистецтво імпровізації з композиторським мистецтвом, Б.Асаф'єв стверджував у своєму запитанні: «Хіба співак, що веде підголосок у народному хорі й викликає схвалення слухачів ловким «вивертом» голосу або знайденим тут же новим варіантом підголоску, – не «інстинктивний» композитор?» Володіння прийомами народного музикування, зазначає Б.Асаф'єв, інтенсифікація наспіву за допомогою різнохарактерних підголосків, варіювання (колоридування і дімінуїрування) основного мотиву, складання верхніх і нижніх підголосків, перетворення одноголосної мелодії у

двоголосну, використання легкої фігурації, забарвлення мелодії звучанням будь-якого інструменту (балалайка, дудочка тощо), складання мелодії на заданий текст стимулює шлях до творчості, формує вміння музичної імпровізації, що сприяє активізації слуху (В.Генсі, Великобританія), вираженню думок і почуттів про навколишній світ (Дж.Уілліг, Польща), прагненню самостійно художньо висловитися та індивідуально розв'язати завдання, набути віри у власні «творчі» сили (М.Пшиходзинська-Качичак, США). Важливими є висновки науковців про те, що ці установки, безсумнівно, переносяться на інші аспекти й галузі мислення і діяльності.

У праці Л.Баренбойма «Шлях до музикування» наводиться важлива думка з педагогічного роману Ж.-Ж.Руссо «Еміль, або Про виховання» про те, що *для правильного осягнення музики недостатньо тільки її виконувати, потрібно також вміти її складати; і якщо не навчитися водночас тому й іншому, то не можна її (музику) добре зрозуміти.*

Уміння імпровізувати, музикувати, складати власні твори, добирати акомпанемент передбачає високу розвиненість музичних здібностей, виконавського перевтілення, музично-теоретичну грамотність, художню ерудованість, засвідчують високу культуру художнього сприйняття, розвиненість духовних якостей і художньо-проектувальних здібностей, що виявляються в уміннях спроектувати художній образ, перетворити підсвідомі відчуття у звукову форму, виявити самостійність творчого пошуку й оригінальність розв'язання проблеми. У здатності до авторсько-художнього самовияву яскраво виявляється індивідуальність, що пов'язана з підсвідомим досвідом особистості, її внутрішніми відчуттями. Здатність зануритись у власний світ, звернутися до самого себе, втілити внутрішній, суб'єктивний неусвідомлений досвід через конкретні свідомі знання, уміння та навички, свої думки й почуття в музичну форму призводить до самотворення й самовияву особистості (А.Маслоу). Як зазначають психологи й музикознавці, цей механізм спрацьовує за умов наявності потреби в такій діяльності й можливості її здійснення.

Мистецтво імпровізації та музикування як варіативний потенціал композиторської творчості допомагає глибше зрозуміти закономірності музичної мови, усвідомити виражальну та формоутворювальну функцію засобів музичної виразності (гармонії, мелодії, метро-ритму та ін.). Володіння композиторською та імпровізаційною технікою передбачає розвиненість асоціативно-образного мислення, наявність навичок виконавсько-творчого володіння музичним матеріалом, умінь миттєвого перетворення музичних образів на внутрішні слухові уявлення та їхні реалізації у звучанні голосом або на інструменті; високорозвинений музичний слух; почуття форми, художнього стилю і жанру; знання метро-ритмічних, інтонаційно-фактурних, структурних стереотипів музичних творів різних стилів; здатність до перетворення наявних у пам'яті музичних образів та вмінь створити на цій основі нові. Творчі методи роботи з формування композиторських умінь та

імпровізаційних навичок органічно входять до системи викладання музично-теоретичних дисциплін та музично-виконавських дисциплін як фактор розвитку музичних здібностей, особистісних якостей (креативності, емпатії, здатності до самовияву), художнього смаку, творчої ініціативи й критичного мислення.

Важливою ознакою процесу творчого музикування (імпровізація, композиція) є “вплітання” до індивідуального досвіду, аксіологічної сфери виконавця нових смислів, що позитивно впливає на розвиток емоційної культури, викликає потребу в художньому спілкуванні, збагачує особистісно-виконавський досвід, емпатійні якості вчителя музики.

Творча робота з формування композиторсько-виконавської майстерності пов'язана із інтегрованим методом художньо-стильового аналізу, передбачає наявність загальнохудожніх знань, умінь «входження» в семіотичне поле художньої культури, володіння специфікою художніх мов, «інтонаційним словником» епохи, досвідом спілкування з мистецькими творами, «банком емоцій», розуміння жанрово-стильових особливостей композиторських шкіл, окремих митців та їхніх творів, закономірностей мистецтва в усьому його багатстві й різноманітності. У такий спосіб розкривається можливість для авторського самовираження й реалізації особистісно-творчого потенціалу у власному творенні, розвитку здатності до більш тонкого й диференційованого переживання й співпереживання, художнього мислення майбутнього вчителя з високими почуттями й одухотвореними думками.

Авторські музичні композиції студенти можуть презентувати на практичних заняттях, а також органічно доповнювати ними зміст самостійно підготовлених творчих проєктів.

**ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ І ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОПЕРЕВІРКИ
СТУДЕНТАМИ ЗНАНЬ З ІСТОРІЇ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА
ВАРІАНТ 1.**

1. Назвіть основоположника російської класичної музики:

- а) М.Глінка;
- б) О.Даргомижський;
- в) П.Чайковський;
- г) М.Мусоргський.

2. Визначте, на сюжет якого відомого поета М. Глінка написав одноіменну оперу:

- а) М.Лермонтов,
- б) О. Блок;
- в) О.Пушкін.

3. Симфонічна фантазія М.Глінки «Камаринська» написана на теми:

- а) трьох російських народних пісень;
- б) двох російських народних пісень;
- в) однієї російської народної пісні.

4.Визначити вокальні твори, які написав М.Глінка:

- а) «Розчинив я вікно»;
- б) «Попутна пісня»;
- в) «Мені сумно»;
- г) «Я пам'ятаю чудову миттєвість».

5. Визначити опери, які написав О.Даргомижський:

- а) «Кам'яний гість»;
- б) «Князь Ігор»;
- в) «Псковитянка»;
- г)«Русалка»;
- д) «Садко».

6. Визначте вокальні твори О.Даргомижського:

- а)«Червоний сарафан»;
- б)«Черв'як»;
- в)«Старий капрал»;
- г) «І скучно, і сумно».

7. Вислів «Хочу, щоб звук прямо зображав слово. Хочу правди» належить:

- а) М.Глинці;
- б) М.Мусоргському;
- в) О.Даргомижському;
- г)П.Чайковському.

8. Хор з опери «Борис Годунов» М.Мусоргського «На кого ти нас покидаєш, отець наш?», звучить:

- а) у Пролозі;
- б) у II дії опери;
- в) у IV дії опери.

9. Назвіть оперу М. Мусоргського, в якій зображено сюжет стрілецьких бунтів XVII сторіччя в Росії:

- а) «Іван Сусанін»;
- б) «Хованщина»;
- в) «Золотий Півник»;
- г) «Борис Годунов»;
- д) «Алеко».

10. Відомий російський поет, на вірші якого написані пісні «Калістрат», «Колискова для Яремушки»:

- а) М. Маяковський;
- б) М. Некрасов;
- в) О. Пушкін;
- г) М. Лермонтов;

11. Монолог «Тужить душа, якийсь страх мимовільний...» звучить в опері М. Мусоргського:

- а) «Саламбо»;
- б) «Хованщина»
- в) «Борис Годунов».

12. О. Бородін народився у:

- а) 1804 році;
- б) 1833 році;
- в) 1870 році;
- г) 1813 році.

13. Назвіть хор з опери О. П. Бородіна:

- а) «Слався, слався, ти, Русь моя»;
- б) «Відлітай на крилах вітру»;
- в) «Лягає в полі морок нічний».

14. Назвіть композитора, який написав романс «Для берегів Вітчизни дальньої»

- а) О. Бородін;
- б) П. Чайковський;
- в) М. Римський-Корсаков;
- г) О. Даргомижський.

15. Які вокальні твори на власний текст написав О. Бородін?

- а) «Для берегів Вітчизни дальньої»;
- б) «Княжна, що спить»;
- в) «Пісня темного лісу».

16. Арію «З подружками по ягоду ходити» виконує:

- а) Купава;
- б) Ольга;
- в) Лель;
- г) Снігуронька.

17. Опера-білина М. Римського-Корсакова, що написана у 1896 році за пропозицією В. Стасова:

- а) «Казка про царя Салтана»;
 - б) «Садко»;
 - в) «Золотий Півник»;
 - г) «Сказання про невидимий град Кітеж».
18. Каватину «На тихому синьому морі...» виконує:
- а) Садко;
 - б) Мізгир;
 - в) Цар Додон;
 - г) Морський цар.
19. Гурток «Могутня купка» був створений у:
- а) 1812 році;
 - б) 1862 році;
 - в) 1825 році;
 - г) 1893 році.
20. Петербурзьку консерваторію очолював:
- а) А.Рубінштейн;
 - б) В.Стасов;
 - г) Б.Асаф'єв.
21. П.Чайковський написав:
- а) три симфонії;
 - б) шість симфоній;
 - в) дев'ять симфоній.
22. Головного героя опери «Євгеній Онегін» Ленського звали:
- а) Ігор;
 - б) Володимир;
 - в) Іван;
 - г) Руслан.
23. Шоста симфонія П.Чайковський має назву:
- а) «Лірична»;
 - б) «Класична»;
 - в) «Пасторальна»;
 - г) «Патетична».
24. У якій симфонії П.Чайковського одна з частин носить назву «Туманний край, похмурий край»?
- а) четвертій;
 - б) шостій;
 - в) першій.
25. Назвіть неправильні оперні дуети:
- а) Тетяна і Наташа.
 - б) Ліза і Поліна;
 - в) Онегін і Герман;
 - г) Ларіна і няня.
26. Хор «Дівиці-красуні» звучить в опері:
- а) «Садко»;

- б) «Алеко»;
 - в) «Золотий Півник»;
 - г) «Євгеній Онегін».
27. Який твір входить до симфонічних «Казкових картинок» А.Лядова?
- а) «Музична табакерка»;
 - б) «Чарівне озеро»;
 - в) «Про давнину».
28. П'ята симфонія О.Глазунова написана у тональності:
- а) Сі-бемоль мажор;
 - б) Соль мажор.
29. С.Танєєв написав оперу:
- а) «Іоланта»;
 - б) «Хованщина»;
 - в) «Орестея».
30. А.Аренський – композитор:
- а) XVIII сторіччя;
 - б) другої половини XX сторіччя;
 - в) другої половини XIX сторіччя.
31. «Поєму екстазу» написав:
- а) А.Хачатурян;
 - б) Р.Глієр;
 - в) О.Скрябін;
 - г) П.Чайковський.
32. Представником якого художнього напрямку був О.Скрябін?
- а) класицизму;
 - б) романтизму;
 - в) імпресіонізму.
33. Опера С.Рахманінова «Алеко» складається з:
- а) трьох актів;
 - б) двох актів;
 - в) одного акта.
34. Романс С.Рахманінова «Не співай, красуня, при мені» написаний на слова:
- а) О.Фета;
 - б) М.Лермонтова;
 - в) М.Цветаєвої;
 - г) О.Пушкіна.
35. У якому жанрі виявилися новаторські риси І.Стравинського?
- а) симфонічному;
 - б) камерно-вокальному;
 - в) балетному.
36. «Концерт для голосу з оркестром» написаний Р. Глієром:
- а) у роки Громадянської війни;
 - б) у роки Великої Вітчизняної війни;

в) повоєнні роки.

37. Перша частина «Концерту для голосу з оркестром» Р.Глієра написана у:

- а) простій двочастинній формі;
- б) сонатній формі;
- в) формі рондо.

38. П'ята симфонія М.Мяковського написана у тональності:

- а) До мажор;
- б) Ре мажор;
- в) Сі мажор.

39. Кантату «Олександр Невський» написав:

- а) Р.Глієр;
- б) А.Хачатурян;
- в) С.Прокоф'єв;
- г) Т.Хренніков.

40. В опері «Війна і мир» зображені події:

- а) 1905 року;
- б) 1918 року;
- в) 1941 року;
- г) 1812 року.

41. У балеті С.Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта» звучить:

- а) дві теми Джульєтти;
- б) одна тема Джульєтти;
- в) три теми Джульєтти.

42. Назвіть опери Д.Шостаковича:

- а) «Катерина Ізмайлова»;
- б) «Гравець»;
- в) «Сім'я Тараса».

43. Замість розробки у першій частині Сьомої симфонії Д.Шостаковича:

- а) тріо;
- б) епізод наскрізного розвитку;
- в) епізод у формі варіацій.

44. «Танець із шаблями» А.Хачатуряна звучить у балеті:

- а) «Гаяне»;
- б) «Спартак»;
- в) «Ромео і Джульєтта».

45. Концерт для скрипки з оркестром Д.Кабалевського написаний у тональності:

- а) Ре мажор;
- б) Соль мажор;
- в) До мажор.

46. Симфонія-кантата «На полі Куликовому» Г.Свиридова написана на вірші:

- а) О.Пушкіна;

- б) О.Блока;
 - в) М.Лермонтова;
 - г) М.Некрасова.
47. Увертюрою називається:
- а) оркестрова п'єса, що звучить після опери;
 - б) оркестрова п'єса, що звучить між діями опери;
 - в) оркестрова п'єса, що звучить до опери.
48. Композитори кінця XVIII – початку XIX ст., які працювали в хоровому жанрі:
- а) М.Березовський;
 - б) О.Варламов;
 - в) О.Гурильов.
49. Фортепіанний цикл «Пори року» написав:
- а) О.Скрябін;
 - б) С.Рахманінов;
 - в) П.Чайковський;
 - г) О.Варламов.
50. Твір «Спартак» А.Хачатуряна належить до:
- а) симфонічного жанру;
 - б) балетного жанру;
 - в) камерно-вокального жанру.
51. Автор «Музикійської граматики»:
- а) Микола Дилецький;
 - б) Василій Тітов;
 - в) Василій Пашкевич.
52. Оперу «Скупий» написав:
- а) М.Глінка;
 - б) О.Даргомижський;
 - в) В.Пашкевич;
 - г) О.Бородін.
53. Арію «Ти зійдеш, моя зоре» виконує:
- а) Грьомін;
 - б) Лель;
 - в) Сусанін;
 - г) Герман.
54. В опері М.Глінки «Руслан і Людмила» головний герой виконує арію:
- а) «На теплому, синьому морі...»;
 - б) «О, поле, поле, хто тебе усіяв »;
 - в) «Коли б життя домашнім колом...».
55. Пісні «Вечір на рейді», «Солов'ї» написав:
- а) О.Аляб'єв;
 - б) О.Варламов;
 - в) І.Дунаєвський;
 - г) В.Соловйов-Сєдой.

ВАРІАНТ 2.

1. М.Глінка народився у:
 - а) 1844році;
 - б) 1804році;
 - в) 1813 році.
2. Жіночі образи з опер М.Глінки:
 - а) Антоніда;
 - б) Ольга;
 - в) Марфа;
 - г) Людмила.
3. Назвіть танцювальні номери з другої дії опери М.Глінки «Іван Сусанін»:
 - а) краков'як;
 - б) менует;
 - в) полонез;
 - г) мазурка.
4. В опері М.Глінки «Іван Сусанін» речитатив «Чують правду» звучить:
 - а) у першій дії;
 - б) в інтродукції;
 - в) у четвертій дії;
 - г) у другій дії.
5. У відомій опері О.Даргомижського відображені такі фантастичні образи:
 - а) гноми;
 - б) русалки;
 - в) відьми;
 - г) кобольди.
6. Назвіть учасників «Могутньої купки»:
 - а) О.Даргомижський;
 - б) П.Чайковський;
 - в) Ц.Кюї;
 - г) О.Глазунов.
7. За жанром опера «Русалка»:
 - а) лірико-побутова драма;
 - б) сатирична опера;
 - в) лірична комедія.
8. Відомий композитор, який відіграв значну роль у житті Мусоргського у 1857 році:
 - а) А.Лядов;
 - б) С.Рахманінов;
 - в) М.Глінка;
 - г) М.Балакирев.
9. Фортепіанну сюїту «Картинки з виставки» М.Мусоргський написав під враженням творів художника-архітектора:
 - а) М.Врубеля;
 - б) В.Гартмана;

- в) І.Рєпіна;
 - г) П.Пікассо.
10. Пісню «Як у місті було у Казані» виконує:
- а) Мороз;
 - б) Варлаам;
 - в) Єрошка;
 - г) Мельник.
11. Опера М.Мусоргського «Борис Годунов» починається:
- а) увертюрою;
 - б) прологом;
 - в) інтродукцією.
12. За своєю професією О.Бородін був відомим:
- а) військовим;
 - б) вченим-хіміком;
 - в) художником;
 - г) інженером.
13. О.Бородін написав симфоній:
- а) дев'ять;
 - б) шість;
 - в) три;
 - г) одну.
14. Хор бояр «Будь мужньою, княгине» з опери О.Бородіна «Князь Ігор» звучить у:
- а) у Пролозі;
 - б) у першій дії;
 - в) у четвертій дії.
15. Які художні образи характерні для творчості О.Бородіна:
- а) комічні;
 - б) сатиричні;
 - в) богатирські.
16. М.Римський-Корсаков написав:
- а) десять опер,
 - б) дві опери,
 - в) п'ятнадцять опер,
 - г) одну оперу.
17. Опера М.Римського-Корсакова, що створена у 1880 році за п'єсою О.Островського:
- а) «Іоланта»;
 - б) «Снігуронька»;
 - в) «Мазепа»;
 - г) «Князь Ігор».
18. Назвіть музичний номер, який виконує цар Берендей в опері М.Римського-Корсакова «Снігуронька?»:
- а) каватину «Сповнена, сповнена чудес, могутня природа»;

- б) каватину «На теплому синьому морі..»;
в) пісню «Як по лісу ліс шумить».
19. Назвіть композиторів гуртка «Могутня купка»:
а) С.С.Прокоф'єв;
б) О.П.Бородін;
в) М.А.Римський-Корсаков;
г) М.І.Глінка;
д) М.О.Балакирєв.
20. Московська консерваторія була заснована у:
а) 1866 році;
б) 1861 році;
в) 1905 році;
г) 1825 році.
21. П.Чайковський написав:
а) 4 балети;
б) 3 балети;
в) 1 балет;
г) 5 балетів.
22. Арію «Я люблю вас, Ольго...» з першої дії опери «Євгеній Онєгін» виконує:
а) В. Ленський;
б) Г.Грязной;
в) Лель;
г) Є.Онєгін.
23. Четверта симфонія П.Чайковського написана у тональності:
а) фа мінор;
б) соль мажор;
в) сі мінор.
24. Перша частина Четвертої симфонії П.Чайковського написана у формі:
а) сонатній;
б) рондо-соната;
в) варіацій;
г) складній тричастинній формі.
25. Дует Поліни і Лізи «Вже вечір» звучить в опері:
а) «Євгеній Онєгін»;
б) «Пікова дама»;
в) «Черевички».
26. «Казкові картинки» А.Лядова («Чарівне озеро», «Баба-Яга», «Кікімора») відносяться до:
а) симфонічного жанру;
б) фортепіанного жанру;
в) камерно-вокального жанру.
27. Симфонічну поему «Стенька Разін» написав:
а) В.Калинников;

- б) О.Глазунов;
 - в) С.Рахманінов;
 - г) А.Лядов.
28. Перша частина симфонії до мінор С.Танєєва написана в :
- а) складній тричастинній формі;
 - б) формі рондо;
 - в) формі сонатного алегро.
29. Твір «Фантазія на теми Рябініна» для фортепіано з оркестром написав:
- а) О.Скрябін;
 - б) І.Стравинський;
 - в) А.Аренський.
30. Перша симфонія В.Калинникова написана у тональності:
- а) ре мінор;
 - б) сі мінор;
 - в) соль мінор.
31. «Кольоровим слухом» володіли композитори:
- а) О.Даргомижський;
 - б) М.Римський-Корсаков;
 - в) І.Стравинський;
 - г) О.Скрябін.
32. Синтез мистецтв втілюється у творі О.Скрябіна:
- а) «Трагічна поема»;
 - б) поема «Прометей»;
 - в) «Поема екстазу».
33. Пісню «Старий муж, грізний муж» виконує:
- а) Есмеральда;
 - б) Купава;
 - в) Кармен;
 - г) Земфіра.
34. Назвіть романси С.Рахманінова:
- а) «Мені минуло шістнадцять років»;
 - б) «Червоний сарафан»;
 - в) «Покохала я на печаль свою».
 - г) «Бузок».
35. Балет І.Стравинського «Петрушка» за жанром:
- а) лірична комедія;
 - б) романтична драма;
 - в) лірико-побутовий жанр.
36. «Концерт для голосу з оркестром» Р.Глієра складається з:
- а) однієї частини;
 - б) двох частин;
 - в) трьох частин.
37. Друга частина «Концерту для голосу з оркестром» Р.Глієра за жанром:
- а) менует;

- б) гавот;
 - в) концертний вальс.
38. Двадцять перша симфонія М.Мяковського складається з:
- а) чотирьох частин;
 - б) трьох частин;
 - в) одночастинна.
39. «Танець лицарів» звучить у балеті С.Прокоф'єва:
- а) «Ромео і Джульєтта»;
 - б) «Стальний скок»;
 - в) «Попелюшка»;
 - г) «Казка про блазня».
40. С.Прокоф'єв написав:
- а) три симфонії;
 - б) одну симфонію;
 - в) дев'ять симфоній;
 - г) сім симфоній.
41. Сьома симфонія С.Прокоф'єва написана у тональності:
- а) фа-дієз мінор;
 - б) ре-дієз мінор;
 - в) до-дієз мінор.
42. Симфонія Д.Шостаковича №7 називається:
- а) «Московська»;
 - б) «Петербургська»;
 - в) «Ленінградська»;
 - г) «Новгородська».
43. Одинадцята симфонія Д.Шостаковича має назву:
- а) «1917 рік»;
 - б) «1941 рік»;
 - в) «1905 рік».
44. «Концерт для скрипки з оркестром» А.Хачатуряна написаний у тональності:
- а) ре мінор;
 - б) мі мінор;
 - в) соль мінор.
45. «Концерт для скрипки з оркестром» Д.Кабалевського складається з:
- а) однієї частини;
 - б) двох частин;
 - в) трьох частин.
46. Симфонія-кантата Г.Свиридова «На полі Куликовому» написана для мішаного хору, симфонічного оркестру і:
- а) чотирьох солістів;
 - б) двох солістів;
 - в) шести солістів.
47. ХІХ століття – це епоха:

- а) Класицизму;
 - б) Відродження;
 - в) Романтизму.
48. «Хмара зі громом змовлялась» – це:
- а) перша пісня Леля з опери «Снігуронька»;
 - б) друга пісня Леля з опери «Снігуронька»;
 - в) третя пісня Леля з опери «Снігуронька».
49. Симфонічну картину «Петя і вовк» написав:
- а) М.Римський-Корсаков;
 - б) С.Прокоф'єв;
 - в) Т.Хренніков;
 - г) А.Лядов.
50. Романс «Мені минуло шістнадцять років» написав:
- а) Д.Бортнянський;
 - б) О.Бородін;
 - в) О.Даргомижський;
 - г) Р.Глієр.
51. Хоровий концерт «Не отвержи мене во время старости» написав:
- а) Максим Березовський;
 - б) Дмитро Бортнянський;
 - в) Євстигній Фомін.
52. Художній напрямок «неокласицизм» яскраво виявився у творчості:
- а) І.Стравинського;
 - б) П.Чайковського;
 - в) А.Лядова;
 - г) Т.Хреннікова.
53. Назвіть художні образи з опери М.Римського-Корсакова «Снігуронька»:
- а) Русалка;
 - б) Купава;
 - в) Морська царівна;
 - г) Весна.
54. Назвіть опери С.Прокоф'єва:
- а) «Війна і мир»;
 - б) «Гравець»;
 - в) «В бурю»;
 - г) «Сім'я Тараса».
55. Вокальний цикл із шести романсів Г.Свиридова написаний на слова:
- а) М.Лермонтова;
 - б) А.Барто;
 - в) О.Пушкіна;
 - г) А.Дельвіга.
- ВАРІАНТ 3.*
1. М.Глінка написав:
- а) 6 опер;

- б) 10 опер;
 - в) 2 опери.
2. Чоловічі персонажі з опер М.Глинки:
- а) Григорій;
 - б) Борис;
 - в) Богдан;
 - г) Фарлаф.
3. В опері «Іван Сусанін» відображені події:
- а) 1812 року,
 - б) 1612 року,
 - в) 1905 року,
 - г) 1380 року.
4. Романс «Не про те сумую, подруженьки» виконує:
- а) Волхова;
 - б) Антоніда;
 - в) Ліза;
 - г) Людмила.
5. Персонажі з опери «Русалка» О.Даргомижського:
- а) Садко;
 - б) Мізгир;
 - в) Мельник;
 - г) Герман.
6. Опера О.Даргомижського «Есмеральда» написана за романом:
- а) Л.Толстого;
 - б) В.Гюго;
 - в) Дж.Лондона;
 - г) Е.Золя.
7. Романси-пісні О.Даргомижського драматичного характеру:
- а) «Титулярний радник»;
 - б) «Черв'як»;
 - в) «Старий капрал»;
 - г) «Семінарист».
8. Назвіть опери М.Мусоргського:
- а) «Хованщина»;
 - б) «Царева наречена»;
 - в) «Саламбо»;
 - г) «Алеко»;
 - д) «Борис Годунов».
9. Твір «Картинки з виставки» складається з:
- а) п'яти п'єс;
 - б) п'ятнадцяти п'єс;
 - в) десяти п'єс;
 - г) трьох п'єс.
10. Назвіть симфонічну картину М.Мусоргського:

- а) «У Середній Азії»;
 - б) «Іванова ніч на Лисій горі»;
 - в) «Садко»;
 - г) «Казка».
11. Монолог «Ще одне останнє сказання» в опері М.Мусоргського «Борис Годунов» виконує:
- а) Варлаам;
 - б) Юродивий;
 - в) Пімен;
 - г) Димитрій Самозванець.
12. О.Бородін написав:
- а) дві опери;
 - б) десять опер;
 - в) одну оперу.
13. Друга симфонія О.Бородіна носить назву:
- а) «Прощальна»;
 - б) «Класична»;
 - в) «Богатирська»;
 - г) «Ленінградська».
14. В опері О.Бородіна «Князь Ігор» у Пролозі звучить хор:
- а) «Сонцю красному слава»;
 - б) «Слався, слався ти, Русь моя»;
 - в) «Світ і сила бог Ярило».
15. Тональність головної партії «Богатирської симфонії»:
- а) сі мінор;
 - б) до мінор;
 - в) фа мінор.
16. М.Римський-Корсаков написав опери:
- а) «Іван Сусанін»;
 - б) «Чахлик Невмирущий»;
 - в) «Війна і мир»;
 - г) «Царева наречена».
17. Старовинний російський інструмент, на якому грав головний герой однойменної опери М.Римського-Корсакова:
- а) гармоніка;
 - б) бандура;
 - в) гуслі;
 - г) клавесин.
18. Билинний речетатив «Якби була у мене золота скарбниця» виконує:
- а) Лель;
 - б) Бобиль;
 - в) Садко;
 - г) Дід Мороз.
19. Організатором і керівником гуртка «Могутня купка» був:

- а) Ц.Кюї;
 - б) М.Римський-Корсаков;
 - в) М.Мусоргський;
 - г) М.Балакирєв.
20. П.Чайковський народився:
- а) 1839 року;
 - б) 1804 року;
 - в) 1840 року;
 - г) 1813 року.
21. Назвіть балети П.Чайковського:
- а) «Красуня, що спить»;
 - б) «Раймонда»;
 - в) «Лускунчик»;
 - г) «Спартак».
22. Якому оперному герою належать слова: «Що – наше життя? Гра»:
- а) Мізгірю;
 - б) Кончаку;
 - в) Герману;
 - г) Онегіню.
23. Євгеній Онегін і Володимир Ленський виконують дует:
- а) «Друзі»;
 - б) «Вороги»;
 - в) «Брати»;
 - г) «Сусіди».
- 24.Музична тема «Нехай загину я, але спочатку...» належить:
- а) Марфі;
 - б) Ользі;
 - в) Купаві;
 - г) Тетяні.
25. Три карти з опери П.Чайковського «Пікова дама»:
- а) трійка, сімка, туз;
 - б) трійка, шістка, пікова дама;
 - в) трійка, сімка, валет.
26. Назвіть твори А.Лядова:
- а) «Бирюльки»;
 - б) «Пори року»;
 - в) «Дитячий альбом».
27. Твір А.Глазунова «Раймонда» відноситься до:
- а) симфонічного жанру;
 - б) оперного жанру;
 - в) балетного жанру.
28. Назвіть романси С.Танєєва:
- а) «Не спокушай»;
 - б) «Мені сумно»;

- в) «У димці-невидимці».
29. «Фантазія на теми Рябініна» А.Аренського написана для:
- а) скрипки з оркестром;
 - б) фортепіано з оркестром;
 - в) віолончелі з оркестром.
30. Перша симфонія В.Калинникова складається з:
- а) п'яти частин;
 - б) чотирьох частин;
 - в) однієї частини.
31. Третя симфонія О.Скрябіна (до мінор) носить назву:
- а) «Лірична поема»;
 - б) «Божественна поема»;
 - в) «Місячна поема».
32. Оперу «Алеко» написав:
- а) С.Рахманінов;
 - б) А.Лядов;
 - в) І.Стравинський;
 - г) Д.Кабалевський.
33. Романс «Весняні води» написав:
- а) П.Чайковський;
 - б) С.Танєєв;
 - в) С.Рахманінов;
 - г) О.Даргомижський.
34. Твір І.Ф.Стравинського «Петрушка» за жанром:
- а) опера;
 - б) пісня;
 - в) балет;
 - г) романс.
35. Балет «Весна священна» написав:
- а) П.Чайковський;
 - б) С.Прокоф'єв;
 - в) І.Стравинський.
36. Р.Глієр написав оперу:
- а) «Сказання про град Кітеж»;
 - б) «Воєвода»;
 - в) «Шахсенем».
37. Друга частина «Концерту для голосу з оркестром» Р.Глієра написана у тональності:
- а) Ля мажор;
 - б) Ре мажор;
 - в) Фа мажор.
38. Двадцять перша симфонія М.Мяковського написана у тональності:
- а) мі мінор;
 - б) ре мінор;

- в) фа-дієз мінор.
39. Опера «Війна і мир» С.Прокоф'єва написана за романом:
- а) В.Гюґо;
 - б) М.Горького;
 - в) В.Скотта;
 - г) Л.Толстого.
40. Перша симфонія С.Прокоф'єва «Класична» написана:
- а) «у стилі Гайдна»;
 - б) «у стилі Моцарта»;
 - в) «у стилі Бетховена».
41. Трагічна образна сфера у балеті С.Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта» пов'язана із:
- а) образами Ромео і Джульєтти;
 - б) образами ворожнечі між родами Монтеккі й Капулетті;
 - в) образами Меркуціо і Годувальниці.
42. Тема «фашистської навали» звучить:
- а) у Першій симфонії Д.Шостаковича;
 - б) в Одинадцятій симфонії Д.Шостаковича;
 - в) у Сьомій симфонії Д.Шостаковича.
43. Опера Д.Шостаковича «Катерина Ізмайлова» написана за повістю:
- а) М.Лермонтова;
 - б) О.Пушкіна;
 - в) І.Тургенєва;
 - г) М.Лєскова.
44. «Концерт для скрипки з оркестром» А.Хачатуряна складається з:
- а) двох частин;
 - б) трьох частин;
 - в) чотирьох частин.
45. Симфонію-кантату «На полі Куликовому» написав:
- а) С.Прокоф'єв;
 - б) Г.Свиридов;
 - в) Т.Хренніков.
46. Поема «Пам'яті Сергія Єсеніна» Г. Свиридова відноситься до:
- а) симфонічного жанру;
 - б) камерно-вокального жанру;
 - в) ораторіального жанру.
47. Арія князя Волконського «Там все зазеленіло» звучить в опері:
- а) «Сім'я Тараса»;
 - б) «Війна і мир»;
 - в) «Алеко».
48. Пісня Любаші «Споряджай скоріш, матінко ріднесенька» з опери:
- а) «Снігуронька»;
 - б) «Царева наречена»;
 - в) «Садко»;

г) «Черевички».

49. Романс «Соловей» написав композитор:

- а) О.Гурильов;
- б) О.Варламов;
- в) О.Аляб'єв.

50. Назвіть композиторів ХХ ст.:

- а) Д.Шостакович;
- б) М.Бортнянський;
- в) А.Ведель;
- г) Ц.Кюї.

51. Перші професійні актори на Русі:

- а) трубадури;
- б) скоморохи;
- в) кобзарі.

52. Арія князя Ігоря «Ні сна, ні відпочинку змученій душі...» написана в:

- а) куплетній формі;
- б) сонатній формі;
- в) формі періоду;
- г) складній тричастинній формі.

53. Музику до кінофільму «Овод» написав:

- а) І.Дунаєвський;
- б) М.Блантер;
- в) Д.Шостакович;
- г) Дм.Покрасс.

54. «Вставайте, люди-росіяни» – це частина з:

- а) симфонії-кантати «На полі Куликовім» Ю.Шапоріна;
- б) кантати «Олександр Невський» С.Прокоф'єва;
- в) «Патетичної ораторії» Г.Свиридова.

55. Назвіть опери 30-х років ХХ ст.:

- а) «Семен Котко» С.Прокоф'єва;
- б) «В бурю» Т.Хреннікова;
- в) «Іоланта» П.Чайковського;
- г) «Алеко» С.Рахманінова.

ВАРІАНТ 4.

1. Назвіть опери М.Глинки:

- а) «Пікова дама»;
- б) «Руслан і Людмила»;
- в) «Війна і мир»;
- г) «Іван Сусанін»;
- д) «Катерина Ізмайлова».

2. Опера «Руслан і Людмила» складається з:

- а) чотирьох дій;
- б) п'яти дій;
- в) трьох дій;

- г) однієї дії.
3. Третя дія опери М.Глінки «Іван Сусанін» починається:
- а) піснею Варлаама;
 - б) піснею Леля;
 - в) піснею Вані;
 - г) піснею Любаші.
4. О.Даргомижський народився в :
- а) 1861 році,
 - б) 1825 році,
 - в) 1813 році,
 - г) 1917 році.
5. Вокальний твір «Титулярний радник» за своїм жанром:
- а) ліричний;
 - б) сатиричний;
 - в) хороводний;
 - г) драматичний.
6. Романс «Мені минуло шістнадцять років» О.Даргомижського написаний на слова:
- а) О.Пушкіна;
 - б) А.Дельвіга;
 - в) В.Курочкіна;
 - г) М.Некрасова.
7. М.Мусоргський народився:
- а) 1857 року;
 - б) 1839 року;
 - в) 1804 року;
 - г) 1874 року;
8. Танок з опери М.Мусоргського «Сорочинський ярмарок»:
- а) вальс;
 - б) гопак;
 - в) сарабанда;
 - г) мазурка.
9. Портрет М.Мусоргського написав:
- а) А.Рубльов;
 - б) С.Рафаель;
 - в) І.Репін;
 - г) О.Саврасов.
10. Назвіть художні образи із творів М.Мусоргського:
- а) Богдан Собінін;
 - б) Борис Годунов;
 - в) Григорій Грязной;
 - г) Князь Ігор;
 - д) Юродивий.
11. Арію «Ні сну, ні відпочинку змученій душі» виконує:

- а) Борис Годунов;
 - б) Євгеній Онегін;
 - в) Князь Ігор;
 - г) Малюта Скуратов.
12. Назвіть опери О.Бородіна:
- а) «Князь Ігор»;
 - б) «Пікова дама»;
 - в) «Воєвода»;
 - г) «Снігуронька».
13. Назвіть персонажі з опери О.Бородіна «Князь Ігор»:
- а) Купава;
 - б) Любаша;
 - в) Ярославна;
 - г) Антоніда.
14. В опері О.Бородіна «Князь Ігор» у IV дії звучить:
- а) плач Ярославни;
 - б) плач нареченої;
 - в) плач матері.
15. М.Римський-Корсаков народився:
- а) 1804 року;
 - б) 1833 року;
 - в) 1844 року;
 - г) 1840 року.
16. М.Римський-Корсаков написав опери:
- а) «Іван Сусанін»;
 - б) «Чахлик Невмирущий»;
 - в) «Війна і мир»;
 - г) «Царева наречена».
17. Назвіть сатиричні опери М.Римського-Корсакова:
- а) «Садко»;
 - б) «Золотий Півник»;
 - в) «Ніч перед Різдвом»;
 - г) «Травнева ніч».
18. Тему Шехерезади з однойменної симфонічної картини М.Римського-Корсакова виконує інструмент:
- а) фортепіано;
 - б) флейта;
 - в) арфа;
 - г) скрипка.
19. Перша консерваторія в Росії відкрилась 1862 року в:
- а) Санкт-Петербурзі;
 - б) Москві;
 - в) Новгороді.
20. П.Чайковський написав:

- а) 15 опер;
 - б) одну оперу;
 - в) 10 опер.
21. Оперу «Євгеній Онегін» П.Чайковський називав:
- а) «ліричні сцени»;
 - б) «ліричні картини»;
 - в) «ліричні відступи»;
 - г) «ліричні почуття».
22. Назвіть оперу П.Чайковського, яка написана 1887 року:
- а) «Ундіна»;
 - б) «Мазепа»;
 - в) «Євгеній Онегін»;
 - г) «Юланта».
23. Симфонічний метод розвитку яскраво виявився у творчості:
- а) О.Даргомижського;
 - б) О.Варламова;
 - в) П.Чайковського;
 - г) О.Верстовського.
24. Музична тема «Ах втомилася, зморилась я» з опери «Пікова дама» П.Чайковського належить:
- а) Графіні;
 - б) Поліні;
 - в) Лізі.
25. Арію «Коли б життя домашнім колом...» виконує:
- а) Герман;
 - б) Григорій Отреп'єв;
 - в) Місаїл;
 - г) Євгеній Онегін.
26. Який композитор працював у жанрі фортепіанної мініатюри?
- а) А.Лядов;
 - б) І.Стравинський;
 - в) А.Аренський.
27. Балет «Раймонда» написав:
- а) О.Скрябін;
 - б) С.Рахманінов;
 - в) А.Глазунов.
28. «Скерцо» із симфонії До мінор С.І.Танєєва є:
- а) першою частиною симфонії;
 - б) третьою частиною симфонії;
 - в) четвертою частиною симфонії.
29. Назвіть романси А.Аренського:
- а) «Я вас кохав»;
 - б) «Розбита ваза»;
 - в) «І скучно, і сумно»;

г) «Бузок».

30. Назвіть російських композиторів кінця XIX – поч. XX ст.:

- а) О.Варламов;
- б) О.Скрябін;
- в) С.Прокоф'єв;
- г) Д.Шостакович.

31. Із творчістю якого художника порівнюють творчість О.Скрябіна?

- а) М.Врубеля;
- б) І.Рєпіна;
- в) А.Рубльова.

32. Опера «Алеко» С.Рахманінова написана на сюжет:

- а) поеми О.Пушкіна «Цигани»;
- б) поеми М.Лермонтова «Мцирі»;
- в) поеми В.Шиллера «Ода до радості».

33. Другий концерт для фортепіано з оркестром (до мінор) С.Рахманінова складається з:

- а) трьох частин;
- б) двох частин;
- в) однієї частини.

34. Балети І.Стравинського «Петрушка», «Жар-птиця», «Весна священна» написані на замовлення:

- а) В.Стасова;
- б) С.Дягілева;
- в) Б.Асаф'єва.

35. Р.Глієр написав балет:

- а) «Спартак»;
- б) «Лускунчик»;
- в) «Ромео і Джульєтта»;
- г) «Червона квітка».

36. Р.Глієр написав твір у вокальному жанрі:

- а) «Вокаліз»;
- б) «Соната-вокаліз»;
- в) «Сюїта-вокаліз»;
- г) «Концерт для голосу з оркестром».

37. У якому жанрі найбільш яскраво виявилася творчість М.Мяковського?

- а) в оперному жанрі;
- б) у камерно-вокальному жанрі;
- в) у фортепіанному жанрі;
- г) у симфонічному жанрі.

38. М.Мяковський написав:

- а) дев'ять симфоній;
- б) двадцять сім симфоній;
- в) три симфонії.

39. Назвіть персонажі з опери «Війна і мир» С.Прокоф'єва:

- а) Наташа Ростова;
 - б) Марфа Собакіна;
 - в) Кутузов;
 - г) Суворов.
40. Назвіть опери С.Прокоф'єва:
- а) «Кола Брюньон»;
 - б) «Тихий Дон»;
 - в) «Леді Макбет»;
 - г) «Семен Котко».
41. С.Прокоф'єв написав балет:
- а) «Лускунчик»;
 - б) «Раймонда»;
 - в) «Попелюшка».
42. Головна партія Сьомої симфонії (Ленінградської) написана в тональності:
- а) До мажор;
 - б) Ре мажор;
 - в) Сі мажор;
 - г) Фа мажор.
43. Назвіть балети А.Хачатуряна:
- а) «Спартак»;
 - б) «Червоний мак»;
 - в) «Жар-птиця»;
 - г) «Ромео і Джульєтта».
44. Д.Кабалевський написав оперу:
- а) «Кам'яний гість»;
 - б) «Травнева ніч»;
 - в) «Сім'я Тараса»;
 - г) «В бурю».
45. Симфонія-кантата «На полі Куликовім» Г.Свиридова присвячена подіям:
- а) 1812 року;
 - б) 1825 року;
 - в) 1941 року;
 - г) 1380 року.
46. Визначте неправильне прізвище композитора:
- а) Сергій Сергійович Прокоф'єв;
 - б) Рейнгольд Морицевич Глієр;
 - в) Георгій Володимирович Свиридов;
 - г) Арам Ілліч Хачатурян;
 - д) Дмитро Борисович Кабалевський.
47. Назвіть композиторів ХІХ ст.:
- а) Д.Шостакович;
 - б) Л.Дичко;

- в) Ц.Кюї;
г) О.Гурильов.
48. Євгеній Онегін і Володимир Ленський виконують дует:
а) «Друзі»;
б) «Вороги»;
в) «Брати»;
г) «Сусіди».
49. Слова «Тяжка десниця грізного судді» належать:
а) Борису Годунову;
б) Григорію Грязному;
в) Євгенію Онегіну;
г) Івану Сусаніну.
50. На початку ХІХ ст. виник:
а) оперний жанр;
б) жанр побутового романсу;
в) симфонічний жанр.
51. Назвіть композиторів ХVІІІ ст.:
а) Є.Фомін;
б) І.Хандошкін;
в) С.Танєєв;
г) Д.Кабалевський.
52. Музику до комедії В.Шекспіра «Багато шуму із нічого» написав:
а) Д.Кабалевський;
б) Ю.Шапорін;
в) Т.Хренніков;
г) Г.Свиридов.
53. Слова «Любові всі віки покірні...» належать;
а) Онегіну;
б) Ленському;
в) Грьоміну;
г) Тріке.
54. Назвіть балети Б.Асаф'єва:
а) «Коник-горбунок»;
б) «Сім красунь»;
в) «Бахчисарайський фонтан»;
г) «Сказання про кам'яну квітку».
55. Назвіть композиторів-піснярів ХХ ст.:
а) О.Гурильов;
б) М.Фрадкін;
в) І.Дунаєвський;
г) О.Варламов;
д) О.Олександров.

Ключі до варіанту 1.

1. – а; 2. – в; 3. – б; 4. – б, г; 5. – а, г; 6. – б, в, г; 7. – в;
8. – а; 9. – б; 10. – б; 11. – в; 12. – б; 13. – б; 14. – а;
15. – б, в; 16. – г; 17. – б; 18. – б; 19. – б; 20. – а; 21. – б;
22. – б; 23. – г; 24. – в; 25. – а, в; 26. – г; 27. – б;
28. – а; 29. – в; 30. – в; 31. – в; 32. – в; 33. – в; 34. – г;
35. – в; 36. – б; 37. – б; 38. – б; 9. – в; 40. – г; 41. – в;
42. – а; 43. – в; 44. – а; 45. – в; 46. – б; 47. – в;
48. – а; 49. – в; 50. – б; 51. – а; 52. – в; 53. – в; 54. – б; 55. – г.

Ключі до варіанту 2.

1. – б; 2. – а, г; 3. – а, в, г; 4. – в; 5. – б; 6. – в; 7. – а; 8. – г;
9. – б; 10. – б; 11. – б; 12. – б; 13. – в; 14. – б; 15. – в;
16. – в; 17. – б; 18. – а; 19. – б, в, д; 20. – а; 21. – б; 22. – а;
23. – а; 24. – а; 25. – б; 26. – а; 27. – б; 28. – в; 29. – в; 30. – в;
31. – г; 32. – б; 33. – г; 34. – в, г; 35. – б; 36. – б; 37. – в;
38. – в; 39. – а; 40. – г; 41. – в; 42. – в; 43. – в; 44. – а;
45. – а; 46. – а; 47. – в; 48. – в; 49. – б; 50. – в; 51. – а;
52. – а; 53. – б, г; 54. – а, б; 55. – в.

Ключі до варіанту 3.

1. – в; 2. – в, г; 3. – б; 4. – б; 5. – в; 6. – б; 7. – в; 8. – а, в, д;
9. – в; 10. – б; 11. – в; 12. – в; 13. – в; 14. – а; 15. – а; 16. – б, г;
17. – в; 18. – в; 19. – г; 20. – в; 21. – а, в; 22. – в; 23. – б;
24. – г; 25. – а; 26. – а; 27. – в; 28. – в; 29. – б; 30. – б;
31. – б; 32. – а; 33. – в; 34. – в; 35. – в; 36. – в; 37. – в;
38. – в; 39. – г; 40. – а; 41. – б; 42. – в; 43. – г; 44. – б; 45. – б;
46. – в; 47. – б; 48. – б; 49. – в; 50. – а; 51. – б; 52. – б;
53. – в; 54. – б; 55. – а, б.

Ключі до варіанту 4.

1. – б, г; 2. – б; 3. – в; 4. – в; 5. – б; 6. – б; 7. – б; 8. – б;
9. – в; 10. – б, д; 11. – в; 12. – а; 13. – в; 14. – а; 15. – в;
16. – б, г; 17. – б; 18. – г; 19. – а; 20. – в; 21. – а; 22. – в;
23. – в; 24. – в; 25. – г; 26. – а; 27. – в; 28. – б; 29. – б;
30. – б; 31. – а; 32. – а; 33. – а; 34. – б; 35. – г; 36. – г;
37. – г; 38. – б; 39. – а, в; 40. – г; 41. – в; 42. – а; 43. – а;
44. – в; 45. – г; 46. – в; 47. – в, г; 48. – б; 49. – а; 50. – б;
51. – а, б; 52. – в; 53. – в; 54. – в; 55. – б, в, д

**ТВОРЧІ ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОПЕРЕВІРКИ СТУДЕНТАМИ ЗНАНЬ З
ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ**

ТВОРЧЕ ЗАВДАННЯ I спрямовується на виявлення розуміння студентами художніх закономірностей, категорій, понять:

Розкрийте поняття «ритм у музиці», «ритм у живописі», «ритм у поезії». Які аналогії у засобах художньої виразності інших видів мистецтва (живопису, поезії) можна застосувати до терміна «мелодія»?

Наведіть приклад картини, яку можна було б назвати «музикою для очей». Яка мелодія звучить із картини С. Чуйкова «Пісня кулі»?

Вираз «молитися пензлем» можна застосувати до таких картин ...

Доберіть твори, зміст яких відповідав би словосполученням «тиша, що звучить», «музика співаючих сил природи» (Б. Асаф'єв).

Який музичний твір відповідає живописному полотну Б.Неменського «Дихання весни»?

Композитор Мясковський сказав про твори К. Дебюссі: «Це більше, ніж музика». Поясніть цей вираз.

Гармонія музики і фарб найбільш яскраво виявляється в творчості ... (композитора, художника).

Кольоровим слухом володіли композитори (...), і музика їх (...) викликає в уяві (...).

Уважно розгляньте картину Е.Делакруа «Шопен». Чи можна сказати: «У цей портрет «входить» музика?» Доберіть твір Ф.Шопена, що відповідає, на Вашу думку, художньому образу картини.

ТВОРЧЕ ЗАВДАННЯ 2.

Доберіть музичний твір, який відповідає змісту цієї картини(Тетяна Прусова. Серед шумного балу), 2008.

1. П.Чайковський. Романс «Серед шумного балу»;
2. О.Даргомижський. Романс «Мені минуло шістнадцять років»;
3. М.Лістов. Романс «Я пам'ятаю вальсу звук чарівний»;
4. Інший музичний твір.

ТВОРЧЕ ЗАВДАННЯ 3.

До якого музичного твору можна застосувати цю картинку?

1. С.Прокоф'єв. Балет «Попелюшка»;
2. П.Чайковський. Балет «Лускунчик»;
- 3.О.Глазунов. Балет «Раймонда»;
4. Інший музичний твір.

ТВОРЧЕ ЗАВДАННЯ 4.

Назвіть композитора (композиторів), які зображали цей персонаж у своїх творах?

- М.Глінка;
- Д.Кабалевський;
- І.Стравинський;
- інші композитори (допишіть).

Назвіть твори, у яких відтворюється образ, що зображений на картині.

ТВОРЧЕ ЗАВДАННЯ 5.

1. Напишіть по порядку назву п'єси із циклу «Пори року» П.Чайковського.
2. Доповніть художній образ кожної п'єси репродукціями відомих художників, що подаються нижче (позначте цифрами 1.2.3.....).

3. Якщо, на Вашу думку, запропоновані репродукції не відповідають музичному образу, доберіть самостійно і запропонуйте свої приклади.
4. Доберіть вірші українських поетів до кожної п'єси.
5. Визначте картину, яка, на Вашу думку, найбільш відповідає (або не відповідає) музичному образу. Поясніть чому.

ТВОРЧЕ ЗАВДАННЯ 6.

До якого музичного твору можна добрати наступні картини відомих живописців:

І. Шамо «Картини російських живописців» (фортепіанний цикл).

Й. Гайдн. Ораторія «Пори року».

П. Чайковський. Фортепіанний цикл «Пори року».

Інші музичні твори.

Розташуйте їх за порядком п'єс визначеного Вами музичного циклу.

Доберіть і запропонуйте інші картини, що відповідають, на Вашу думку, художньо-образному змісту визначеного Вами музичного твору.

ТВОРЧЕ ЗАВДАННЯ 7.

Образ Снігуроньки відтворив композитор:

О. Бородін;

М. Глінка;

М. Римський-Корсаков;

Інший композитор.

ТВОРЧЕ ЗАВДАННЯ 8.

У якому музичному творі М. Римського-Корсакова зображується образ, що відображений на картині М. Врубеля:

1. Опера «Снігуронька»;

2. Опера «Казка про царя Салтана»;

3. Симфонічна сюїта «Шехерезада»;

4. Інший музичний твір.

ТВОРЧЕ ЗАВДАННЯ 9.

1. Прослухайте музичні твори:

М. Мусоргський «Баба-Яга» з фортепіанного циклу «Картинки з виставки»

М. Мусоргський. Симфонічна сюїта «Ніч на Лисій горі».

А. Лядов. Симфонічна картина «Баба-Яга»

4) П. Чайковський. «Баба-Яга» з фортепіанного циклу «Дитячий альбом».

2. Якому музичному твору якнайбільше відповідає образ Баби-Яги, зображений на картині В. Васнецов

ТВОРЧЕ ЗАВДАННЯ 10.

1. Подивіться уважно на картину. Які українські пісні і романси «звучать» на картині?

«Ніч яка місячна».

«Спать мені не хочеться».

«Садок вишневий коло хати».

2. Запропонуйте інші музичні твори (українські пісні і романси).

3. Виконайте запропонований Вами музичний твір, що відповідає художньому образу картини

ТВОРЧЕ ЗАВДАННЯ 11.

Подивіться уважно на картини.

Які українські обрядові дійства зображені на них? Розкрийте їхній зміст.

Назвіть композиторів, які відображали ці обрядові дійства у своїй творчості:

1. _____
2. _____
3. _____
4. _____

Виконайте музичні номери із названих Вами обрядових дійств.

ТВОРЧЕ ЗАВДАННЯ 12.

1. Доберіть музичні твори, зміст яких відповідає, на Вашу думку, художнім образам цих картин.

ТВОРЧЕ ЗАВДАННЯ 13.

Які композитори у своїй творчості зверталися до історичних подій, зображених на картині В.Сурікова (підкресліть):

1. М. Мусоргський.
2. М. Римський-Корсаков.
3. Л. Дичко.
4. Інші....

Визначте музичні твори, які написали ці композитори.:

1. Фантазія «Ранок стрілецької страти».
2. Опера «Хованщина».
3. Опера «Псковитянка».
4. Інші.....

Розкрийте зміст історичних подій, зображених на картині.

ТВОРЧЕ ЗАВДАННЯ 14.

Назвіть композитора, який написав твір за ескізами В.Гартмана:

О. Даргомижський, П. Чайковський, М. Мусоргський (підкресліть)

Визначте кількість музичних номерів у творі М. мусоргського «Картинки з виставки»: десять, вісім, дванадцять (підкресліть).

Визначте тему, яка об'єднує всі п'єси фортепіанної сюїти М. Мусоргського: тема прогулянки, тема Шехерезади, тема Діда Мороза (підкресліть).

Підкресліть назву п'єси, що написана за запропонованим ескізом: «Бидло», «Балет пташенят, які ще не вилупилися», «Гном».

В. Гартман. Ескіз костюмів до балету «Трільбі».

ТВОРЧЕ ЗАВДАННЯ 15.

1. Подивіться уважно на картину Б.Неменського «Дихання весни».

2. Доберть музичні твори, зміст яких відповідає художньо-образному змісту картини.

3. Виконайте художні твори (вірші, пісні, п'єси), що відповідають змісту картини.

4. Доберіть інші твори образотворчого мистецтва, що розкривають події Великої Вітчизняної війни
Б.Неменський. Дихання весни.
Інформаційні джерела

ЗМІСТ ЛЕКЦІЙ

РОЗДІЛ І. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В ПОЛІХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРИ

(історико-мистецтвознавчий аспект).

1.1. Від синкретизму мистецтва давніх цивілізацій до інтеграційних тенденцій музичного мистецтва епохи Середньовіччя

1.1.1. Особливості й функції синкретичного мистецтва Давнього Сходу

Мистецтво є свідомістю народів, їхнім опрідметненим судженням про цінність речей, що розкриває життя, почуття, думки епохи, є засобом проникнення в духовний світ культури. Досліджуючи мистецтво кожної епохи і країни, Карл Шнаазе (1798 – 1875) у своїй науковій праці «Історія образотворчих мистецтв» розкриває особливості різних форм і видів мистецтва в контексті матеріальних і духовних цінностей певного народу й країни. Він зазначає, що внутрішню сутність мистецтва, його національний дух визначають й характеризують державний лад, розвиток науки, релігія, мова, мораль, поезія, звичаї народу.

На всіх етапах розвитку художньої культури мистецтва перебували в тому чи іншому стані розвитку, вступали в ті чи інші взаємозв'язки. Особливо яскраво взаємодія різновидів мистецької творчості виявляється на перетині епох, наприклад, епоха Середньовіччя – епоха Відродження; романтизм кінця XIII – початку XIX ст., модернізм кінця XIX – початку XX ст. Свій початок вона бере в культурі давніх народів, відбиває розвиток класових взаємин, релігійні канони, естетичні погляди, практичні потреби людей.

Високим розвитком почуття краси, вірою у вічне життя й особисте безсмертя, ототожненням Сонця із життєвою силою характеризується самобутня єгипетська культура, що з високою майстерністю, величністю й реалістичністю відбивається в пам'ятках єгипетського мистецтва. Релігійні погляди єгиптян, своєрідність їхніх письмен, позначилися на специфіці різновидів мистецтва, котрі характеризувалися недиференційованістю й взаємопроникненням. У процесі свого розвитку художня культура Стародавнього Єгипту, котра дотримувалася суворих канонізацій художніх образів, надалі відбивала нові вимоги часу, боротьбу різних соціальних верств.

Презентативним і головним видом мистецтва Стародавнього Єгипту була архітектура. Монументальний архітектурний комплекс визначав стиль скульптури, стінопису й у поєднанні з обрядовими діями (царські

поховання, жертвоприношення) становив єдиний унікальний ансамбль. Характерними ознаками єгипетської пластики, що зумовлено культовими вимогами, є: пропорційність, симетричність, грандіозність, узагальненість моделювання образів, міміка, що позбавлена афектації, погляд, який спрямовується вдалечінь, співучі й надзвичайно людські форми, велична краса. Таким постає скульптурний образ Нефертіті, що означає «Прекрасна прийшла».

Слушним є вислів І. Долгополова про те, що, мабуть, жодне мистецтво у світі не володіє такою магичною якістю, узагальненістю, вираженістю ритмів і строгістю гармонії, таким потоком прекрасних асоціацій, відчуттів і емоцій, як мистецтво майстрів Давнього Єгипту. Дійсно, дорогоцінні скарабеї, узорчатий візерунчастий орнамент золотих прикрас юного царя, що пливе в човні, викликають асоціації музичного звучання строгих ритмів золотих струн арфи, ліричну мелодію хвиль великого Нілу, невідому гармонію давньої поліфонії, надзвичайну музикальність шедеврів давньоєгипетських митців. Голоси їхніх творінь, такі різні за динамікою й тональністю, вражають глибиною і вишуканістю мелодії, відтворюють музику часу, пісню «життю, постійності й красі», котру склав сам народ, незважаючи на всі скрути своєї долі [23, 13].

Взаємозв'язок мистецтв яскраво виявився в давніх зображеннях єгипетських музикантів, котрі грають на арфі, сестрі, трубі, образи яких розкриваються в рельєфах, мозаїках, розписах і привертають увагу сучасних художників.

1.1.2. Інтеграційні тенденції музичного мистецтва Стадавньої Греції та Стародавнього Риму

Історія культури свідчить, що в останнє сторіччя до нашої ери та на початку нашої доби відбувається поступовий розклад первісно-родового ладу, його заміна територіальними об'єднаннями й зародження класового суспільства. У зв'язку з цим поступово мистецтва починають відокремлюватись одне від одного й розвиватися як самостійні види художньої творчості. Але диференціація синкретичного мистецтва не тільки не зняла питань синтезу мистецтв, а навпаки, сприяла зародженню нових синтетичних жанрів, різних видів взаємозв'язку й взаємовпливу. Це стосується й розвитку художньої культури Античної епохи, зокрема історії й культури Стародавньої Греції та Стародавнього Риму. В античному світі досягли свого розквіту всі види мистецтв. Творчість античних митців мала гуманістичний характер, у її центрі була людина, її фізичне й духовне життя.

У процесі все більш повного моделювання зв'язків людини з навколишнім світом живопис, музика, література, театр, архітектура характеризують Античну епоху, синтезувальним видом якої є театральне дійство.

Особливого значення в Давній Греції набуло музичне мистецтво. У багатьох світоглядних системах того часу, зокрема **Егейській (Крито-**

Мікенській) III тис. – XI ст. до н.е., **гомерівській** – XII – VIII ст. до н.е., **архаїчний** – VIII – VI ст. до н.е., **класичний** – V ст. – остання третина IV ст. до н.е., **Елліністичний** – остання третина IV – I ст. до н.е., музика наділялася містичною силою й вважалася одним із основних способів у пошуках істини. Усі інші мистецтва трактувалися в контексті музичної специфіки.

Музика тісно пов'язувалася із математикою, що виявлялося в їхній числовій спорідненості; астрономією, основною концепцією якої була теорія музики небесних сфер, яка втілювала музично-математичне розуміння структури космосу. Давньогрецькі філософи пов'язували музику з «гармонією Всесвіту», «музикою сфер».

Музичне мистецтво стало складовою частиною синкретичних і музичних у своїй основі **театральних дійств** — трагедії і комедії, що походили від магичних церемоній і жертвоприношень і мали демократичний принцип, оскільки були доступними для всіх верств населення. Вони поєднували в собі акторську гру, хореографію й музику. Про це пише дослідник розвитку античного театру Д.Каллістов: «...до складу цього цілого входили і музика, і спів – хоровий і сольний, – і гра акторів, і танок, і декорації, і всякого роду сценічні ефекти... Вся будова вистави була підкорена законам музичної композиції і ритму» [44]. Цікавим є те, що автори трагедій — **Есхіл**, **Фрїніх**, **Софокл**, **Евріпід**, як і давньогрецькі ліричні поети, – були й творцями музики (композиторами) і лібретистами, і виконавцями. Відомо, що Есхіл виступав як співак, інструменталіст, автор власних п'єс. У перших трагедіях Есхіла домінувала релігійно-обрядова тематика, пов'язана з грецькою міфологією. Головну роль тут відігравав хор. Драматичний розвиток і цілісність драми була відсутня. Надалі, зокрема в трагедіях «Прометей закутий», «Орестейя», Есхіл надає своїм творам розвитку, драматизму, прагне до цілісності й психологічності характерів, драматургічної завершеності.

Більш реальний зміст, життєвість, індивідуалізованість характерів спостерігається в трагедіях Софокла («Едип-цар», «Едип у Колонні», «Антигона»), у яких врівноважуються хоровий і сольний співи, розвиток сценічної дії набуває стрімкого, цілеспрямованого характеру.

Подальший крок від хорового дійства до реалістичної ліричної драми здійснює Евріпід, який привертає увагу глядача до почуттів і переживань своїх героїв, наділяє їх людськими характеристиками, уводить у дію образи простих людей, розкриваючи їхній внутрішній світ через сольну лірику. Засобами музичної виразності в трагедіях Евріпіда слугують хроматизми, численні модуляції, віртуозні вокальні ефекти, що надалі (в елліністичний період) сприяє зародженню жанру пантоміми.

Значний еволюційний період пройшов жанр трагедії. Трагедія у власному розумінні означає **“пісня цапів”**. Учасники трагедії переодягалися в шкіри цапів і зображували супутників (сатирів) бога Діоніса. Під звуки флейт, бубнів, тимпанів учасники розривали на частини тварин і пожирали їх. Цей

культ з VII ст. поширився в багатьох містах-полісах Греції й поступово перетворився на загальнодержавний культ.

Поступово набуваючи суспільного значення, грецький театр стає не тільки місцем відпочинку, а й політичною трибуною. Театр складався із койлоне (місця для глядачів), оркестри (місце для хору), скени (сцени, де відбувалося дійство). У міру розвитку жанру трагедії створювалися окремі музичні партії, зокрема **корифея** та акторів. Давньогрецька трагедія мала перевагу над іншими жанрами, оскільки, як зазначається в «Поетиці» Аристотеля, трагедія стимулює катарсичне співпереживання, спонукає до співучасті в морально-психологічній оцінці подій, що відбуваються. За Аристотелем, трагедія мала складатися з таких компонентів, як чітка фабула, характер, мовне висловлювання, думки, сценічне оформлення й музична композиція, а також спиратися на художні твори Софокла, Есхіла та Гомера.

Отже, грецьке мистецтво класичного періоду набуває самостійності, характеризується виокремленням синтетичних художніх жанрів, досягає високого виконавського рівня і художньо-технічної досконалості. Упродовж багатьох віків домінував хоровий спів, що свідчить про розвиток у Давній Греції колективного самодіяльного музикування, що стало одним з високих досягнень музично-поетичного мистецтва античності – трагедії. Показовим є те, що Платон визначав музику «як мистецтво керувати хоровим колективом». Поняття «неосвічений» означало: «той, хто не вмів співати в хорі».

Унікальним поєднанням різновидів художньої творчості характеризувалися всенародні свята, які проводилися на честь давньогрецьких богів – Афіни, Деметри й Діоніса. Так, на честь богині Афіни кожного четвертого року тривалістю шість днів відбувалося **свято панафіній**, програма якого складалася з музичних змагань (конкурсів), хорових співів, танців, майстерності художньої декламації, а також кінних та піших змагань, бігу зі смолоскипами та інших видів змагань.

Світоглядний характер різновидів мистецтва Давньої Греції тісно пов'язаний із божественними покровительками мистецтва – музами, що також може свідчити про вагоме значення музичного мистецтва в розвитку культури Давньої Греції. Уважалося, що дев'ять богинь мистецтва – Евтерпа (муза ліричної поезії), Ерато (муза любовної поезії), Калліопа (муза епічної поезії), Кліо (муза героїчної поезії), Мельпомена (муза трагедії), Полігімнія (муза пантоміми), Талія (муза комедії), Терпсіхора (муза танцю), Уранія (муза астрономії) – володіють даром передбачення, надихають на різні види художнього творення.

На честь богів виконувалися хором **дифірамби**. **Поступово в хорове виконання вводилися дійові особи – актор**, який вступав у діалог з хором, подавав репліки й коментарі, декламував і розкривав зміст міфу. Таким чином створювався діалог, який складав основу дійства. Першим автором грецької трагедії був Есхіл, який розширив межі трагедії, оновив її

зміст уведенням інших дійових осіб, а також посилив динаміку й видовищність використанням декорацій і масок, збагатив дійство звуковими й зоровими ефектами.

Не менш популярним жанром у Стародавній Греції був жанр «комедії» (сполучення слів *комос* й *ода* (пісня), що означає *пісні під час комоса*), характерною особливістю якого були яскраві декорації, строкаті костюми, різноманітні маски, що разом із вокально-хореографічною ходою утворювали єдину композицію.

Розвиваючи основні положення «музичного мистецтва» Девона, що передбачали органічне поєднання поезії з музикою і танцем, в Античну епоху відбувається зближення музики із живописом. Як і в давні часи, цей синтез визначався залученням музики до органічно пов'язаних художніх форм: обрядових і культових дійств, карнавальних свят, у яких усі взаємодійні мистецтва були елементами єдиного художнього світу.

Взаємодія мистецтв виявилася також у поєднанні краси абстрактних геометричних форм, виконаних на реалістичній основі матеріальних конструкцій і декору, з образами природи, людського тіла, що разом із музичним звучанням створювало надзвичайний художньо-емоційний інтер'єр. Особливості музичної мови позначилися й на архітектурних стилях, зокрема дорійському та іонійському, які визначилися в V столітті до нашої ери.

Свідченням тісного взаємозв'язку мистецтв класичного періоду є храм Афіни Діви (Парфенос), який містить скульптурні зображення героїчних подій та легенд, процесію панафінейського свята в Афінах.

Еліністичний період (останні 3 – 4 століття до нашої ери) знаменувався досягненнями в галузі науки, філософії, мистецтва, зокрема живопису та архітектури. Виникають наукові заклади, а саме: Академія Платона, Ліцей Аристотеля, Сад Епікура, музей, який був водночас академією, університетом і бібліотекою (заснував Олександр Македонський). «Музичні мистецтва» характеризувалися створенням великих оркестрів, спеціальних концертних залів, виникненням спеціальної «гільдії» співаків і танцюристів, а також нового жанру (пантоміми), прагненням до зовнішньої віртуозності, витонченості й розширення засобів виразності. Музична освіта здійснювалася наприкінці століття в Афінах в об'єднанні митців, які готували акторів, співаків і виконавців на музичних інструментах [18, 108].

Гра на авлосі. Зображення на давньогрецькій кераміці.

Синтез мистецтв античної епохи, зокрема музичного й живописного, знайшов відбиття в зображеннях найдавніших струнних інструментів, сцен гри на лірі, авлосі, арфі, флейті. Музика, яка використовувалася в трудових процесах, релігійних церемоніях і народних святах, була не тільки поезією, а більше того, і наукою, і знанням, і віруванням, і повчанням.

Витоки Давньоримського музичного мистецтва пов'язані зі старовинними обрядовими піснями, архаїчними войовничими танцями й піснями. Характер музичного мистецтва визначала давньогрецька музика. Першими

музикантами в давньому Римі були етруски, пісні яких значилися ритмічною чіткістю й супроводжувалися тібією (музичний інструмент типу авлосу).

У процесі свого розвитку давньоримська культура зазнала численних впливів сирійської, вавилонської, іспанської, єгипетсько-александрійської культури й поступово набувала зовнішньо-ефектних рис, розважального й «варварського» характеру (криваві ігри гладіаторів). Прагнення зовнішнього ефекту зорових видовищ позначалося на створенні змагань на капіталійському горбі, Марсовому полі, у яких брали участь співаки, музиканти, поети, а також на виступах великих хорів та інструментальних ансамблів на аренах цирку та театру, майданних фарсів (ателлани) з характерними образами-масками. Новим професійним видом синтетичного мистецтва був жанр «пантомім», який являв собою своєрідну сюїту, що виконував віртуоз-танцюрист у супроводі хорового співу та оркестру. Характерною особливістю виконавця-пантоміміста було віртуозне володіння мімікою, жестами, пластиккою тіла, що спрямовувалися на розкриття декількох образів у різних ситуаціях.

1.1.3. Інтеграційні та диференціювальні тенденції мистецтва Візантії

Музичне мистецтво Візантії має велике історичне й художнє значення в подальшому розвитку світової музичної культури, зокрема західноєвропейської, східнослов'янської, а також культури Близького Сходу. Саме в ній акумулювалися художні традиції античної й східної цивілізацій. Традиції античного мистецтва зародили у Візантії гуманістичні ідеї, а сирійська музика вплинула на розвиток музичних жанрів гімнічного характеру.

Основними жанрами візантійського літургійного музичного мистецтва були кондаки, канони й тропарі. Синтезувальним жанром був кондак, у якому органічно поєднувалася музика із церковною поезією. Основоположником цього жанру був **Роман Солодкоспівець** (диякон), творчість якого подана драматичними поемами, що містили діалоги та монологи героїв. Надалі кондак витіснився жанром канону, який мав демократичний характер і призначався для народного виконання. Нескладні мелодії канона на релігійний текст були досить популярними й емоційно насиченими. У створенні «візантійського канона» особлива заслуга належить **Андрію Критському, Іоану Дамаскіну, Козьмі Ієрусалимському**. Саме музично-поетичний жанр канона надалі спричинив виокремлення функцій поета й композитора.

Особливої популярності набули гімни – святкові релігійні пісні, що склалися за текстом Біблії. Вони мали чітку строфічну структуру та виразну мелодію. Автором християнських гімнів, основним представником їх творців був **Єфрем Сирін** (IV ст., приблизно 307 – 373 рр.). Гімни Є.Сиріна, яких було близько 400, розподілялися на строфічні («мадраши»), тобто ті, що розспівувалися, і нестрофічні («мемри»), які не

розспівувалися. Для кожного гімна вказувався рефрен (onita) і назва мелодії (qala), на яку розспівувалися вірші, «ніжна лірика яких, образи зла, трагічні конфлікти і сладкогласна хвальба викликали живі емоції, породжували нові ідеї і думки, розвивали і збагачували свідомість» (Н.Пігулевська).

До початку VIII ст. поширеним у побуті був орган, який заборонявся візантійською церквою, тому мистецтво гри на органі демонструвалося й супроводжувало циркові вистави, весілля та інші видовища. У подальшому розвитку музичного мистецтва орган став культовим музичним інструментом і склав органічний синтез із храмовим дійством.

Мистецтво Візантії стало своєрідним містком, який з'єднував мистецтво античності й середньовіччя.

1.1.4. Інтеграційні та диференціювальні тенденції мистецтва епохи Середньовіччя

Розвиток культури Середньовіччя (X – XI ст.) пов'язується з духовним світосприйняттям мислення.

Типова картина світу епохи Середньовіччя характеризувалася «вертикально» спрямованим рухом людської думки, що виявилось в пануванні «вертикальних» опозицій, спрямованих на пізнання середньовічної свідомості: тіло – душа; земля – небо; життя земне – життя небесне; пекло – рай, гріх – святість, які утворювалися за принципом «низ – верх», де «низ» є недостатнім і небажаним для людини, а «верх» – недосяжним і завеликим [44]. Таке світосприйняття значною мірою позначилося і в художньо-образному змісті різновидів мистецтва.

Основним принципом конструювання цього періоду є архітектоніка, яка знаходить своє яскраве розкриття в органічному поєднанні храмової архітектури, живопису (іконопис), музики, риторики й символізує рух від простору зовнішнього світу (архітектура) до внутрішнього (музика). Хоровий спів як найбільш важливий та актуальний вид художнього спілкування, поєднуючись із внутрішньою і зовнішньою архітектурою храму, створював найбільший синтез, «що так вдало і своєрідно розв'язаний у храмовому дійстві» (С.Аверинцев). Характеризуючись «вертикальними» властивостями, храмовий спів, зокрема григоріанський хорал як найтипівіший поліфонічний жанр цієї доби, безупинно піднісся вгору, характеризувався незавершеністю каденційних зворотів, переважно поступовим рухом голосів на основі діатоніки, плинністю музичних фраз, що в поєднанні з глибоком резонансом створювало ефект космічного простору й відповідало архітектурним формам романського храму, який був водночас і математичним рівнянням, і фугою, й образом космічного порядку (В.Єфименко). Цілісний організм храмового дійства охоплював хоровий спів, мистецтво вогню, запаху, диму, одягу, пластики й ритму, своєрідну хореографію священнослужителів, вокал, поезію, монументальний живопис й архітектуру. Уже в ранне середньовіччя

храмові дійства супроводжувалися органним багатоголоссям, що загалом створювало єдину «музичну драму» й підпорядковувалося єдиній меті – верховному ефекту катарсису цієї музичної драми (П.Флоренський).

Поліфонія Середньовіччя – історично найважливіший період, що тривав більше 400 років. У ньому мистецтвознавці розрізняють такі періоди:

а) IX – XIII століття – рання поліфонічна епоха (IX – друга половина XII століття – поступове утвердження багатоголосся; кінець XII – XIII століття – розвиток основних поліфонічних форм);

б) XIV століття – період перехідний до поліфонічної музики Відродження. Музиканти XIV століття називали свою творчість *ars nova* (нове мистецтво), на відміну від *ars antiqua* (старе мистецтво), – музики XII–XIII століть [75].

Рання поліфонічна епоха презентована першими зразками двоголосся, основою яких був григоріанський хорал, а також історично перший і найважливіший – органум (лат. *organum* – знаряддя, інструмент), який за чотири століття (паралельний, вільний, мелізматичний, метризований) еволюціонував від двоголосних композицій переважно з рухом паралельними квінтами або квартами (інтервали Віри й Надії) з їхнім суворим «аскетичним» звучанням, що відповідало філософсько-естетичним поглядам епохи Середньовіччя, її релігійній символіці, глибокій вірі в гармонію Світу, – до монументальних чотириголосних композицій з правильною ритмічною організацією на основі модусів. Цей поліфонічний жанр виконувався в капелі собору Паризької Богоматері, у монастирях Сен-Марсьяль (Франція, Лімож), Сантьяго-де-Компостела (Іспанія). Відомими майстрами цього поліфонічного жанру були відомі композитори, представники школи Нотр-Дам – Леонін (друга половина XII століття) і Перотін (кінець XII – початок XIII століття),

Надалі з'являються такі твори духовного змісту, як двоголосний гімель (XIII ст.), триголосний фобурдон (XIV століття), кондукт, що ґрунтувався на хоральній або світській мелодії; мотет (франц. *mot* – слово), музична форма й викладення якого склали основи для виникнення жанру варіацій на *basso ostinato*. Слід зазначити, що мотет являв собою цікаве поєднання музики й тексту, що позначилося на самотійності тексту в кожному з голосів, наприклад духовний латинський текст із французьким, який мав жартівливий характер.

Для багатоголосної музики строгого стилю характерне використання дисонансів і консонансів за чіткими правилами. Кварта в поліфонічній музиці цього періоду трактувалась як дисонанс. У надрах строгого стилю поступово народжується нове мислення – гармонічне, яке знаменувало епоху «вільного стилю». Акордова гармонія «поглинає» інтервальну гармонію й засобом накладання інтервалів один на один (спочатку тільки консонансів) утворює новий музичний феномен – акорд [35, 17]. Спочатку акорд як органічна цілісність не усвідомлювався, але сприймався як наслідок поєднання мелодичних ліній або як механічна сума інтервалів.

Усвідомлення акорду як цілісного явища відбувалося поступово. Воно починалося з виокремлення й закріплення гармонічних відчуттів, що виникали при поліфонічному з'єднанні голосів. Про це свідчить використання у хоровій практиці паралельних секстакордів. Але це ще не акордове мислення, а своєрідне дублювання основної мелодії («гімель» – близнюк). Як наслідок з'єднання мелодій, утворюються мажорні, а пізніше мінорні тризвуки. Мажорний тризвук як новий елемент музичної мови все частіше використовується в завершальних каденціях і замінює квінту. Емоційне наповнення цього акорду, його світле об'ємне звучання уможливило музичним теоретикам іменувати його як «акорд Венери».

Музичне мистецтво XIV століття (*ars nova*) розвивалося у Франції та Італії; головними його центрами були Париж і Флоренція, представниками – відомий трубадур Франції Гійом де Машо (1300 – 1377) і Франческо Ландіно (1325 – 1397). *Ars nova* – новаторське мистецтво; для нього характерне звернення до світських жанрів, зв'язок з побутовою піснею, застосування інструментів для акомпанементу. Характер *ars nova* – перехідний: якщо у Франції це мистецтво ще зв'язане з *ars antiqua*, то в Італії воно набуває рис раннього Відродження. Діячі *ars nova* реформували такі жанри, як мотет (ізоритмічний), месу, а також створювали жанри світської музики – рондо, балада, віреле, кача, мадригал, – які являли собою ліричні пісні з використанням прийомів і техніки поліфонічного письма (контрапункт, імітація, канон) і мали програмно-зображальний характер (тексти Петрарка, Бокаччо).

Синтез мистецтв яскраво виявився в середньовічному західноєвропейському мистецтві трубадурів, труверів, мінезінгерів, у творчості яких розвинувся такий жанр, як "гра" (фр. *jeux* — "же"), котрий являв собою театралізоване дійство. Прикладом є твір "Гра про Робіна та Маріон" відомого трувера Адама де ля Галь.

Рицарська культура, котра передбачала вміння складати вірші, писати пісні, поєднувала в одній особі рицаря-поета й рицаря-пісняря. Представники рицарської культури мали старовинне знатне походження й високі титули: граф Оранський (XII ст.), граф Ангулемський (XII ст.), великий феодал Гільйом IX.

Творчість трубадурів відзначалася надзвичайною поетичністю й музичністю, характеризувалася здатністю чуттєво й виразно виконувати пісню на знайому мелодію (народну) і створювати ліричні вірші. Поети-співачи, які виступали в замках, називалися труверами. Труверська культура розвивалася в північній Франції й на території сучасної Бельгії. Відомими труверами були граф Шампанський (1201 – 1253 рр., з 1234 р. був водночас королем Наварським), Кретьєн де Труа (XII ст.), Адам де ла Алль (XIII ст.) та ін. Серед труверів і трубадурів були представники й жіночої статі, наприклад, Марія Французька, яка жила в другій половині XII ст. при англійському дворі.

Музично-поетична творчість труверів, які були духовними особами, дипломатами, бібліотекарями, історіографами, законотворцями й належали до замкової інтелігенції, характеризується порівняно з творчістю трубадурів більш високим інтелектуальним рівнем, бо трувери вивчали латинь, давньоримську поезію, філософію, богослов'я, навчалися в університетах і монастирських школах.

Творчість мінезингерів, які з'явилися в XIII ст. в Німеччині, оспівувала величне кохання. Серед них були імператор Священної Римської імперії Генріх VI, германський король Конрад IV (XIII ст.), Крафт фон Тоггенбург – володар великих земель в Австрії та Швеції, а також вихідці з бідних рицарів: Генріх фон Морунген (поч. XIII ст.), Вольфрам фон Ешенбах (XIII ст.), легендарний Тангейзер з Баварії (XIII ст.), Готфрід Страсбурський – автор відомого роману про Тристана та Ізольду. Мистецьким жанром мінезингерів була хрестова пісня (Kreuzlied) войовничого характеру, яка закликала до участі в хрестовому поході або зображала переживання хрестоносця.

Архітектурні споруди романської епохи (X – XII ст.) відповідали рицарській культурі. Це був рицарський замок, монастирський ансамбль і храм, характерними особливостями яких були масивність, високі вежі, сувора, велична краса й вишукана суворість. Оригінальний стиль і внутрішня експресія храмових фресок надихали художників наступних епох, проникали в полотна Ель Греко й П.Пікассо.

У XIII – XV ст. культуру Європи значною мірою формує готика (від франц. *gotique* – назва германського племені готів). Готичний стиль характеризується новими конструктивними системами, стрільчастими арками, високими та об'ємними інтер'єрами соборів, різнокольоровими ефектними вітражами. Такими є собори у Франції (собор Нотр-Дам у Парижі, собори в Реймсі та Ам'єні), у Німеччині (собор у Кельні), Голландії, Італії, Іспанії, Чехії (собор св. Віта в Празі), Великій Британії (Вестмінстерське абатство в Лондоні), Польщі (косяоли Діви Марії в Гданську та Кракові), в Австрії (собор св. Стефана у Відні), Прибалтиці (Талліні, Ризі, Вільнюсі).

Актуальним видом середньовічного мистецтва був театр. Уже наприкінці раннього Середньовіччя популярним стало мистецтво мандрівних акторів (акробатів, фокусників, музикантів, танцюристів).

У XIII – XIV ст. з'являється новий жанр середньовічної театральної вистави – міраклъ (від лат. *miraculum* – диво), який передбачає драматичну інтерпретацію біблійних легенд про святих та Діву Марію. Вершиною розвитку й розквіту театру епохи пізнього Середньовіччя (приблизно XV ст.) є містерія (від лат. *mysterium* – таємниця) як зразок майданного дійства, в якому розкривалися релігійні погляди й народні прагнення.

Іншим популярним видом театрального дійства на відкритому повітрі були п'єси – мораліте (від франц. *moralite* – моральність), які мали

повчальний характер. Синтетичний жанр майданного театру розкривав у різних видах художнього виконавства світогляд середньовічної людини, її життєздатність, прагнення до добра й справедливості.

1.1.5. Художні традиції Київської Русі

У IX столітті утворюється перша ранньофеодальна держава – Київська Русь, політичний і культурний розквіт якої особливо визначився в роки правління князів Володимира та Ярослава (XI сторіччя). У цей період закладаються основи розвитку літератури, архітектури, графіки, різних видів музичного мистецтва. Художні традиції Київської Русі, видозмінюючись і взаємозбагачуючись, упродовж багатьох сторіч становили міцний фундамент у розвитку художньої культури.

Наприкінці X століття (988) історичний факт Хрещення Русі, прийняття християнства як офіційної державної релігії сприяло зміцненню політичних і культурних зв'язків із Візантією й позитивно позначилося на розвиткові музичного мистецтва. Стилiстичні принципи й форми візантійського церковного співу проникали в різні форми музичного мистецтва.

У середині XI сторіччя у зв'язку із проникненням християнської віри в більш широкі верстви населення виникає необхідність у підготовці професійних співаків, книг, за якими вони могли б навчатися, а отже, і досвідчених майстрів співацької справи. Тому перші рукописні співацькі книги виникають у монастирях для потреб богослужіння наприкінці XI — початку XII століття. Церковний спів Київської Русі був одноголосним. Мелодія записувалася над рядком тексту за допомогою особливої системи умовних знаків, які вказували напрям мелодії.

Знаменний спів, який став унікальним явищем давньоруської культури, у поєднанні з іконописом, обрядом спрямовувався на формування релігійного світогляду людей. Нерідко творці знаменного співу як і майстри церковного живопису, насичували зміст своїх творів земними почуттями, красою музичної мови. У них та ж сфера почуттів, та ж дисципліна характерів, та ж сильна воля до життя, той же мірний ритм, що і у пам'ятниках давньоруського слова, живопису, різьбі й тканин, в образі фресок [4].

Взаємодія різновидів художньої діяльності унікально виявилася у творчості скоморохів, що зображені на фресках Софійського собору в Києві (1037 рік), котрий став символом розквіту Київської Русі. Творчість скоморохів розкрила також самотність давньоруської культури Великого Новгороду, зокрема в жанрі билини-скоморишини. Скоморохи як тип давньоруського синкрактора поєднували мистецтво музиканта, виконавця, співака й засобами інструментальної музики, танцювальними номерами, лицедійством, драматичними сценками та акробатикою відзеркалювали народний побут, свої мрії й сподівання. Мистецтво скоморохів, котре

надалі ставало більш змістовним і яскравим, проникло у вистави шкільного театру й вертепу в Україні, лялькового театру («Петрушка» в Новгороді), обрядові та ігрові дійства, живило творчість композиторів ХІХ і ХХ сторіччя (М.Глінка, «Камаринська»; М.Римський-Корсаков, опера «Снігуронька»; П.Чайковський, цикл «Пори року. «Масляна»; І.Стравинський, балет «Петрушка»).

Одним із значущих явищ Давньої Русі є зародження нового синтезу музично-поетичної творчості – билинного епосу, у якому органічно поєднувалася казка, історія, музична декламація та імпровізація. Автори билин (співаки-сказителі) у богатирських піснях прославляли захисників Вітчизни, висловлювали думи народу.

Отже, релігійна догматика окреслювала зміст філософії, літератури, моралі, мистецтва Середньовіччя. Художні образи характеризувалися умовністю, узагальненістю, наявністю церковної символіки. Ідейним змістом мистецьких творів було ідеалістичне світосприйняття, відповідно до якого Дух – це сутність і першооснова світу. Але митці Середньовіччя насичували свої творіння актуальним змістом, надавали традиційним художнім образам емоційної характерності, що забезпечило їхню цінність і життєвість упродовж наступних століть.

1.2. Музичне мистецтво в контексті художньої культури епохи Відродження – епохи Класицизму

1.2.1. Художньо-стильові особливості, інтеграційні та диференціювальні тенденції мистецтва епохи Відродження

Світогляд Нового часу кардинально відрізняється від середньовічного світосприйняття. Трансцендентний світогляд середньовічної людини змінюється на іманентний світогляд людини Ренесансу, який «не стільки «відкрив», себто знайшов людину, скільки вирвав її з цілості матеріального та духовного всесвіту, одірвав її від вищого світу (чи світів), ізолював її» (Д. Чижевський).

Основою мистецтва Відродження, що зародилося в Італії (французькою – Ренесанс), був гуманізм – погляд на людину як на найвищу цінність. Мистецтво Ренесансу відстоює право людини на власну оцінку явищ навколишньої дійсності, звільнення від церковних догм і контролю над думками й почуттями, утверджує цілісність і закономірність світосприйняття, красу й гармонію світу, висуває вимогу щодо його наукового пізнання і реалістичного зображення в різних видах мистецтва. Утім, мистецтво епохи Відродження, намагаючись віднайти нові форми художнього вираження, зверталось й поєднувало художні принципи античності й середньовічності, досягаючи тим самим гармонії земного і небесного.

Музичне мистецтво Відродження створює з різними видами художньої творчості безліч внутрішніх і зовнішніх взаємозв'язків. Це позначається у використанні євангельських сюжетів, які знаходять гуманістичне трактування в неперевірених творіннях Санті Рафаеля і вишукано-піднесеному характері мес Палестрині; засвоєнні й осмисленні найважливіших засобів поліфонії, зокрема принципів простого і складного контрапункту, канону, імітації, котра проводиться у всіх голосах й сприяє створенню об'ємності звучання, що аналогічне перспективі в живописі; виявленні інтересу художників до точних знань, математичного вираження пропорцій і перспективи в картинах і дослідженнями композиторами особливостей та властивостей звукового матеріалу, виявлення закономірностей технічної сторони музики; у виявленні симпатій художників до фарб, що не змішуються, і прагненні композиторів до використання чистих тембрів хорових голосів у музичних творах.

В епоху Відродження в різних країнах Європи складаються композиторські школи, серед яких провідні – франко-фламандська (нідерландська) й італійська (римська й венеціанська).

Яскравими представниками нідерландської школи були: Гійом Дюфаї (1400 – 1474), Жиль Беншуа (1400 – 1460), Йоханнес Окегем (1425 – 1495 або 1497) – учень Дюфаї, керівник королівської капели у Франції; Якоб Обрехт (1450 – 1505) – капельмейстер у Камбре, Брюгге, Антверпені; Х. Ізак (друга нідерландська школа) – основоположник німецької школи поліфоністів; Орlando Лассо (1532 – 1594), у творчості якого поєдналися традиції франко-фламандців з досягненнями ренесансної музики інших країн; творчість амстердамського органіста Я. П. Свелінка (1562 – 1621), якого іноді називають останнім великим нідерландцем;

К. Монтеверді – великий італійський композитор (1560 – 1643), котрий увів поняття «стиль concitato» (схвильований стиль). Музичні твори цих композиторів характеризуються насиченою емоційністю, високою технікою поліфонічного письма, майстерним володінням контрапунктом і канонічними формами.

Римська школа (К. Феста, Ф. Анеріо, іспанці К. Моралес, Т. Л. де Вікторія, що працювали в Римі) сформувалася в другій половині XVI століття. Очолював її **Джованні П'єрлуїджи да Палестріна (1525 – 1594)**, який служив у Сикстинській капелі й керував капелою собору св. Петра. Основне місце в його творчості займають меси (близько 100), магніфікати й побутові жанри; світська музика презентована головним чином мадригалами (більше 100). Трактатування релігійних тем у Палестріни (мадригали, магніфікати, меси), котрі виконувалися в Сикстинській капелі, визначалися тією ж гуманістичною позицією, що й художні твори його сучасників – художників Відродження. Чистота фарб, піднесено шляхетна стриманість, стрункність і пропорційність музичної форми, духовний зміст дають змогу порівняти твори Палестріни із живописом художників цієї епохи, зокрема С. Рафаеля. Так, у маленькому і простому, як пісня, шедевірі *Stucifixus* з Канонічної меси за допомогою використання мінімуму музичних засобів досягається максимум художньої виразності, відчувається довірливість і сум Мадонни, що йде в нескінченність. У найтихіших звуках *Stucifixus*, його прозорій діатонічній гармонії вгадується щось, що приблизно через два сторіччя з новою художньою силою й новою мовою прозвучить у творах Й. Баха [75].

Венеціанська школа існувала паралельно з римською з другої половини XVI століття. Її основоположником був нідерландець А. Вілларт (1480 – 1562), який очолював капелу знаменитого собору св. Марка. У цій капелі служили капельмейстерами й органістами такі представники венеціанської школи, як Дж. Царліно, А. Падовано, нідерландець К. де Роре, іспанець К. Меруло, Андреа Габріелі (1510–1586), Джованні Габріелі (1557–1613). У незалежній Венеціанській республіці традиції нідерландців одержали зовсім інший, ніж у папському Римі, художній напрям. Вокальні жанри залишаються найважливішими, але, на відміну від чисто вокального та ясного стилю римської школи, у Венеції культивувалося імпазантне вокально-інструментальне багатоголосся (собор мав два органи), багатство якого було співзвучне сучасному яскраво колористичному живопису венеціанців Веронезе, Тінторетто. Органісти-виконавці водночас були й композиторами, складали інструментальну музику (токати, канцони, ричеркари). Венеціанська школа підготувала основу для розвитку поліфонічної музики вільного стилю наступної епохи – епохи бароко. Новаторські риси венеціанської композиторської школи виявилися в концертності виконання: використанні інструментального супроводу (в тому числі мідних інструментів); неприготовлених дисонансів у багатоголоссі, застосуванні різноманітних ефектних контрастів (антифонний спів двох хорів, протиставлення хору та інструментів, *forte* і *piano*).

Основні жанри поліфонічної музики Відродження – це «великі три М»: Меса, Мотет, Мадригал, характерними рисами яких є монументальність, стриманість, піднесеність, зосередженість, котрі органічно поєднуються з

емоційною щирістю. Літургійне призначення, багаточастинність, об'ємність, діатонічність, упорядкована мелодика, урівноважена ритміка, простота співзвуч, використання *cantus firmus*, виконання *a cappella*, досконала імітаційна техніка, інтонаційна єдність, виконавський склад (хор хлопчиків і чоловічий хор) максимально споріднює музичний образ з художніми образами Санті Рафаеля, Сандро Боттічеллі, Леонардо да Вінчі.

Епоха Відродження породила нові актуальні й репрезентативні мистецтва. Пріоритетне місце займає «книга для неписьменних», як називає Василь Великий живопис. Висуваючи ідеали гармонійного поєднання чуттєвого, природного та божественно вічного, періоди Високого і Пізнього Відродження, й особливо період Ренесансу (XV ст.) відновив інтерес до людини, виправдав її плоть, що в середньовіччі вважалося «вмістилищем гріха», відродив інтерес до античної філософії. На хвилях Ренесансу піднеслися видатні поети, музиканти, співаки. Найвищий рівень мистецтва відзначається творчим генієм справжніх титанів – Леонардо да Вінчі, Мікеланджело Буонарроті, Рафаеля Санті, у творах яких із винятковою повнотою втілилися художні ідеали епохи Відродження, дух античної культури, розквіт гуманізму, поезії і філософії, пошук нових духовних й естетичних цінностей. Згодом засяють обдаровані таланти видатних майстрів живопису – Вечелліо Тиціана, Джорджоне да Кастельфранко, Якопо Тінторетто. «Святкові фарби», «музичні ритми ліній», «балетна» грація, глибоке одухотворення облич, досконалість образів – характерні риси живопису епохи Високого Відродження. Проблема синтезу мистецтв з найвищою можливою досконалістю розв'язується в цілісному архітектурно-живописному ансамблі Рафаеля Санті «Сикстинська капела», де в єдиній цілісній композиції поєдналися представники різних мистецтв.

Надзвичайною поетичністю, внутрішньою силою і красою, хореографічною пластикою й музичною насиченістю образів проникнені витончені полотна Сандро Боттічеллі, який у своїй творчості звертається до античних сюжетів, відтворюючи світ любові й краси. Розкриваючи власний варіант мудрого й справедливого світосприйняття, художник у картині «Весна» створює цілісну композицію, яка символізує вічно юне начало й життєвість. Використовуючи вишукану кольорову гаму, найвитонченіше штрихування квітів та одягу золотом, художник відтворює магію містерії, поєднуючи все в єдиному ритмі й гармонії світу.

Данте Габріель Россетті

Весна

Кто, провожая изнемогший год,
Приветствует твоё рожденье, Флора –
Вся в завитках цветочного убора?
Сплетая руки, славят твой приход
Три Грации поблизости; а вот
С Зефиром нежно обнялась Аврора;
В сандалиях крылатых из простора
Гермес над юною Весной скользнёт.

Стволы безлистые - колонны храма,
Амур стрелу пускает над тобой.
Но кто ответит: тайною какой
Овеян ритуал? Кто спросит прямо:
Где вёсны прежние? Напрасно ждёт
 Ответа изнемогший новый год.
(Переклад з англійської Сергія Сухарєва)

Весна (Примавера).
Сандро Боттічеллі, 1477-78 рр.

Картини Боттічеллі надихали митців наступних епох, які під враженням духовної насиченості й піднесеності створювали свої художні твори.

Художники не тільки зверталися до музичних сюжетів, а й намагалися правдиво подати твори, які «виконувалися». Так, відомо, що на нотних листах, які зображені на полотні невідомого майстра XVI ст. «Музикантши», не просто набір нотних знаків, а написана арія «Я дам вам радість» композитора Клодена де Сермізі, а на відомій картині Мікеланджело Караваджо «Лютніст» виконується мадригал «Ви знаєте, що я вас кохаю» Аркадельта.

Процес пріоритетності живопису відіграв позитивну роль у закріпленні іманентних рис музики, яка поступово звільнюється від літературної залежності й породжує нові за жанрами інструментальні творіння. У зв'язку з цим привертають увагу «інвенції» К.Жанекена (1475 – 1560) «Битва під Мариньяно», «Спів птахів», «Крики Парижа», які мають яскраво виражений жанровий, програмно-образотворчий характер.

Незважаючи на диференціувальні тенденції цього часу, відбуваються й інтеграційні процеси, у яких роль синтезувального начала належить музиці. Це знаменувалося зокрема, в Україні, зародженням духовного концерту (партесного), який відзначався живим рухом голосів, емоційною наснаженістю, яскравою, виразною мелодією, багатоголоссям, що в поєднанні зі словом і дійством сприяло значному впливу на внутрішній світ людей.

Отже, характерними рисами мистецтва епохи Відродження виявилось реалістичне відтворення дійсності, оволодіння новими засобами художнього вираження, переборювання середньовічних канонів, виникнення нових типів взаємозв'язку мистецтв. Особливо це позначилося на розвитку театрального мистецтва, яке поряд з образотворчим мистецтвом займає провідні позиції, зокрема й в Україні, котре бере свій початок в народно-обрядових та ігрових дійствах. Надалі існує творчість скоморохів, яка живилася витоками фольклору й мала демократичний характер. 1573 року зароджується ляльковий театр, а мистецтво скоморохів опановують і продовжують «мандрівні дяки», учні духовних шкіл.

У XVI ст. починає зароджуватися шкільний театр, який спочатку виконував навчально-виховну функцію, а надалі набув значущості в боротьбі проти католицизму.

1.2.2. Художньо-стильові особливості, інтеграційні та диференціовальні тенденції

класицизму – ідеологія розуму і культ людини, ствердження високих громадських та моральних ідеалів, звернення до гуманності античного мистецтва. У мистецтві епохи Класицизму панують такі художні стилі, як класицизм, бароко й рококо. Репрезентативним видом мистецтва цієї епохи стає література (Дідро, Гольбах, Вольтер, Руссо, Гете, Шиллер), актуальним – театр.

XVII ст. називають золотою добою живопису. Школа живопису в західноєвропейській культурі презентована геніальними творіннями Пітера Рубенса, Ван Рейна Рембрандта, Мікеланджело Караваджо, Дієго Веласкеса, Ель Греко, Яна Вермера.

Стрімко розвивається й музичне мистецтво. Визріває гармонічний склад і відповідна йому фактура викладення – гомофонічна. У такий спосіб акорд стає самостійним елементом музичної мови. Удосконалюється спосіб запису партитури, який полягає в тому, що акорд виписували не повністю, а тільки його нижній звук – бас. Інші звуки позначалися арабськими цифрами. Таке позначення дістало назву «генерал-бас». Справжнього розквіту досягає система мажоро-мінору, у якій терцієва акордика є не тільки носієм фонічного змісту, а й виконує функціональну роль в організації музичного мислення, усвідомлення акорду як цілісного виражального елемента музичної мови, що у свою чергу призвело до виникнення музичних форм і жанрів вищого рівня сприйняття й мислення, наприклад, таких, як класичне сонатне алегро (форма), симфонія (жанр). Музика набула здатності виражати не тільки емоції і почуття, а й музичні ідеї, стверджувати своїми засобами виразності такі естетичні цінності, як Добро і Зло, Свобода, Любов.

На кінець XVII ст. видатною подією стало виникнення чудодійного сплаву багатьох мистецтв, у якому музика відігравала провідну роль. Це – опера, про яку Д. Кабалевський сказав: «А опера – це надзвичайне мистецтво, у якому поєднується і музика, і література, і живопис, і хореографія, і театральньо-акторська майстерність».

Засновником французького класичного оперного й балетного театру став представник французької школи Ж.Б.Люллі, у творчості якого ці синтетичні жанри зазнали значної реформації.

Жан Батіст Люллі (1632 – 1687) – відомий композитор, музикант, диригент, скрипаль, клавесиніст, засновник французької скрипкової й диригентської школи, автор «ліричних трагедій» («Тезей» (1675), «Атис» (1677), «Персей» (1682), «Роланд» (1685), «Арміда» (1686)), в основу яких покладені сюжети античної міфології та середньовічного лицарського епосу. І в цьому сенсі художні образи Люллі співзвучні трагедіям Корнеля і Расіна, картинам Пуссена. Значну роль у своїх операх Ж.Люллі надавав співучій декламації, мистецтву речитатива, який становив основний зміст сценічного дійства. Він говорив: «Мій речитатив створений для розмов, я хочу, щоб він був цілком рівним!». Художньо-виразне ставлення до взаємодії музики й поетичного тексту, прагнення розкрити

пластичний рух слова, його звучання, розмір, відтворити в інтонаціях голосу точне значення слова, викликати ефект, що відповідає сценічним рухам і жестам актора-виконавця, у творах Люллі можна порівняти з естетичними принципами О.Даргомижського і М.Мусоргського, композиторів першої половини ХІХ ст., у творчості яких розмовний діалог і речитативна декламація набула значного художньо-виражального значення.

Оперний оркестр Люллі відігравав значну роль у виставі. Художність виконання, особливо вступ до опери (увертюра), підпорядковувалося їй і відповідало сценічним ефектам і зображало поетично-мальовничі картини. Майстер оперного оркестру свого часу, Люллі видозмінював і диференціював темброве забарвлення відповідно до ситуації й дії в опері. Так, труби й литаври використовувалися у воєнних епізодах, скрипки – у ліричних, дерев'яні духові інструменти (флейта, гобой) – у пасторальних.

Балетна реформа Люллі полягала у відповідності балетних номерів художньо-образному змісту дійства. Танцювальні номери (дивертисменти) мали допомагати розв'язувати художньо-драматичне завдання, відповідати й збагачувати образ. Звідси пасторально-ідилічні («Альцеста»), траурні («Психея»), комічні («Ізіда») за своїм характером балетні номери. Комедії-балети Люллі, крім хореографії, супроводжувалися вокальним співом, розповіддю, що разом із комічним костюмованим виступом артистів, інструментальним виконанням створювало єдиний художній взаємозв'язок («Господин де Пурсоньяк», «Мещанин во дворянстві», «Мнимий больно́й») і наближало до творів Мольєра.

Творчість Люллі – основоположника французької опери – здійснила значний вплив на подальший розвиток оперного і балетного мистецтва.

Представниками французької школи в цей історичний період були Франсуа Куперен (1668 – 1733), Жан Філіп Рамо (1683 – 1764), у творчості яких виникли нові форми інструментального жанру, зокрема фортепіанні мініатюри, які характеризуються мальовничою зображальністю:

Ж. Ф. Рамо «*Le rappel des oiseaux*» («Перекличка птахів»); «*La poule*» («Курка»); «*Les tendres plaintes*» («Ніжні скарги»); «*L'egyptienne*» («Циганка»); «*La timide*» («Несмілива»); «*Les Cyclopes*» («Циклопи»); Фр.Куперена (1668 – 1773) «*La bandoline*» («Ароматна»); «*Le bavolet flattant*» («В'юнкий бант»); «*Les moissoeurs*» («Женці»); «*La tenebreuse*» («Сумінкова»); «*Le reveil-matin*» («Будильник»); «*La fleurie, on La tendre Nanette*» («Та, яка розквітає, або Ніжна Нанетта»); «*La favorite*» («Кохана»); «*Le carillon*» («Передзвін»).

На зміну поліфонічної музики строгого стилю приходять поліфонія вільного стилю – *ars nova*, що яскраво й повно виявилася у творчості великого німецького композитора Й.Баха.

Творчість **Йогана Себастьяна Баха (1685-1750)**, якого Л.Бетховен називав «безсмертним богом гармонії», є вершиною поліфонічного стилю, у рамках якого здійснювалося унікальне поєднання мелодії, ритму й гармонії, зароджувалися нові форми й засоби музичної виразності. Високоестетичні творіння композитора вражають своєю гуманістичною спрямованістю, глибиною художньої думки, прагненням до творчої свободи, широким емоційним діапазоном,

інтелектуалізмом, гуманістичністю, новизною, сміливістю й правдивістю художнього висловлювання. Філософічність музики Й.Баха виявляється у зверненні до людини, таємних глибин її почуттів і думок, розкриття художньої та моральної правди в змісті музичної форми. Людність – художньо-образна сфера Баха, або іншими словами «Іліада звичайної людини», за словами Герцена. Такими є духовні жанри (меси, магніфікати, страсті), органні та клавирні жанри (сюїти, токати, концерти, фантазії, пассіони, прелюдії, фуґи, канони), для яких характерні виразно-наспівні народні інтонації, метро-ритмічна гнучкість, імпровізаційність і чуттєва речитативність, витонченість динамічного варіювання і внутрішня сила музичної думки.

Бахівським темам «Добре темперованого клавіру» притаманні такі риси, як жанровість, народна пісенність, самотність, врівноваженість, змістовна інтонаційність, виразність і тематична насиченість. Енциклопедія бахівського тематизму містить різнохарактерні мелодії-теми - пісенні, ліричні, танцювальні, скерцозні, зосереджені, звукозображальні, речитативно-декламаційні, що становлять витончену гаму людських почуттів і переживань.

Поліфонічна неперевершеність, віртуозність і досконалість музичного мислення Баха виявилися в його органній творчості. Органний репертуар містить хоральні жанри, твори світського характеру, концерти, сонати. Новаторська інтерпретація прелюдій і фуґ полягає у вдосконаленні жанру і стилю, завершеності композиційної форми, створенні унікально-нового синтезу – органічної єдності й водночас контрастності, що складає високохудожній «диптих».

Значної реформації у XVIII ст. оперний жанр (опера-seria) зазнає у творчості відомого представника просвітницького класицизму XVIII ст. **Кристофа Віллібальда Глюка (1714 – 1787)**, який органічно поєднав драматичну дію, слово, музику, техніку жесту. Музика композитора близька до трактування античних сюжетів у живописі. У п'яти оперних шедеврах виявляється індивідуальний стиль («Орфей та Евридика», «Альцеста», «Іфігенія в Авліді», «Арміда», «Іфігенія в Тавриді»), здійснюються реформаторські ідеї композитора стосовно драматургії, вимог до речитативу (виразність і ясність тексту), принципів художнього й виразного виконання оркестрових і сольних партій, органічного поєднання акторської гри й вокальної техніки, відповідності музичної мови й тексту, що полягало в збагаченні поетичних рядків засобами музичної виразності. «Концерт у костюмах» набув наскрізного розвитку, емоційної образності, правдивості, сценічності, художньої досконалості й простоти. «Музика, сама музика перейшла в дію», – дав оцінку глюківській опері Гретрі.

Найвидатнішими представниками італійської музики цього періоду були **Джованні Баттіст Перголезе (1710 – 1736)**; **Джованні Паїзієлло (1740 – 1816)** та **Доменіко Чімароза (1749 – 1801)**, **Антоніо Вівальді (1678 – 1741)**, **Джузеппе Тартіні (1692 – 1770)**, **Доменіко Скарлатті (1685 – 1757)**.

Західноєвропейська музична культура XVI – XVIII ст., яка розвивалася на засадах раціоналізму та просвітництва, виробила й сформувала нові методи художнього світогляду та пізнання, засоби розкриття навколишнього світу, що

привело до виникнення різноманітних за жанрами й тематикою нових музичних форм. Особливо яскраво це виявилось у творчості представників Віденської класичної школи (XVIII – поч. XIXст.), що сформувала новий метод музичного мислення – симфонізм. Саме у творчості віденських класиків відкрystalізувався також важливий історичний феномен – трансформація клавірної літератури в літературу власне фортепіанну [30, 55].

Йозеф Франц Гайдн (1732–1809), **Вольфганг Амадей Моцарт** (1756–1791), **Людвіг ван Бетховен** (1770–1827) – композитори-новатори, у творчості яких означилася перспектива кардинальних еволюційних напрямків художнього мислення композиторів наступних епох.

Це яскраво виявилось у творчості **Йозефа Гайдна**, якого називали «батьком симфонії і оркестру». Й.Гайдн удосконалив і утвердив класичний тип симфонії й квартету, заснував класичну інструментальну музику, розвинув жанр кантати, був родоначальником сучасного оркестру.

У творчості Й.Гайдна відбулася кристалізація камерного стилю, зокрема жанру струнного квартету, який характеризувався сміливим використанням гомофонії, народністю інтонацій, оновленістю музичної мови, віртуозністю інструментальної техніки й мелодичною досконалістю. «Краса музики в мелодії, і створити мелодію вкрай важко; механічне в музиці можна засвоїти шляхом настирливості й вивчення, але створити гарну мелодію – це справа генія. І така мелодія не вимагає ніяких подальших прикрас для того, щоб сподобатися; якщо хочеш взнати, чи дійсно вона прекрасна, заспівай її без супроводу» [34, 76].

Привертають увагу програмні симфонії композитора («Ранок», «Південь», «Вечір»), у яких «моральні характери» пройняті надзвичайною емоційною образністю. Зображальна наочність ранніх гайдновських симфоній (схід сонця в симфонії «Ранок», стрімкість, сміливість гармоній і пластичність інструментування симфонії «Південь», спокійна поезія, прозорий пасторальний колорит симфонії «Вечір») містить вдале поєднання старомодних рис і виразного новаторства, що виявилось у збільшенні складу оркестра, використанням вступу й коди в повільних частинах, зокрема в Анданте із симфонії «Ранок», розвиненість духової групи, енергійні унісонні ходи струнних і фагота на початку Аллегро в симфонії «Південь» і сміливі енгармонійні модуляції в розробковій частині цієї симфонії, драматичні виразні інтонації програмного фіналу «Буря» (La Tempesta) із симфонії «Вечір», що випереджали інтонації бетховенських симфоній.

До програмності своїх симфоній Й.Гайдн звертався все своє життя. Симфонії 70-х років, зокрема «Прощальна»; 80-х років XVIII ст.: «Полювання» (1781), «Ведмідь» (1786), «Курка» (1785), «Королева» (1785 – 1786) «Оксфорд» (1788), «Дитяча симфонія» (1788); а також зрілого періоду творчості – «Військова симфонія» (1794), «Часи» (1794), «Симфонія з тремоло літавр» та інші – свідчать про еволюцію симфонічного мислення композитора, що виявляється в гармонічній врівноваженості, витонченій майстерності й художній досконалості. «Форма і музика, яка її наповнює, не зроблені, а пережиті» [34, 183].

Новаторство Гайдна яскраво виявилось в «Прощальній симфонії» (1772 рік), яка ще має назву «Симфонія із свічками» й пов'язана із сценічним дійством. В

останній частині симфонії музиканти один за одним гасять свічки і йдуть зі сцени. Симфонія закінчується мерехтінням двох свічок і запитальним піаніссимо двох скрипок. Ця симфонія є зразком «нового емоціоналізму» Гайдна.

Твори **Вольфганга Амадея Моцарта** сповнені глибокого філософського й ідейно-емоційного змісту. У них унікально поєднуються ліричні роздуми й героїко-патетичні незламні інтонації, що надають моцартовським образам глибокого розвитку й життєстверджувального характеру. Таким є «Реквієм», основою якого є латинський вірш «Секвенція» францисканського монаха Томаса де Челано (Tomas de Celano, XIII ст.). Твір написаний для хору, солістів та оркестру. Скорботний ліризм і трагічна виразність інтонацій плачу на фоні рівномірного поступового руху вступного розділу [Requiem aeternam (Спокій вічний даруй їм, Господи...)], стрімка динаміка фуги, яка надає впевненості й життєздатності, – Kyrie eleison (Господи, помилуй), драматичні інтонації центральних шести номерів твору, серед яких мальовнича картина Страшного суду Dies irae (День гніву), призивні інтонації Tuba mirum (Трубний голос), спокійно-погрозові й велично-широкі мелодичні ходи Rex tremendae, довірливі й проникливі ходи Recordare (Пам'ятай, милостивий Ісусе), показ мук грішників, імітація вогню, скорботні жіночі інтонації в Confutatis (Сокрушив відкинутих), ефектний гармонічний перехід до ліричної кульмінації усього твору Lacrimosa (Сльозна), надалі «Офферториум», молитви перед причастям – Domine Jesu (Господи Ісусе) и Hostias (Жертва) приводять до просвітленого звучання Sanctus (Святий), Benedictus (Благословен грядущий) и Agnus Dei (Агнець Божий), які врівноважують драматичний характер твору, і, нарешті, повторена fuga з першої частини, яка врівноважує і єднає весь цикл, розкривають всю трагедію людського буття ([Бенедикт XVI](#)).

Біблейські мотиви Страшного Суду можна зіставити із фресками Мікеланджело Буонарроті.

[Мікеланджело Буонарроті \(1475-1564\). Страшний суд \(фреска в Сикстинській капелі, 1537—1541 рр.\)](#)

Окремі розділи «Реквієму» (Sanctus, Benedictus, Agnus Dei) можуть викликати в уяві піднесені й одухотворені образи картин Санті Рафаеля.

Справжнім синтезом мистецтв у творчості В.Моцарта стала опера, у якій музика, декорації, костюми, бутафорія, дійство, реалізм характерів і почуттів поєдналися в єдиній цілісності: «Уявна простушка», «Бастьєн і Бастьєнна» (1768), «Митридат, цар Понта» (1770), «Лючіо Силла» (1772), «Уявна садівниця» (1775), «Ідомей» (1781). «Крадіжка із сераля» (1782), Весілля Фігаро» (1786) і «Дон Жуан» (1787), «Директор театру» (1786), «Так чинять всі» (1790), «Милосердя Тита» (1791) і філософська казка «Чарівна флейта» (1791).

Глибокої змістовності, неповторної виразності, новаторської сміливості у творчості **Людвіга ван Бетховена (1770 – 1826)** набуває сонатно-симфонічний жанр, у якому композитор, втілюючи нові засоби художнього мислення, виявляє своє ставлення до навколишнього світу. Інтенсивність мотивного розвитку, яскраві тематичні контрасти, масштабність розробкових частин, оновлення форми, революційна героїка, високий гуманізм унікально поєднуються з ліричним камерним звучанням, елементами стилізації в архаїчному дусі. «Музикант – теж

поет, пара очей може його раптово перенести в кращий світ, у якому музи, ніби жартуючи, можуть навіяти йому великі творіння», зазначав композитор.

Такими великими творіннями є «Урочиста меса», 32 сонати, 9 симфоній композитора, які насичені надзвичайною лірико-філософською і пафосно-емоційною силою, справжнім демократизмом, духовним багатством і величчю. Збагачуючи новими засобами виразності традиційні музичні жанри, Л.Бетховен уперше в історії музичного мистецтва здійснив синтез ораторіального й симфонічного жанрів. Це виявилось в «Дев'ятій симфонії», хоровий фінал якої (ода Ф.Шиллера «До радості») вражає масштабністю й об'ємністю звучання.

Наприкінці XVIII століття починається формування російської національної школи, інтенсивний розвиток якої тривав упродовж перших двох десятиріч. Цей процес характеризувався виникненням нових жанрів, збагаченням засобів музичної виразності, розвитком музично-критичної та естетичної думки.

1.3. Музичне мистецтво в контексті художньої культури епохи XIX – XX століть

1.3.1. Художньо-стильові особливості, інтеграційні та диференціювальні тенденції мистецтва епохи Романтизму

XIX ст. – епоха Романтизму. Висуваючи провідним видом мистецтва музику, вона якнайбільше збагатилася різними типами взаємозв'язку мистецтв, пошуками тембрової виразності, розвитком інтонаційного багатства, зародженням нових ритмо-формул, більш гострим відчуттям світла й кольору, що знайшло своє пряме й опосередковане розкриття в різних видах мистецтва. Романтична концепція є пан-музикальною, оскільки саме через музику визначаються особливості інших мистецтв.

Увертюрою в розвитку художньої культури XIX ст. була Велика французька революція, яка глибоко позначилася на розвитку різних видів мистецтв, здійснила вплив на ідейний зміст художніх творів, наповнила їх героїко-драматичними, енергійно-вольовими ритмами та мотивами.

Серед корифеїв художньої культури, видатних філософів, геніальних письменників, художників та акторів провідне місце зайняла плеяда відомих музикантів. Епоха Романтизму уславилася іменами Бетховена і Шуберта, Вебера і Мендельсона, Шумана і Шопена, Россіні і Белліні, Спонтіні і Доніцетті, Паганіні і Берліоза, Мейєрбера і Ліста, Вагнера, Верді і Брамса, Глинки і Даргомижського, Мусоргського і Бородіна, Римського-Корсакова і Чайковського, Гуно, Бізе, Гріга і Брукнера, Сметани і Дворжака, Фібіха, Монюшко і Еркеля, Йогана Штрауса і Жака Оффенбаха, Лисенка і Гулака-Артемівського. Наприкінці століття стає відомою творчість Ріхарда Штрауса, Пуччіні, К.Дебюссі, М.Равеля, Сібеліуса, Яначека, О.Глазунова, О.Лядова, С.Рахманінова, С.Танєєва, О.Скрябіна.

XIX століття – це вершина світової симфонічної, оперної, фортепіанної, романсової класики, розквіт і поява нових жанрів і видів камерно-інструментальної, вокальної музики, трансформація балету, виникнення легких розважальних жанрів, зокрема оперети.

У цей період надзвичайне зближення відбувається між музикою і літературою, музикою і поезією. Це позначається у зверненні поетів і музикантів до особливого виду лірико-філософського романсу-елегії, котрий характеризується глибоким змістом, роздумом, насиченим громадянським пафосом. Багатючий матеріал для створення романсів давала поезія Пушкіна, Дельвіга, Баратинського, Язикова («Не спокушай» М.Глинки, вірші Баратинського; «Погасло денне світило» Генішти, вірші О.Пушкіна).

Романтична поезія і музика поєднались у жанрі балади, яка характеризувалася своєрідними принципами музичної композиції, виразною декламаційністю, образністю музичної мови, вільною формою розгорнутого

драматичного монолога-розповіді. Це балади Верстовського на слова Пушкіна «Чорна шаль», «Три пісні скальда», «Бідний співак». Оригінальну трансформацію жанр балади знайшов у творчості О.Варламова та О.Аляб'єва.

Билинна творчість і традиції билинного епосу позначилися і в оперному жанрі композиторів-класиків ХІХ ст. (пісні Бояна з опери «Руслан і Людмила» М.Глинки, билина Садко «Якби була в мене золота скарбниця» з опери «Садко» М.Римського-Корсакова, хоріві сцени та плач Ярославни з опери «Князь Ігор» О.Бородіна), і надалі знайшли своє втілення у творчості композиторів ХХ сторіччя («Пісня про Олександра Невського» з кантати «Олександр Невський» С.Прокоф'єва). До казкових сюжетів і билинного епосу звертається у своїх вокальних творах

О. Бородін. Яскравістю й епічною зображальністю характеризуються такі його романси, як «Княжна, що спить», «Пісня темного лісу», «Морська царівна». Героїка і лірика, глибоко-особистісний світ й узагальненість, урочистість і філософський роздум, богатирська сила і дух споріднює образи «Богатирської симфонії» Бородіна із велетенськими фігурами богатирів, що зображені на картинах В.Васнецова: «Після битви Ігоря Святославовича з половцями» (1880), «Витязь на роздоріжжі» (1882), «Богатирі»); М.Врубеля (декоративне панно «Богатир»); М.Реріха «Микула Селянинович», «Святогор», «Настасія Мікулична», «Єдиноборство Мстислава з Редедєю», а також «Богатирський фриз», у якому через билинний жанр розкриваються героїчні сторінки життя народу. Значний вплив на музику здійснювали у свою чергу інші види мистецтва, зокрема живопис і театр, що позначилось у її тяжінні до програмності, послідовності, сюжетності, узагальненості й театральності.

Зв'язок музики й живопису, виникнення програмної музики було підготовлене самим історичним процесом відбору інтонацій, внаслідок чого в музиці виникла ціла система зображально-виражальних засобів виразності («звукопис»), за допомогою яких музика здатна розкривати різноманітні настрої та почуття, відтворювати ті аспекти навколишньої дійсності, котрі можуть бути «моделлю» для живопису й навпаки. Яскравими прикладами можуть слугувати «Картинки з виставки» М.Мусоргського, п'єси Ф. Ліста «Заручення» за картиною С. Рафаеля, «Мислитель» за картиною М. Буонаротті, а також симфонічна картина М. Римського-Корсакова «Шехеразада» за арабськими казками «Тисяча і одна ніч», яка вражає своєю картинністю, сюжетною конкретністю, мальовничою зображальністю, майстерною колористичною забарвленістю й тембро-кольоровими ефектами, які створюються й передаються специфічними засобами музичної виразності, і водночас розкриває особистісний світ автора. Слушною є думка музичних критиків про те, що «Шехеразада» – це програмна симфонія, у якій з високою узагальненістю виражений душевний стан композитора.

Життєва правда, реальне змалювання навколишньої дійсності знаходили своє відбиття в різних стильових напрямках і творчих методах митців, яскраво й глибоко виявилися у творчості класиків, романтиків, імпресіоністів, представників соціального реалізму та веризму.

Художній зміст різновидів мистецтва першої половини ХІХ століття і їхню ідейну спрямованість визначали складні економічно-політичні умови, зумовлені політикою Наполеона І, які гальмували розвиток не тільки Росії, а й деяких країн Західної Європи. Події 1812 року (навала Наполеона) викликали в російського народу такі патріотичні почуття, як незалежність, прагнення до свободи. Це призводить 1825 року до повстання декабристів.

Волелюбні ідеї спричинили розвиток у мистецтві напрямку романтизму, який був характерний для всієї європейської культури. З цим напрямком у мистецтві пов'язані такі прізвища відомих митців, як Ф.Шопен, Д.Байрон, А.Міцкевич, В.Гюго, Г.Берліоз.

Розвиток процесу «романтизації» в музичному та літературному мистецтвах не збігається. 1820 року в поезії декабристів зазвучала романтична громадянська тональність. У музику вона увійшла дещо пізніше й чітко віддзеркалилася у творчості М.І.Глинки, зокрема в опері «Іван Сусанін». Але «романтичне» в цій опері повністю було підпорядковане реалістичним завданням, що склали основи народно-історичної драми.

Інтонаційний стрій російської музики першої половини ХІХ століття характеризується різноманітністю й різносторонністю. У професійну музику входять елементи давньослов'янської пісенності, билинні розспіви й традиції, звучить протяжна російська пісня, інтонаційна мова насичена характерними особливостями такого жанру, як кант у всіх його характерних особливостях.

Особливого значення набуває міська народна пісня, у якій інтонації української, російської пісенності органічно поєднувалися з ладогармонічними й мелодичними зворотами західноєвропейської музики. Значний вплив міська народна пісня здійснила на розвиток російського побутового романсу, який став лабораторією творчого переінтонування й сприяв створенню та збагаченню російської стилістики, виконував функцію швидкої демократизації й впливав на формування художньої виразності й розвиток оперного, камерно-інструментального, симфонічного й хорового жанрів. Про це свідчить творчість таких відомих композиторів, як О.Є.Варламов, О.О.Аляб'єв, О.Л.Гурильов, М.І.Глінка, О.С.Даргомижський, П.І.Чайковський.

Побутовий романс увібрав у себе українську та російську мелодики, західноєвропейську ритміку («італьянізми», характерні ліричні звороти німецької та французької музики), манеру циганського виконання, яка надалі використовується композиторами-класиками (П.І.Чайковський «Пісня циганки», «Ночі безумні»).

Основні стилістичні риси побутового романсу:

- секстова інтонація у двох різновидах: стрибок угору з подальшим повним або частковим заповненням; стрибок униз на гармонічний увідний тон (у мінорі) з наступним розв'язанням в тоніку.
- використання прийомів мелодичного затримання;
- мелодичне оспівування тону, зокрема в кадансах;
- низький регістр голосу;
- використання речитативних і декламаційних зворотів як засобу драматизації.

Стилістику побутового романсу визначили такі характерні особливості: гармонічний мінор, використання відхилень у спорідненні тональності, використання ладового зіставлення (мажору і мінору) для характеристики художніх образів, використання четвертого підвищеного ступеня, який надалі використовується у творах П.Чайковського.

У стилістиці побутового романсу використовуються ритми побутових танців (вальсу, полонезу, мазурки, серенади), гітароподібні або арфоподібні фігурації, імпровізаційні пасажі.

Побутовий романс пов'язаний з поезією поетів: О.Ф.Мерзлякова, Ю.Д. Нелединського-Мілецького, І.І.Дмитрієва та ін. Характеризуючись різножанровістю, він тісно пов'язаний з ліричною тематикою, розкриває почуття й переживання людини, відбиває її ліричний настрій душі. До різновидів романсового жанру належить романтична балада, яка пройнята пафосом бунтарства, елегія, що еволюціонувала у своєму розвитку від суб'єктивного втілення скорботних настроїв до елегії – романс-роздум (від романсу «Не спокушай» М.І.Глинки – до романсу О.П.Бородіна «Для берегів Вітчизни дальньої»).

Інтонаційне оновлення охопило й музично-театральні жанри, зокрема оперу, балет, музику до драматичних творів.

Розвивається російська музична наукова й публіцистична думка, продовжується встановлюватися зв'язок між музикою і літературою. Так, у літературі порушуються проблеми, які надалі стають провідними в музичному мистецтві. Це проблеми народного і національного, романтизму і реалізму, гуманізму як основи істинного мистецтва, історизму, котрі актуалізувалися у виступах О.М.Сомова (1823), О.О.Бестужева-Марлинського, дещо пізніше висвітлювалися в статтях М.В.Гоголя про народні українські пісні «Про малоросійські пісні» (1833), у висловлюваннях про оперу М.Глинки «Іван Сусанін» у «Петербурзьких записках» (1836).

Музично-естетична і наукова думка перших десятиріч ХІХ ст. плідно розвивалася у філософсько-естетичних гуртках і музичних салонах. Так, відомими були: гурток «архівних юнаків» С.Є.Раїча, «Товаристволюбомудрів», гурток М.В.Станкевича, музичні збори у В.Ф.Одоєвського, М.О.Мельгунова, В.П.Боткіна, діяли салони М.Ю.Вієльгорського, княгині З.А.Волконської, літературний гурток А.А.Дельвіга (1825), на яких розглядалися актуальні проблеми розвитку музичного, образотворчого, літературного мистецтв. Естетичні погляди гуртка Дельвіга знайшли своє розкриття в статті П.А.Вяземського «Музика і живопис» (1827).

Значну роль для подальшого розвитку російської публіцистичної думки відіграла діяльність О.І.Одоєвського, яка в 1820 – 1830 років заклала фундамент для розвитку російського професійного музикознавства. У своїх статтях він виступає прихильником вітчизняної музики, підтримує молодих музикантів-композиторів (О.О.Аляб'єва, О.М.Верстовського), а також пропагує кращі зразки творчості західноєвропейських композиторів.

Історія мистецтва позначається такими періодами, коли під впливом суспільних обставин з'являються сили нації, що відбивають у своїй творчості думи й мрії народу, його почуття й переживання, надію й прагнення. Такими великими митцями в різні історичні періоди в різних народів стали О.Пушкін, Л.Бетховен, В.Шекспір, Т.Шевченко, М.Лисенко, М.Леонтович, М.Глінка та ін.

Для розвитку російської національної культури творчість **Михайла Івановича Глинки (1804 — 1857)** відіграла надзвичайно велику роль. «Пушкін російської музики» – М.Глінка є першим композитором світового значення, родоначальником нової епохи, засновником російської класичної музики, творцем національного оперного (героїчного й казково-епічного), симфонічного, камерно-вокального жанрів. Глинкінські традиції стали основою подальшого розвитку класичної музики наступних епох.

Естетичні погляди композитора формуються і визрівають в умовах революційних ідей, зростання національної самосвідомості й визвольної думки, під впливом подій Вітчизняної війни 1812 і повстання декабристів 1825 років.

Творча індивідуальність композитора характеризується такими рисами, як художня досконалість, народність і національність, високий професіоналізм і демократизм. Ідея нового розуміння народності, національності музичної творчості покладена композитором в основу високої етичної і трагедійної концепції. У своїх творах М.Глінка не цитує народну пісню, а засвоює й використовує у своїх творах її ладову своєрідність, інтонаційний склад, методи розвитку, звертається до найдавніших витоків російського й українського фольклору, до селянської пісні, глибоко проникає в саму природу народної музики, вивчає особливості народного музичного мислення, уміло синтезує все це з досягненнями європейської музики.

Естетика Глинки насамперед спирається на концепцію самого композитора про те, що творчість композитора повинна спрямовуватися на сприймання музики широкими верствами слухачів. Він говорив, що музику створює народ, а «ми – митці, її тільки аранжуємо», підкреслюючи тим самим значущість народної пісні для творчості композиторів.

Поняття «народності» у творчості Глинки не обмежується російською національною атмосферою. Майстерність Глинки виявляється в тому, що його творчому стилю притаманна здатність «перевтілюватися», «вживатися» й правдиво розкривати українську народну пісенність, національний колорит Сходу, грацію польської мазурки, темперамент іспанського танцю, італійське «бель канто».

Глінка – безумовний реаліст, але його творчість пройнята й естетикою романтизму, що позначається в ідеалізації образу народу, відтворенні образів народного епосу, зверненні до далекої епохи національної історії.

Особливості стилю композитора можна характеризувати цитатою Б.Асаф'єва, за словами якого «...світ інтонацій «Руслана» – це складна інтонаційно-географічна карта, яку складають: російська селянська пісня у різних її жанрових виявах, українські й білоруські народні пісні, знаменний розспів і кант, міська пісня і побутовий романс, танцювальна музика різного типу, танцювальні жанри інших

країн, віденська класика, ранній німецький романтизм, італійська опера (Россіні, Белліні, Доніцетті), музика Берліоза».

Музичний стиль визначають такі характерні ознаки й риси: пропорційність емоційного й логічного, класична відповідність частин і цілого, відкрystalізованість форми, глибина й точність думки, логічність і пластичність у втіленні всіх деталей тексту, гармонійність у поєднанні всіх компонентів при провідному значенні мелодії.

Саме ці риси: «відчуття міри у формі», «мудрий вибір засобів вираження» (Б.Асаф'єв), широта інтонаційних зв'язків з різними явищами західноєвропейської культури, актуальність національної тематики й художніх образів зумовили визнання творчості М.Глинки як класичної за своєю досконалістю й майстерністю.

М.Глінка належить до композиторів-мелодистів. Мелодика – основа його тематизму. Вона характеризується пісенністю, плавністю, розспівністю. За висловом Б.Асаф'єва, Глінка вільно володів «інтонаційним словником своєї епохи».

Прагнення поєднати музичне виконання із сценічною дією, розкрити характери й вчинки людей засобами музичної декламації та драматичного речитативу, використати елементи театралізації в розкритті характеру героя, індивідуальних рис яскраво виявилось в композиторів-новаторів, представників «натуральної школи» О.Даргомижського й М.Мусоргського.

«Гоголем у музиці», «великим учителем музичної правди» називали **Олександра Сергійовича Даргомижського (1813 – 1869)**. Основним жанром у творчості О.Даргомижського є вокальний. У понад 100 романсах і пісень композитора розкривається внутрішній світ героя, його психологічна драма, світ ліричних переживань і почуттів. У ліричних романсах композитора («Я вас любив», «Юнак і діва», «Вертоград», «Нічний зефір», «У крові горить вогонь бажання», на слова О.Пушкіна, романс на слова М.Лермонтова «І сумно, і сумно», «Мені сумно», «Мені минуло шістнадцять літ» на слова А.Дельвіга та інших) зв'язку музики і слова, відповідності музичних і поетичних інтонацій надається значна увага.

Особливого значення у творчості композитора набуває оперний жанр. Сюди належить опера «Есмеральда» за романом В.Гюго «Собор Паризької Богоматері», який привабив композитора романтичним сюжетом, можливістю розкрити сильні людські характери та долі, опера «Торжество Вакха» на вірші О.Пушкіна, котра спочатку була задумана як кантата. Але особливого значення у творчості композитора набуває опера «Русалка», соціальна драма на сюжет О.Пушкіна, яка за мелодичною красою, витонченою кантиленою й майстерністю речитативу займає перше місце після геніальних опер М.Глинки, зазначив П.Чайковський.

«Хочу, щоб звук прямо відображав слово, хочу правди» – це творче кредо О.Даргомижського пронизало всі його твори, різними гранями відбилосся не тільки в опері «Русалка». Тема соціальної нерівності, елементи сатири й сарказму виявилися й у камерно-вокальних творах композитора, виразних сатиричних піснях-сценках «Титулярний радник» і «Черв'як», драматичному «Старому капралі», лірико-психологічних, елегантних романсах-монологів «Мені сумно», «І

скучно, і сумно», які наближені до жанру вокального театру, мистецтва драматичного співу. Зображальні елементи, гостра гармонія, оригінальність і граційність співзвучно використовуються і у відомих симфонічних творах «Український козачок», «Баба-Яга», «Чухонська фантазія».

Сміливий творчий пошук, новаторство композитора, що позначилося в прагненні максимально наблизити музику і слово, виявилися в незакінченій речитативній опері «Кам'яний гість» на текст однієї з «маленьких трагедій» О.Пушкіна.

Отже, романтичні тенденції мистецтва ХІХ століття тісно пов'язані з тенденціями до реалістичного зображення навколишньої дійсності, поєднання «розсудливості з чуттєвістю», пізнього просвітництва із сентиментальністю. У музиці це виявилось в прагненні показати внутрішній світ людини, етичний стрій її душі, ліричні переживання та почуття.

1.3.3. Інтонаційний словник другої половини ХІХ століття

Реалістичне ставлення до дійсності, її соціальних протиріч, нове художнє мислення з новою силою розкрилося в другій половині ХІХ ст., поєднало художників, поетів, письменників і

музикантів у пошуках шляхів художньої правди, вивчення історії й побуту народу. У зв'язку з цим створюються й діють гуртки, товариства, салони, учасниками яких були представники різних видів мистецької творчості. Так, учасниками «Артистичного гуртка» (1865) були О.Островський, М.Рубінштейн, П.Садовський, В.Одоевський, П.Чайковський; учасниками Балакиревського гуртка – М.Балакирев, О.Бородін, Ц.Кюї, М.Мусоргський, М.Римський-Корсаков, В.Стасов, Н.Пургольд.

Критичне ставлення митців до різних сторін соціального життя, гостра критика пронизує всі види художньої творчості: картини П.Федотова, В.Перова, К.Савицького, І Рєпіна, поезія М.Некрасова, п'єси М.Гоголя, сатиричні журнали «Іскра» і «Будильник», «Нариси бурси» М.Помяловського, музичні твори О.Даргомижського й М.Мусоргського. Метод критичного реалізму наприкінці ХІХ ст., правдиве розкриття історії народу, вільний дух демократичних змін проник у твори відомих художників, членів Імператорської Академії мистецтв, що 1871 року склали Товариство пересувних виставок. Найталановитіші художники І.Крамської, В.Перов, В.Суриков, І.Рєпін, І.Шишкін, брати Васнецови, І.Левітан, М.Ге, М.Ярошенко, О.Саврасов, Ф.Васильєв, А.Куїнджі, В.Серов, В. Полєнов у своїх творах висловили протест проти рабства, бідності, знедоленості. Такими є картини М.Ярошенка «Життя всюди», В.Перова «Трійка», І.Рєпіна «Хресний хід у Курській губернії», «Бурлаки на Волзі», І.Крамського «Селянин з вуздечкою» та багато інших, а також ліричні пейзажі-роздуми про людську долю й душу (І.Шишкіна «Жито», О.Саврасова «Граки прилетіли»).

Діяльність передових митців ознаменувала нову епоху в музиці, живописі, літературі, поезії, позначилася на взаємопроникненні жанрових особливостей різних видів художньої творчості. Так, цілою епохою у творчості художників 70 – 80-х років стала історична тема «стрілецьких бунтів», яка знайшла своє втілення у

картинах І.Рєпіна «Царівна Соф'я», «Стрільці клянуться у вірності царівні Соф'ї», В.Сурикова «Ранок стрілецької страти», «Бояриня Морозова», «Меншиков у Березові», В.Перова «Микита Пустосвят», а також в оперному жанрі М.Мусоргського, зокрема опері «Хованщина».

Видатний музичний драматург **Модест Петрович Мусоргський (1839 – 1881)** продовжив традиції реалістичного відображення життя народу в жанрі музичного портрета, у якому поєднав театральну-акторську майстерність з філософським ставленням до життєвих проблем, психологічним аналізом людської душі («Колискова для Єр'омушки», «Світ мій, Савишна», «Сирітка», «Бешкетник», «Класик», «Козел», «Райок», «Семінарист», вокальний цикл «Дитяча»), а також в інших жанрах: оперному – «Борис Годунов», «Хованщина», вокальних циклах «Без сонця», «Пісні і танці смерті» на слова П.Голєніщева-Кутузова.

Яскраве театральне видовище у звуках, інструментальний театр з елементами симфонізму являють собою «Картинки з виставки», кожна з яких композитор наділяє своїми характерними рисами, змістом, душею, людськими почуттями, образністю й сценічністю.

У своїх «Автобіографічних записках» композитор зазначав важливість спілкування з поетами, літераторами, вченими, наголошував на значущості такого впливу на спілкування у творчій діяльності. Це, зазначав композитор, збуджує діяльність мозку молодого композитора й надає їй серйозної, строго наукової спрямованості» [48].

Соціальна загострена тематика народного життя зазвучала у творах композитора на слова М.Некрасова, Т.Шевченка, О.Островського, а також на власні слова. Багатством звукових фарб, яскравими фантастичними образами насичена симфонічна сюїта «Ніч на Лисій горі», інтонаціями живої мови насичені вокальні партії з опери «Одруження» за комедією М.Гоголя. Українські наспіви й національний колорит пронизують оперу «Сорочинський ярмарок». Живий діалог установлюється з образами опери «Саламбо» за Флобером, «Хованщина» і «Борис Годунов» за О.Пушкіним. «Минуле в сьогодні – ось моє завдання», писав композитор у листі В.Стасову. Оригінальність і виразність музичної мови, тонкий психологізм і гуманність, гостра реалістична характерність, глибина й динамічність музичних характеристик – риси, які дають змогу композитору створювати живі й закінчені музичні образи, правдиво зображати людські характери, почуття, історичні події.

У середині 60-х років тема народного життя знайшла своє яскраве втілення у вокальному жанрі М.Мусоргського, зокрема, у пісні «Калістрат» на слова М.Некрасова. Музику М.Мусоргського й поезію М.Некрасова зблизило та поєднало знання життя народу, співстраждання і розуміння його долі, віра в щасливе майбутнє. Мелодія вокального твору «Калістрат» насичена протяжними народними інтонаціями в жанрі колискової. Розспіви на один склад, інтонаційна близькість вокальних фраз до весільних пісень «Не було вітру» (у запису М.Балакірева), «Із-за гір, гір високих» (використана М.Глинкою в «Камаринській»), використання пауз між складами відтворює правдиву картину безвихідності й бідності селянина, передає інтонації людської мови, схлипування

бідняка, убитого горем. Такою ж життєвою правдою є і пісні «Спи, засни, селянський син» на текст Островського, «Світ мій, Савишна» (1866) на текст самого композитора, про яку О.Серов висловився: «Жахлива сцена. Це Шекспір у музиці»; «Семінарист» (1866), яка має сатиричний характер; «Сирітка» (1868) на власний текст композитора, що зворушує надзвичайно точним відтворенням долі дітей-сиріт і зближує цей твір із сторінками багатьох романів Ф.Достоевського, поезією М.Некрасова («Плач дітей»), живописними полотнами В.Перова («Трійця»).

Цікавою є праця В.Стасова «Перов і Мусоргський», у якій музичний критик проводить паралель між творчістю цих митців, розкриває єдність їхніх творчих методів, тематизму, доборі сюжетів, інтерпретації художніх образів, підкреслюючи при цьому, що обидва вони – живописці народу, які ризикнули у своїх творах показати його життя без прикрас і гарних декорацій, а таким, яким воно є насправді. Різноманітні, глибокі образи представників народу, що розкриті М.Мусоргським у музичних творах, знаходять своє картинне зображення в таких творах Перова, як «Сцена біля залізниці», «Мисливці на відпочинку», «Сільські похорони», «Божа людина».

Зв'язок музики й живопису у творчості М.Мусоргського яскраво виявився у фортепіанному циклі «Картинки з виставки», який створений за ескізами відомого художника Віктора Гартмана. Десять різноманітних п'єс, що нібито й не пов'язані спільним змістом, розкривають окремі характери, образи, їхній внутрішній світ і становлять єдиний цикл наскрізного розвитку, поєднані темою «Прогулянки», що змінює свій характер і набуває специфічних рис і інтонацій відповідно до змісту наступної п'єси.

Образ казкової істоти, наділений людськими відчуттями, відображається в п'єсі «Гном». Внутрішній біль, жалісний стогін відтворюється хроматизованою мелодією, ламаними інтонаціями, різкими стрибкоподібними рухами, що водночас набувають душевної теплоти й психологічної значущості. Поетичний «Старий замок» «переносить» в епоху Середньовіччя. Печальна й задумлива пісня середньовічного трубадура супроводжується остинатною квінтою, імітуючи гру на лютні. Контрастною є п'єса «Тюльрі», яка має скерцозний, рухливий характер і малює гру дітей у парку Парижа. Картини селянського життя змальовуються в п'єсі «Бидло». Повільний рух мелодії, низхідні квінтові стрибки, масивні акорди малюють рух польського возу на великих колесах, який тягнуть воли, розкривають крики погонича, тяжке життя селянина. Спочатку поступово наближуючись, динаміка згасає, імітуючи віддалення возу. Легкий, граціозний, напівфантастичний колорит «Балету пташенят, які не вилупилися» відтворюється мелізмами (форшлаги, трелі), високим регістром, хроматизмами. У Гартмана малюнок являв собою ескіз балетних костюмів у вигляді яєчних шкаралуп.

Мистецтво музичного портрета й музичного діалогу яскраво виявилось в музичній картині-сценці «Два євреї, багатий і бідний». Утілення мовних інтонацій засобами музичної виразності малює спочатку кожний образ окремо: різкий, жорстокий, самовпевнений багатого єврея; жалібний, тихий – бідного єврея. У другому розділі інтонації обох дійових осіб поєднуються поліфонічно.

Тема багатого єврея проходить у нижньому голосі й звучить у ритмічному збільшенні й октавному подвоєнні; тема бідного єврея проходить у верхньому голосі з інтонаціями відчаю та безнадії.

І знову контрастна п'єса – «Лімож. Ринок». Веселе, життєрадісне скерцо змальовує інтонації народного говору.

Трагічна безвихідність змісту п'єси «Катакомби. Римська гробниця» змальовується тональною нестійкістю, дисонувальними гармоніями, нисхідними запитальними інтонаціями.

У народно-фантастичному стилі постає наступна картина-п'єса, що зображає Бабу-Ягу, господарку «Хатинки на курячих ніжках». Композитор продовжує казкову сферу «Руслана і Людмили», розкриваючи казковий образ через використання ламаних фігурацій, мелізмів, хроматичних ходів, тремоловального фону, октавних стрибків у мелодії, альтерованих ступеней та акордів.

Фінальна п'єса має назву «Богатирські ворота. У стольному граді в Києві». Основна тема, що інтонаційно близька темі «Прогулянки», звучить урочисто, дзвінкоголосно, життєстверджувально. Акордовий тип викладення, ритмічне збільшення у розкритті теми, ясність гармонії, простота й діатонічність уможливорює створити в уяві невидиму арку між крайніми частинами циклу, поєднати таким чином усі п'єси єдиним задумом, надати їм цілісності, змістовності, художності. Неповторні риси творчості композитора виявились у правдивому зображенні людських характерів, розкритті внутрішнього світу людини, відтворенні вокально-мовних інтонацій, наданні влучних музичних характеристик через майстерне використання невичерпних «оркестрових» і виражальних можливостей фортепіано.

Останній період творчості М.Мусоргського позначився виникненням вокальних творів, серед яких основне місце займають драматичні пісні на слова Голеніщева-Кутузова, зокрема «Забутий», що створена під враженням однойменної картини В.Верещагіна, і вокальний цикл «Пісні й танці смерті», у яких надзвичайно точно виражена гуманістична й волелюбна ідея. Це вже не побутові п'єски і не «картинні замальовки», а «життєві драми, трагічна сутність яких розкривається прямо, не прикрита побутовою комедійністю».

У вокальних творах пізнього періоду композитор виступає тонким психологом, істинним драматургом, майстром музичної розповіді. Глибоким і новим змістом збагачує композитор свої вокальні шедеври, насичує мелодію виразними мовними інтонаціями, використовує пряму мову в авторських сценах-розповідях, поєднує речитатив із наспівністю й мелодичністю, надає ще більшої образності фортепіанній партії.

Неповторно своєрідний композитор-новатор, відомий учений, громадський діяч **Олександр Порфирійович Бородин (1833—1887)** виявив надзвичайно разуючий талант в оперному, симфонічному й вокальному жанрах. Велетенська сила, колосальний розмах, богатирська велич художніх образів Бородіна дивовижно поєднується із ліричністю, задушевністю, відвертістю й пристрасстю. Основним засобом музичного висловлювання Бородіна є мелодія — широка, пісенна, кантиленна, пластична. Продовжуючи традиції Глинки, Бородин виступає як

творець сміливих гармонічних співзвуч, засобів виразності, що підпорядковуються суворій логіці музичного розвитку й формотворення.

О.Бородін – продовжувач епічного напрямку, який започаткував в оперному мистецтві М.Глінка. Богатирська тематика Бородіна, монументальність, могутність й оптимізм надалі виявляється в музичних творах Ю.Шапоріна (кантата «На полі Куликовім», ораторія «Сказання про битву за російську землю», опера «Декабристи»), С.Прокоф'єва (кантата «Олександр Невський», ораторія «На варті миру», опера «Війна і мир»), Р.Глієра (симфонія «Ілля Муромець»).

Поєзія і музика поєдналися у жанрі билини, які виконувалися авторами – співаками-сказителями (Боян), котрі водночас були і поетами, і композиторами, і виконавцями. Жанр билинного епосу надихав представників різних видів художньої творчості – письменників, композиторів, живописців. Особливий інтерес до російського епосу виявив В.Васнецов. Величний спокій, впевненість, сила, велетенські фігури «Богатирів» з картини художника майстерно втілюються в музичній творчості О.Бородіна, зокрема в його Другій симфонії, яка має назву «Богатирська». Героїко-епічний зміст симфонії вражає конкретністю і яскравістю богатирських образів, ясністю музичної форми, широтою дихання й простотою викладення музичного матеріалу, утіленням народного характеру, «життєствердження Батьківщини від наших днів вглиб до Ігоревої Русі» [55, 150]. Мужня і «велетенська» сила головної теми, радісна й сонячна «богатирська» мелодія другої теми, лірична, наспівна, світла, мажорна побічна партія Першої частини; енергійна, скерцозна друга частина поєднала інтонації російських і східних наспівів; повільна, некваплива, стримана розповідь Бояна про подвиги богатирів у третій частині симфонії без перерви переходить у Фінал, що розкриває сцену богатирського банкету, танцювальні ритми, імітація народних інструментів – реально й правдиво «малюють» безкрайні простори, героїчний характер народу. Наприкінці 60-х років О.Бородін створює романси епічного характеру «Княжна, що спить», «Пісня темного лісу».

Музична казка «Княжна, що спить» (вірші О.Бородіна) алегорично й узагальнено розкриває образ Росії, яка ще дрімає. Цей романс містить елементи зображальності: оціпеніння, сон Княжни відтворюються неквапливим рухом у дусі колискової; поява фантастичних лісових істот (відьом, лісовиків) – цілотонною гамою. Використання дисонувальних терпкуватих інтервалів (секунда), квартових ходів, м'якого синкопованого ритму в повільному темпі надають таємничого загадкового колориту всьому творові.

У «Пісні темного лісу» композитор розкриває богатирський образ засобами старовинного билинного складу, використанням змінних розмірів (7/4; 5/4; 3/4) відповідно до тексту, октавні ходи басів, що, як висловлювався В.Стасов, за своїм розмахом асоціюється з богатирським хором з якоїсь опери. В.Стасов пропонував О.Бородіну назвати цей романс «Піснею Іллі Муромця», оскільки в ній є щось богатирське, дрімуче. «Точно, як два перші бурлаки в Репіна...» [55, 159], (картина І.Репіна «Бурлаки на Волзі»).

Тема Сходу (опера «Князь Ігор») знайде втілення у творах М.Іпполітова-Іванова, Р.Глієра, З.Паліашвілі, А.Спендіарова, М.Римського-Корсакова та багатьох інших композиторів.

Громадська активність і наукова діяльність **Миколи Андрійовича Римського-Корсакова (1844 – 1908)**, що набула особливого розмаху всередині 90-х років (керівник Безкоштовної музичної школи, професор Петербургської консерваторії, учасник Біляєвського гуртка, робота в Придворній співацькій капелі, пропагандист вітчизняної музики за кордоном, музичний критик, автор «Літопису мого музичного життя», «Посібника гармонії»), виховання плеяди відомих композиторів, серед яких О.Глазунов, А.Лядов, М.Іпполітов-Іванов, В.Калинников, уможливила визнати композитора головою вітчизняного музичного мистецтва.

Світоглядні позиції та естетичні принципи композитора, що сформувались у 60-х роках ХІХ сторіччя, знайшли своє яскраве відображення в гуманістичних і соціально-спрямованих музичних творах. Ідея народності, осмислення духовної значущості фольклору, зображення народу як носія творчих і духовних сил нації, звернення до образів народного епосу, історичної і казково-фантастичної сюжетики як «кодексу» краси, обрядово-ігрової поезії, склали сутність проблематики композитора. Гармонія буття, людина і природа, боротьба добра і зла, прекрасне і потворне, любов і прагнення до свободи, філософська і життєва значущість мистецтва, що розкриті в образних сферах композитора, стали основою його творчості.

Творчий метод композитора ґрунтується на взаємопроникненні реалістичного художнього світосприйняття й романтичного розкриття художніх образів. Правдиві, індивідуально-характерні й життєві образи унікально поєднуються з романтичним настроєм, міфологічною образністю, прекрасним світом природи, загадковістю, міфічністю і таємністю. Звідси «картинність» звукових пейзажів напівказкового Сходу із сюїти «Шехеразада», морської стихії з опери «Садко», фантастично-загадкового лісу з опери «Снігуронька», романтичних іспанських настроїв симфонічних творів.

Корсаковські напівреальні, напівказкові героїні (Панночка, Снігуронька, Царівна-Лебідь, Волхова) характеризуються ліричністю, емоційністю, наділяються людськими почуттями. Композитор не характеризує їхню долю драматичними рисами, а надає життя серед людей (Царівна-Лебідь) або повертає в рідну стихію (Снігуронька, Волхова).

Поетичний реалізм, який зародився у творчості М.Гоголя, М.Глинки й надалі виявився у творчості О.Островського («Снігуронька»), М.Лєскова («Зачарований мандрівник»), мальовничих картинах В.Шварца й В.Васнецова, склав основу творчого методу М.Римського-Корсакова. Поетично-романтизований зв'язок музичного й живописного мистецтва особливо яскраво виявився у «весняній казці» – опері «Снігуронька» за п'єсою Островського й ілюстраціях до неї В.Васнецова. Наприкінці ХІХ століття казкова тематика, розкриття історії народу в жанрах билини, легенди, міфу склала цілу епоху у творчості композиторів і художників, зокрема А.Лядова (симфонічні мініатюри «Баба-Яга»,

«Кікімора», «Чарівне озеро»), І Стравинського («Весна священна», «Петрушка»), М.Врубеля («Царівна-Лебідь»), Нестерова, Рябушкіна, Реріха, а також західноєвропейських, зокрема Е. Гріга (сюїта «Пер Гюнт»).

Звернення до народних витоків (російських, українських, білоруських), що визначили риси корсаковського мелодичного тематизму, використання народнопісенної стилістики, поліфонічний виклад (імітаційний, підголосковий) музичного матеріалу, використання зображальних засобів, уважне ставлення до поетичного тексту, «програмний акомпанемент», «симфонічність» музичного мислення, відповідність поетичного тексту й музики, зв'язок з особливостями пісенного жанру, характеризують не тільки обробки різнохарактерних народних пісень композитора, які увійшли в збірник «100 російських народних пісень», а й оперні сцени, у яких використовуються оригінальні народні пісні та обрядові звичаї (у тому числі й українські), оркестрові картинні замальовки (Проводи Масляної з опери «Снігуронька», пісня Любаші «Споряджай швидше, матінка рідна» з опери «Царева наречена»; українська народна пісня «Максим – козак Залізник» і «Сонце низенько» та обрядові народні сцени, музичний пейзаж «Українська ніч» з опери «Травнева ніч»).

Формування оперного стилю композитора завершилось оперою «Снігуронька» (1880 – 1881).

Оновлення музичної мови композитора на межі XIX – XX ст. зумовлювалося розвитком революційних подій 1905-1906 років, що призвело до появи таких опер М.Римського-Корсакова, як «Чахлик Невмирущий», «Золотий Півник», «Сказання про град Кітеж і діву Февронію», у яких позначилося заглиблення філософської основи творчості композитора. Інтонаційна мова композитора пізнього періоду творчості набуває імпресіоністської витонченості, а також характерних рис неокласицизму, багатозначущості, самозаглибленості, забарвлюється емоційно-психологічною атмосферою символізму, що виявляється у зверненні до стилю «моцартовської» епохи («Моцарт і Сальєрі»), «польсько-шопенівської» тематики («Пан Воевода»), пізньоримської сфери («Сервілія»), античного колориту («Із Гомера»).

Синтезувальні пошуки, зв'язок музичної образності з «картинністю» й «зображальністю» позначаються в розвитку «кольорового» спектра тональностей, відтворенні художнього образу в нових звукорядах (зменшений лад), у використанні «екзотичної» гармонії, вишуканої мелодики, мелізматики й хроматики, тембрової забарвленості, ритмічної своєрідності, що зумовлюється асоціативно-образним мисленням композитора, кольоровим слухом, здатністю до колористичної фантазії.

Петро Ілліч Чайковський (1840 —1893) — російський композитор, диригент, педагог, музичний критик.

Розквіт творчості композитора починається з періоду 1866 – 1877 років. Композитор створює такі відомі твори: опери «Воевода» (1868), «Ундіна» (1869), «Опричник» (1872), «Коваль Вакула» (1874), «Євгеній Онегін» (1877 – 1878); чотири симфонії, серед яких Перша програмна «Зимові мрії», програмні симфонічні твори – «Ромео і Джульєтта» (1869), «Буря» (1873), «Франческа да

Ріміні» (1876); балет «Лебедине озеро» (1876), музику до п'єси Островського «Снігуронька» (1873), велику кількість романсів, фортепіанних п'єс, а також Перший концерт для фортепіано з оркестром (1875), варіації для віолончелі з оркестром на тему «Рококо» (1876), три квартети.

Привертає увагу Перша симфонія Чайковського, яка має назву «Зимние грезы». Перша частина «Мрії зимовою дорогою» за своїм настроєм нагадує вірш О.Пушкіна «Зимова дорога». М'яка, лірична мелодія в дусі народного наспіву, тремоло скрипок викликає почуття суму, а поєднання звучання флейти у високому регістрі й фагота в низькому – створює сумний колорит і змальовує безкрайню, простору далечінь. Рисами забражальності наповнений короткий тривожний мотив, що імітує порив вітру, сніжну завірюху, образ ямщика, нескінченну дорогу, срібний дзвіночок. Спокійна мелодія надалі звучить все тихіше і тихіше, ніби тоне вдалечині.

Сквозь волнистые туманы пробирается луна,
На печальные поляны льет печально свет она,
По дороге зимней, скучной тройка борзая бежит,
Колокольчик однозвучный утомительно гремит.
Что-то слышится родное в долгих песнях ямщика:

То разгулье удалое, то сердечная тоска. (О.Пушкін).

Наступна програмна частина «Угрюмый край, туманный край» надзвичайно лірична, задумлива, протяжна, відтворює картину північного суворого пейзажу.

Третя частина не має назви, але її музичні образи знов перекликаються із віршами Пушкіна. Стрімкий, швидкий “завихрений” темп змінює лірична мелодія вальсу як поетична мрія самотнього подорожнього.

Мчатся тучи, выются тучи,

Невидимкою луна

Освещает снег летучий,

Мутно небо, ночь мутна.

У четвертій частині композитор відтворює картину народного свята, використовуючи народну пісню «Цвели цветики».

Особливо яскраво зв'язок із поетично-зображальними образами відчувається у фортепіанному циклі «Пори року», який композитор створив у Кам'янці Черкаської області. Кожна п'єса циклу – це розповідь про почуття і настрої людини, які викликає природа. До кожної п'єси композитор добирає епіграф із творів відомих російських поетів. Образам весни присвячені п'єси «Пісня жайворонка» (Березень), «Пролісок» (Квітень), «Білі ночі» (Травень). Природі, побуту й внутрішнім почуттям людини приурочені «літні» п'єси: «Баркарола» (Червень), «Пісня косаря» (Липень), «Жнива» (Серпень). Особливо теплими й духмяними є п'єси осіннього циклу: «Полювання» (Вересень), «Осіньна пісня» (Жовтень), «На трійці» (Листопад). Красу осінньої природи в Кам'янці Чайковський змалював так: «Кожний ранок я йду на далеку прогулянку, відшукую де-небудь затишний куточок у лісі й безконечно насолоджуюсь осіннім повітрям, тишею і красою осіннього ландшафту з його характерним колоритом... Яка гарна осінь!».

Ті журавлі і їх прощальні сурми,
Тих відлітань сюїта голуба.
Натягне дощ свої осінні струни,
Торкне ті струни пальчиком верба.
Сумна арфістко, рученьки вербові.
По самі плечі вкутана в туман,
Зіграй мені мелодію любові
Ту, без якої холодно словам.
Зіграй мені осінній плач калини,
Зіграй усе, що я тебе прошу.
Я не скрипковий ключ, а журавлиний
Тобі у синім небі напишу.

(Ліна Костенко).

Зимові п'єси «Святки» (Грудень), «У камелька» (Січень), «Масляна» (Лютий). Найбільш популярна із зимового циклу п'єса «Грудень» у ритмі вальсу – улюблений жанр композитора, до якої він добрав епіграф із віршів Жуковського:

Раз в крещенский вечерок
Девушки гадали:
За ворота башмачок,
Сняв с ноги, бросали...

(Жуковський).

1.3.4. Синтез мистецтв у творчості західноєвропейських романтиків

Особливе віддзеркалення тенденції художнього взаємозв'язку та взаємовпливу спостерігається у творчості західноєвропейських романтиків,

художні образи яких насичені специфічними ознаками інших мистецтв. Відтворення у звуках шедеврів образотворчого мистецтва яскраво виявилось в музичних творах Ференца Ліста (1811 – 1866) . У його фортепіанному альбомі розкрилися образи майстрів італійського Відродження, зокрема алтарний образ Рафаеля у творі «Заручення Марії» і статуя Лоренцо Медичі (Мікеланджело) у творі «Мислитель».

Зазвучали полотна, фрески, статуї, які надихали композиторів до здійснення «транскрипцій» скульптурних і мальовничих сюжетів у різних музичних формах. Про це твердять і самі митці. У книзі Б.Шнейнпресса «Музика ХІХ століття» наводиться вислів Ф.Ліста: «З кожним днем в мені закріплювалося й думкою, і почуттям освідомлення прихованої спорідненості між творами геніїв. Рафаель і Мікеланджело допомогли мені в розумінні Моцарта й Бетховена... Тиціан і Россіні здалися мені зірками однакового світовипромінювання. Данте знайшов своє втілення в образотворчому мистецтві Орканьї і Мікеланджело; мабуть, колись він знайде його в музиці будь-якого Бетховена майбутнього».

Під враженням від фрески Орканьї «Тріумф смерті» Ліст створює «Танці смерті» для фортепіано з оркестром»; картини художника Каульбаха «Битва гуннів» і малюнок художника Зічі «Від колискової до могили» спонукали його до

створення однойменних поем; картина Штейнле «озвучена» Лістом у легенді для фортепіано «Легенда про святу Єлисавету».

Інтеграційні тенденції яскраво виявилися у творчості **Ріхарда Вагнера (1813 – 1883)**, який увійшов в історію художньої культури як реформатор оперного мистецтва. Це позначалося у відході від художніх принципів італійської та французької опер, які ґрунтувалися на вокальній віртуозності, зовнішніх ефектах і відповідали вимогам та смакам буржуазно-аристократичної публіки. Великого значення в оперному дійстві Вагнер надавав оркестру, який мав відтворювати поетичні картини природи, внутрішні почуття, подвиги героїв засобами прийомів музичної пластики. Майстер оркестрування, Вагнер написав твори, які за своєю художньою силою й виразністю досягають неперевершеного значення. О.Серов з цього приводу писав, що «треба бути глухим до будь-якої краси музичної, щоб, крім блискучої і найбагатішої палітри... оркестру, не відчувати в його музиці дихання чогось нового в мистецтві, чогось поетичного, що віддаляється вдалечину, що відкриває неосяжні горизонти». «Музична драма» Вагнера, органічне поєднання слова і звуку, поступово втілювалася в ранніх операх («Летючий голандець», «Тангейзер», «Лоенгрін»), операх пізнього періоду «Тристан і Ізольда», «Парсифаль», «Перстень нібелунгів». Ідеї оперного синтезу (музики й драми) висвітлювалися композитором у статтях «Опера і драма», «Мистецтво і революція», «Музика і драма», «Художній твір майбутнього». Наближення опери до життя, ідея наскрізного розвитку, художнє значення оркестрових вступів, відтворення внутрішнього психологічного стану персонажів, театральна драматична мова вокальної партії, віртуозність і технічність виконання, багатство гармонічної мови, наближення звучання оркестру до античного хору, лейтмотивізація (коротка музична характеристика дійових осіб, персонажів-символів, стану, ідеї), які поєднуються й взаємодіють у складній симфонічній фактурі, добір сюжету (середньовічні легенди, епоси й міфи), власноручне створення лібрето, виразність поетичного тексту опери, у якій розкриваються вічні ідеї, вічні проблеми життя, складало художній метод вагнеровської інтерпретації.

Остання чверть XIX ст. позначилася виникненням імпресіонізму (фр. *impression* – враження), який виявився спочатку у творчості французьких живописців, а саме: Е.Мане, К.Моне, О.Ренуара, К.Піссаро, А.Сислея та ін. Творчий метод імпресіоністів характеризується новизною світовідчуття, етюдністю, стислістю, оновленістю колориту, що позначилося в ефектному відтворенні гри світлотіней, відлуння і мерехтінь місячного сяйва, гри води, дихання туману, коливання повітря. Недаремно імпресіонізм спочатку мав назву «хроматизм», що в перекладі з грецької (*chroma*) означає «колір». Робота на пленері (*pleiner* – вільне повітря) зумовила виникнення головного жанру у творчості художників-імпресіоністів – пейзажу, у якому надзвичайно проникливо розкрилися новаторські прагнення, розмаїття нюансів і відтінків, суб'єктивні враження й відчуття, мальовнича мова й оригінальність художнього вислову. Такими є картини К.Моне «Білі латаття» (1889), К.Піссарро «Осінній ранок в

Ераньї» (1897), А.Сислея «Сніжний пейзаж з мисливцем» (1873), О.Ренуара «На березі озера» (приблизно 1880 р).

Остання чверть XIX ст. позначилася виникненням імпресіонізму (фр. *impression* – враження), який виявився спочатку у творчості французьких живописців, а саме: Е.Мане, К.Моне, О.Ренуара, К.Піссаро, А.Сислея та ін. Творчий метод імпресіоністів характеризується новизною світовідчуття, етюдністю, стислістю, оновленістю колориту, який був підготовлений «періодом національного оновлення», історичними подіями у Франції (Франко-прусська війна 1870 – 1871 рр.), діяльністю французьких композиторів, які входили до «Національного музичного товариства» (Каміль Сен-Санс, Цезар Франк і надалі його учнями Анрі Дюпарі, Габріель Форе, Ернест Шоссон).

Музика запозичила в живопису зображальність, колористичність, мальовничість, швидкоплинність вражень, мініатюрність, фантастичність, оригінальність засобів музичної мови, що уможливило розкрити навколишній світ крізь призму найтонших психологічних рефлексів, ледь помітних відчуттів. Про значний вплив живопису цього періоду на музику може свідчити вислів французького композитора Еріка Санті, котрий пропонував використати засоби виразності живопису, які характеризують творчий метод Клода Моне, Сезанна, Тулуз-Лотрека, у музичних творах: «Чому не перенести ці засоби на музику? Немає нічого простішого. Чи не це є дійсною виразністю?»

До напрямку імпресіонізму можна також віднести творчість таких французьких композиторів, як П.Дюка, Ф.Шмітт, Л.Обер, Ш.Кеклен (рання творчість), Ж-Роже Дюкас, М.Равель. Елементи імпресіонізму проникають у композиторські школи інших країн, зокрема М.де Фалья (Іспанія), О.Респігі (Італія), С.Скотт (Велика Британія), К.Шимановський (Польща), І.Стравинський (Росія), творчість поетів-символістів Поля Верлена, Стефана Малларме, П'єра Луї, Моріса Метерлінка.

Засвоюючи різні системи музичного мислення (особливості григоріанського хоралу, стародавніх ладів та інтонацій), вивчаючи музику ренесансної поліфонії, імпровізаційну техніку й мініатюралізм творів композиторів-романтиків, зокрема Ф.Шопена, колористичні знахідки, закони голосоведення у творчості М.Римського-Корсакова, М.Мусоргського, Е.Гріга, характерні особливості мистецтва Сходу й негритянського менестрельного театру, композитори-імпресіоністи збагачували музичну мову сміливими виражально-зображувальними гармоніями, пошуками способів оновлення інтонаційної сфери: деталізація фактури, використання чистих тембрів, елементів модальної гармонії, натуральних й ангемітонних ладів, диференційованість оркестрового звучання, акордові паралелізми. Крім того, музиканти-імпресіоністи запозичували в художників такі терміни, як темброва палітра, гармонійні плями, інструментальний колорит, звукова фарба.

Відомими представниками музичного імпресіонізму були К.Дебюссі, М.Равель, художньо-стильові особливості яких характеризуються оригінальним розв'язанням тембрових ефектів, витонченим звукописом, грою світлотіні, оновленням засобів музичної виразності, музичною зображальністю. Яскравими

прикладом є твори К.Дебюссі «Острів радості», «Місячне сяйво», «Море», «Дівчина з волоссям кольору льону», триптих «Ноктюрни», триптих «Море»; М. Равеля «Гра хвиль», «Сумні птахи», «Човен серед океану», манера письма яких наближається до художньо-стильових особливостей художників-імпресіоністів, зокрема Моне, Сіслея, Піссарро, Тьорнера, Уїстлера.

Взаємопроникнення мовних інтонацій різних мистецтв можна спостерігати й в процесі сприйняття творів образотворчого мистецтва.

Так, Л. Тарасов, аналізуючи картину Д. Тьорнера «Заметіль. Пароплав виходить із гавані й подає сигнал біди, потрапивши на міліну», стверджує, що художник малювальними засобами намагається викликати відчуття музики, яка звучить, і, порівнюючи її з «симфонією в кольорі», зазначає, що в уяві виникають трагічні теми, які бувають в оркестрі композиторів-романтиків, звуки гурмици, котра налітає, або шабаш відьм із «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза.

Клод Моне. Осінь.

Музику французьких композиторів можна «почути» з полотен художників-імпресіоністів, у творчості яких посилилася категорія музикальності. Такою є картина К.Моне «Осінь», яка породжує в уяві звучання сумних мелодійних інтонацій, але разом з тим таких легких, ніжних і трепетних.

Вплив музики на живопис виявляється і в назвах картин: «Музична кімната в Петворті» Д. Тьорнера; «Симфонія у білому», «Аранжування в сірому і чорному», «Ноктюрн у синьому й сріблі» Д. Уїстлера, «Портрет лютніста», «Портрет люцернського «пісняра» Циммермана», сюїта гравюр «Танок смерті» Г. Гольбейна, яка у свою чергу спонукала втілити живописні образи в музиці (Артур Онеггер, кантата «Танці смерті»; Ц. Бресген, «Танці смерті для фортепіано й ударних інструментів»). Внутрішня музикальність притаманна рубенсівським картинам, таким, як «Концерт на природі», «Кермесса», «Ангел, що співає» та багато інших. Характерні риси «рубенсівської натури» відтворюються в «Рубенс-кантаті» П'єра Бенуа, увертюрі «Антверпенський художник» Гюго Рауна. Вплив музики на живопис позначився і в прагненні художників розкрити внутрішній світ композиторів. Сюди можна віднести портрети Ф. Шопена й Н. Паганіні (Е.Делакруа), М. Мусоргського (І. Рєпін), М. Римського-Корсакова (В. Серов). Вплив музики на літературу виявився в послабленні сюжетних зв'язків, у співучій звуковій прозі, у віртуозній майстерності володіння словом, музикальності вірша (Ф. Новаліс, П. Верлен,

Е. Сенанкур, Жан-Поль Ріхтер, К. Бальмонт, Ф. Сологуб). Проблема впливу музики на літературу висвітлюється Б.А. Кац і Р.Д. Тименчиком у книзі «Анна Ахматова й музика».

Творчий метод імпресіоністів знайшов своє втілення в таких художніх напрямках, як постімпресіонізм, символізм, експресіонізм, абстракціонізм, а на початку ХХ ст. – кубізм, конструктивізм, ташизм.

1.3.5. Діалог мистецтв у творчості композиторів кінця XIX – початку XX століття

Наприкінці XIX ст. – поч. XX сформувалося нове покоління композиторів російської школи: О.Глазунов, О.Скрябін, А.Лядов, С.Танєєв, А.Аренський, В.Калинніков, Й.Вітоль, В.Золотарьов, у творчості яких створився культ технічної досконалості, посилювався інтерес до античних сюжетів, духовної музики епохи Відродження, гармонії розуму й почуття. Такими є твори С.Танєєва, зокрема лірико-філософська кантата «Іоанн Дамаскін», опера «Орестея» за трагедією Есхіла, кантата «Після прочитання псалму», а також його хорові твори.

Естетика імпресіонізму вплинула на розвиток основних музичних жанрів, серед яких культивувалися такі, як вокальна та інструментальна мініатюри імпровізаційного характеру, симфонічні ескізи-картини, сюїти, характерними рисами яких стали завуальованість програмного змісту, що викликає активізацію уяви, збуджує фантазію, спрямовує виникнення мінливих настроїв і почуттів.

Привертає увагу жанр інструментальної мініатюри у творчості **Анатолія Костянтиновича Лядова (1855 – 1914)**. Яскрава театральність, бачення сюжетної дії, філігранна фактура інструментального викладу, що притаманна фортепіанним п'єсам «Бирюльки», «Арабески», «Музична табакерка», унікально поєднується з пошуком істини, майстерності розкривати індивідуальний і неповторний світ особистості, розуміння краси й ставлення до неї.

Музично-сценічною дією й чіткою драматургією визначаються казкові програмні симфонічні мініатюри, музичні акварелі «Баба-Яга», «Кікімора», «Чарівне озеро». Рух і звукозображальність, емоційна музична розповідь і чарівний політ, легка іронія й особливий світ відчуттів викликають стан незабутніх дитячих казкових спогадів і фантазій.

Музика «Чарівного озера» А.Лядова сповнена споглядально-ліричними переживаннями. Вона викликає в уяві картину загубленого в лісовій чащі озера, змальовує водночас надзвичайну тишу й звучність природи. Тиша, що звучить, передається через використання композитором тремоло струнних у гармонійному поєднанні із звучанням арфи, холодно-світлого забарвлення дерев'яної групи інструментів, зокрема флейти, використання челести в нижньому та верхньому регістрах, «баркарольного» ритму віолончелей, коротких мелодійних поспівок, невизначеності тематизму, переважної динаміки «*piano*» й «*pianissimo*», що загалом створюють оригінальний тембровий колорит, відчуття бездонної глибини й застиглої нерухомості, у якій відчувається легке коливання вітру й виникає казково-поетичний стан душі.

М.М.Ромадін. Лісове озеро, 1959.

Своє ставлення до «Чарівного озера» композитор висловив так: «Ах, як я його люблю! Яке воно картинне, чисте, із зірками і таємністю в глибині!... Одна мертва

природа – холодна, зла, але фантастична, як у казці». Музика «Чарівного озера» настільки невловима й повітряна, що асоціюється із творіннями художників-імпресіоністів.

Художні образи представників імпресіонізму різних видів мистецтва вражають своєю чуттєвістю, оригінальністю засобів художнього вираження, сміливістю й новизною бачення навколишнього світу.

Таким є світосприйняття **Олександра Миколайовича Скрябіна (1872-1915)**, у творчості якого унікально виявився синтез мистецтв, зокрема в його симфонічній поемі «Прометей», яка захоплює не тільки своєю художньо-естетичною концепцією, об'ємністю й багатоплановістю задуму, а й умінням композитора передбачити за декілька десятиліть наперед можливість художнього впливу ефектно-виражальних засобів синтетичних жанрів мистецтва на емоційну сферу слухача. Великий склад симфонічного оркестру, орган, фортепіано, хор, корольорово-світлова клавіатура – усе це, на думку композитора, сприяло посиленню отриманого враження від музичного твору.

Монументальна симфонічна поема «Прометей», музична тканина якої пронизана вольовими імпульсами, є, за словами Б.Асаф'єва, «проекцією особистості у світ», показує людину-творця, «героїчне поривання якої проходить усі етапи страждань і боротьби, знайомі із часів Бетховена» [1].

Образ Прометея як символічний образ вогню у творчості митців різних епох зазнавав певної трансформації, інтерпретації та модифікації, зумовлених культурно-художнім і філософським рівнем епохи, світосприйняттям і розумінням навколишнього життя. Есхіл, Вольтер, Гете, Байрон, Шеллі, Кальдерон, Брюсов, М.Гнесін, Я.Полонський, С.Танєєв, Г.Вольф, В.Ходасевич, Мьорике, Бальмонт склали самостійну історію образу легендарного Прометея, а також образів вогню, світла, сонця як потужним силам, що знаменують перемогу могутньої волі людини, дарують життя й духовне оновлення.

([Генріх Фридріх Фюгер, 1817 р. «Прометей несе людям вогонь»](#)) Образ Прометея як образ нескореного народу, символ народної сили протиставляється образу орла як символу самодержавства й пригноблення в поемі Т.Шевченка «Кавказ»: «...Там орел карає, що день божий довбе ребра й серце розбиває. Розбиває, та не вип'є живущої крові, воно знову оживає...». Але саме скрябінський «Прометей» склав новаторську сутність нової стилістичної епохи і став символом нового музичного мислення цієї епохи. «Прометеевський акорд» (фа-діез – сі-діез – мі – ля-діез – ре-діез — соль-діез), природа якого визначалася самим композитором як «ультрахроматична», з одного боку, пов'язувався із давніми традиційними нормами ладогармонічного мислення, а з іншого – свідчить про інтуїтивність власного геніального (кольорового) слуху, що не вимагав конкретного теоретизування.

Гармонійно-тембральна забарвленість «прометеевського шестизвуччя» (тонічний терцдецимакорд з підвищеною ундецимою і пропущеною квінтою) знаменувала логічне завершення творчого еволюційного процесу руйнування та відходу від

строгих класичних ладофункціональних зв'язків, який спостерігається в гармонічній мові Вагнера («тристанів акорд»).

Принцип художнього мислення й музичний тематизм скрябінського «Прометей», його ідейно-художні та образно-стилістичні інтонації, варіаційність образів-символів (вогню, простору, відчуття тонких крихких миттєвостей ніжності й краси, елегійність мрії, поемність) не тільки позначилися у творах композитора, зокрема «Поємі екстазу», а й зайняли чільне місце у творчості митців ХХ ст., у ліриці поетів-символістів, полотнах В.Борисова-Мусатова, П.Кузнєцова («Утр», «Весен», «Рождений», «Материнств»), художньому методі («варіації на стиль») І.Стравинського, варіаційно-варіантному принципі Д.Шостаковича, Б.Бриттена, Р.Щедрина, О.Мессіана, Б.Бартока, К.Шимановського. Діалог мистецтв і принцип варіаційності, які спричинили виникнення «живопису, що звучить» і «музичної колористики», набув особливої значущості у творчості М.Чюрльоніса, оскільки виявився в обдарованості й геніальності митця не тільки неперевершено володіти майстерністю висловлювати своє світобачення окремо в музичному та образотворчому мистецтвах, а й досягати мистецької оригінальності в знаходженні спільної гармонійної мови музики і живопису, їхнього «музично-симфонічного і поліфонічного характеру, розвитку одного мотиву й співнапруженості декількох симультанних планів» (Ромен Роллан). Такими є художні творіння «Соната моря», «Соната сонця», «Соната весни», «Соната зірок», «Соната вужа», «Соната пірамід», які будуються за принципом музичної композиції і за своїм художнім мисленням становлять цілісні й досконалі цикли, а також фантастичний «Корабель», дивний «Рай», поетична «Казка королів», романтична «Казка замку», нескінченна «Фуга», котрі сповнені мовою метафор, порівнянь і контрастів, симфонією кольору й ліній, мрійливістю і фантазією, ритмічною пластикою і філософською лірикою. Унікальною синтетичністю, своєрідністю та образністю художньої мови вражають музичні твори «У лісі», «Море». Це дійсно симфонії в кольорі, які створені із «шуму хвиль, із загадкової мови столітнього лісу, із мерехтіння зірок, із наших пісень...», як говорив М.Чюрльоніс.

«Прометей мистецтва, який приніс людям вогонь творчості» (А.Савицкас), новатор, оригінальний і неповторний художник, «талановитіший лірик» висловився Б.Асаф'єв про **М.Чюрльоніса (1875 – 1911)**. Мріючи поєднати музику й живопис, ототожнюючи дійсність із світом фантазії, Чюрльоніс-композитор і Чюрльоніс-художник у своїх творах по-новому розкрив відчуття ліричного та особистісного бачення у своєрідній власній концепції – «ліризації навколишнього світу», – земного пейзажу, космічного пейзажу, всесвітнього пейзажу, який уявлявся йому як велика симфонія, а люди – як ноти (Э.Межелайтис. Мир Чюрленіса. – М., «Искусство». – 110 с. – С.109).

Цикл «Соната весни», як і музична форма в музиці (сонатна), являє собою цілісний зміст у поступовому динамічному розвитку. Це гімн природі, гімн людству. Перша частина «Алегро» – являє собою фантастичний пейзаж, що імітує неживого дракона. Його увінчана короною голова поникла. З довгої шиї течуть «гірськими струмками потоки крові» (Е.Межелайтис).

Друга частина «Анданте» вражає своїм композиційним задумом, оскільки складається враження, що на картині зображений тільки фрагмент всесвітнього простору. Картина сповнена весіннім настроєм, витіюватими фантазіями, ласкавим вітерцем, що приводить у рух життя.

Класичне «Скерцо» гармонійно врівноважує контрастність настроїв – спокійність і статичність з динамікою та неспокійністю весняного руху. Художник майстерно поєднує елементи земного пейзажу (дерева, ластівки, острівки снігу) з хвилястими, прямими й неспокійними лініями, починаючи динамічний розвиток і підготовку [як і в будові музичної сонатної форми (перед'їкт)] до фіналу.

Четверта частина «Фінал» «звучить» урочисто. Композиційним центром картини є фігура, що вказує шлях у безкраї простори вічності. Це гімн безкінечності. Гімн космосу. Гімн Весні Людства. Гімн Всемогутності Природи.

Цикл «Соната весни» характеризується стилістичною єдністю, багатою метафоричністю, насиченістю, винахідливістю, фантастичністю, могутністю і необ'ємністю звучанн

1.3.6. Художньо-стильові особливості, інтеграційні та диференціювальні тенденції мистецтва ХХ століття

Мистецтво кінця ХІХ – початку ХХ століття характеризується полістильовою мозаїкою музичної творчості, жанровою різноманітністю, неоднорідністю, виникненням нових напрямків і стилів, відбиттям духу

епохи засобами оновленого «інтонаційного словника» у всіх видах художньої творчості.

Наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. посилюються пошуки нового синтезу мистецтв. Музичність виявилася у використанні музичних закономірностей слова у творах поетів-символістів (В.Гіппіус, М.Бердяєв, В.Іванов, К.Бальмонт, О.Блок, А.Белый, Д.Мережковський); картинах В.Борисова-Мусатова, В.Серова, М.Врубеля.

Розвивається жанр мелодекламації, утворюючи синтез музики й слова; унікальне поєднання хореографії, музики й живописної пластики демонструє жанр балету. Особливо це позначилося у творчості представників різних видів мистецтва початку ХХ століття. ХХ століття – це епоха надзвичайно загострених суспільних протиріч і найбільших соціальних потрясінь. Наукові відкриття й науково-технічна революція змінили традиційні уявлення про навколишню дійсність. У зв'язку з цим змінюється й сама людина, її уявлення про те, що в мистецтві прекрасне, а що потворне, її ставлення й розуміння навколишнього світу.

Незважаючи на складний і суперечливий розвиток музичної культури ХХ століття, музика цього часу, як й інші види мистецтва, створила справжні художні цінності, використовуючи художні традиції попередніх епох і створюючи свої, сміливі, новаторські експерименти в галузі художнього синтезу. На початку ХХ ст. перед митцями постала проблема розкриття динамізму епохи, гострих соціальних проблем, пошуку нових інтегровальних засобів, нових форм зображення навколишнього життя, внутрішніх емоцій і почуттів.

Авангардизм – загальна назва художніх напрямків ХХ ст. Характерними особливостями творчості авангардистів є пошук нових форм і засобів художнього вираження, недооцінювання або повне нівелювання класичних традицій, абсолютизація новаторських принципів, декларація створення елітарного мистецтва, гіпертрофія умовності, експресивності. Суперечлива природа авангардистського напрямку виявилася в посиленні звукових, зображальних та пластичних ефектів, взаємопроникненні принципів художньої композиції одного виду мистецтва в інші, наприклад, проникнення поезії і музики в прозу, і навпаки, «прозаїзація» поетичних творів, використання принципів музичної композиції в образотворчому мистецтві й літературі, атональність у музичних творах, виникнення таких форм і напрямків, як футуризм, імажинізм, конструктивізм, декадентство, модернізм, абстракціонізм, експресіонізм, символізм та ін. Прогресивні й талановиті представники цих напрямків поступово змогли перебороти вузькість світосприйняття, збагатити мистецтво новими художньо-змістовними творами. Це особливо яскраво, як уже зазначалося, виявилось у творчості Р.Вагнера, видатного німецького композитора ХІХ ст., який у своїх відомих «музичних драмах» унікально поєднав музику, живопис, поезію, архітектуру, театральне дійство, архітектуру, танок, режисуру. Ці тенденції проникають у поезію, живопис, театральне мистецтво. Визнаними лідерами символізму в поезії були французький поет кінця ХІХ ст. П.Малларме, у творчості якого дивовижно поєднувався світ реального й таємничого, містичного й міфологічного, і П.Фор, який 1890 року заснував у Парижі Художній театр, до репертуару якого входили різноманітні вистави, п'єси-феєрії і літературні композиції, котрі втілювали естетичні принципи символізму. Лідером німецьких символістів був С.Георге. У мистецтві Англії послідовними представниками символізму виявилися Г.Крег (відомий режисер і постановник опери «Дідона і Еней»), письменник О.Уальд. У Росії яскравими представниками символізму були поети О.Блок, В.Брюсов, А.Белый, композитор О.Скрябін.

Стиль модерн знайшов своє вираження в усіх видах мистецтва, зокрема у творчості художників постімпресіоністів П.Сезана, В.Ван Гога, П.Гогена. Лідером неопримітивізму вважається П.Гоген, який у пошуках внутрішньої гармонії, нового художнього синтезу звертався до теми «людина й природа» через вивчення стародавніх архаїчних культур Сходу. Творчість П.Сезана, яка пронизана дивною енергією, надихала художників-авангардистів ХХ ст., спричинила створення нових стилів, зокрема кубізму, засновником якого вважається іспанський художник П.Пікассо («Авіньйонські дівчата», «Скрипка»), і французький художник Ж.Брак («Будинок в Естаці»), котрі, на відміну від характерних імпресіоністам форм передачі світла й кольору, намагалися розкрити внутрішній зміст художнього образу через використання нових форм багатовимірної перспективи, геометричну деформацію з незначним використанням кольору. На відміну від них, Р.Делоне за допомогою кольорових плям, розташованих у певному ритмі, посилював емоційний вплив своїх картин («Симультанні вікна», 1912).

Василь Кандинський. «Імпровізація», 1910р. Основоположником абстрактного мистецтва першої половини ХХ ст. був В.Кандинський (1866–1944), творчість якого впродовж багатьох років перебувала під впливом німецького експресіонізму.

Основним завданням митця абстракціоністи вважали вираження духовного світу однієї людини -художника. Художник, поет, знавець історії мистецтва, музикант, В.Кандинський намагався свої картини уподібнювати звучанню музичного твору – симфонії, знайти гармонію звучання геометричних символів, фарб, ліній, кольорів, які, на думку художника, є знаками космосу. Приведені в рух талантом митця, вони, як клавіші, ударяють по струнах душі.

Здатність до самовираження через засоби імпровізаційної творчості виявляється як у живописі, так і в музиці й передбачає наявність високого рівня професіоналізму, неповторного індивідуального світосприйняття й світобачення митця.

Оновлення «інтонаційного словника» епохи ХХ ст. яскраво виявилось і в музичному мистецтві. Це позначилося на характері образної мови, посиленні дисонантності, послабленні функціональних зв'язків, появи нових ритмо-формул, акордів нетерцієвої побудови, використанні змішаних гомофонно-поліфонічних форм викладу (П.Хіндеміт, І.Стравінський, Д.Шостакович, С.Прокоф'єв, А.Берг, М.Мясковський, Р.Щедрін, А.Шенберг, О.Мессіан, Б.Барток). У творчості композиторів превалює стилізована модальність, що передбачає використання стародавніх ладів народної музики. Таким прикладом можуть слугувати поліфонічні твори А.Хачатуряна, О.Мессіана, Е.Бальсіса, В.Торміса, Д.Шостаковича, М.Равеля, зокрема його Фуґи з «Гробниці Куперена» (1914 – 1917), яка вражає своїм стриманим, сумним звучанням, що забарвлюється використанням дорійського та еолійського ладів, створює характер, що відповідає назві твору.

Модальність, полімодальність, додекафонія (атональна музика), посилення лінеарності й поліфонічної аперіодичності, нові форми акцентної та безакцентної ритміки, посилення формотворчого значення ритму – ритмічна імітація і канон, ритмічне поліостінато, нова звуковисотність – ознаки, які характеризують музику ХХ ст.

Основоположником експресіонізму став **Арнольд Шенберг** (1874–1951) – австрійський композитор, диригент, педагог, який у своїх творах застосовував додекафонію (дванадцятизвуччя), використовуючи весь набір звуків хроматичної гами. Для музики експресіоністів характерна розірваність, ламаність мелодійної лінії, різкі перепади звучності, використання людського голосу як музичного інструмента. А.Шенберг у мелодекламації “Місячний П'єро” (1912), опері “Мойсей і Арон”, музичній драмі “Щаслива рука” вперше в історії музики вводить нотований спів-декламацію, натуралістичні вигуки, різкі перепади звучності. **Експресіонізм** характерний і для творчості Альбана Берга (1885–1935) – учня А.Шенберга. І хоча в його творах відчувається зв'язок із традиціями класичного мистецтва, різкі співзвуччя, підвищена емоційність, близькість до мовленнєвих інтонацій, нестійкість звучання є основними стильовими ознаками його творчості.

У першій половині ХХ ст. з'являється художній напрямок – неокласицизм (С. Прокоф'єв, П. Хіндеміт, І. Стравінський, Д. Шостакович), який протистояв модерністським пошукам, продовжував розвивати кращі традиції музичного мистецтва попередніх епох, намагався відійти від гострих проблем сучасності.

Яскраві представники цього напрямку виявляли інтерес до національного музичного фольклору й творчості композиторів минулого [«Класична симфонія» (в стилі Гайдна) С.Прокоф'єва], тем античної міфології, середньовічних легенд, екзотики Сходу («Іспанська рапсодія», балет «Дафніс і Хлоя» М.Равеля (1875–1937); «Міфи», «Маски» К.Шимановського (1882–1937).

У ХХ ст. відбувається також процес демократизації музики, що нерозривно пов'язаний з розвитком синтетичного жанру – джазу, який спирався на традиції негритянського музичного фольклору й характеризував творчий метод професійних композиторів, зокрема

Дж. Гершвіна (1898–1937): опера «Поргі і Бесс», концерт «Рапсодія в блюзових тонах», сюїта «Американець у Парижі».

Музичне мистецтво 20-х років породжувало свої синтезувальні шедеври, що виявилось в пісенному жанрі (І.Дунаєвський, О.Олександров, М.Блантер, пізніше В.Соловйов-Седой), а також у симфонічному, оперному, камерно-вокальному, камерно-інструментальному жанрах. Поезія революції втілена також у класичних творах образотворчого мистецтва, зокрема Ю. Піменова «Даєш важку індустрію», «Тачанка», М. Грекова «Смерть комісара», «Трубачі Першої Кінної», К. Петрова-Водкіна «1918 рік у Петрограді», О. Дейнеки «Оборона Петрограда». Романтичні мрії і сподівання, оновлення й переживання навколишньої дійсності й природи розкриваються в картині А. Рилова «У голубому просторі», написаної 1918 року.

Трагічні події Великої Вітчизняної війни, дух і прагнення народу позначилися на мистецьких творах поетів, композиторів, художників: К.Симонова «Жди мене», поеми О.Твардовського «Василь Тьоркін», пісні О.Олександрова й В.Лебедева-Кумача «Священна війна», Сьомій симфонії Д.Шостаковича, Концерті для голосу з оркестром Р.Глієра, живописних полотнах Б.Неменського «Мати», «Дихання весни», О.Дейнеки «Оборона Севастополя», О.Лактіонова «Лист із фронту».

Творчість **Рейнгольда Морицевича Глієра (1874 – 1956)** представлена різноманітними жанрами: симфонії, балети, опери, концерти, романси, інструментальні п'єси. Значний вплив на формування художнього стилю композитора здійснила творчість О.Бородіна, М.Римського-Корсакова, О.Глазунова, А.Лядова. Творча спадкоємність композитора пов'язана із впливом художніх принципів М.Глинки й композиторів «Могутньої купки», зокрема О.Бородіна, що яскраво виявилось у величних поетичних образах Третьої симфонії («Ілля Муромець»), яку композитор присвятив О. Глазунову.

Характерні риси романсової лірики П.Чайковського й С.Рахманінова спостерігаються у вокальних творах «О, не влітай квітів», «Солодко співав душа-соловейко», «Ми пливли з тобою».

У Р.Глієра навчалися С.Прокоф'єв, Л.Ревуцький, Б.Лятошинський, Л.Кніппер, М.Раков, О.Давиденко, А.Новиков, Г.Літинський та багато інших відомих композиторів. З 1914 року Глієр – професор Київської консерваторії класу композиції, а 1915 року – директор.

Зв'язок різновидів мистецтва у творчості Глієра виявився з особливою силою. Про це свідчить виникнення таких синтетичних жанрів: симфонічної картини-балету «Запорожці» за картиною І.Рєпіна, опери «Шахсенем» (поставлена в 1926 – 1927 рр.),

балету «Червона квітка» (1927), балету «Комедіанти» (1930) за драмою Лопе де Вега, музичної драми «Гюльсара» (1936 – 1937), одноактної опери «Рашель» за новелою Г.Мопассана «Мадемуазель Фіфі» (період Великої Вітчизняної війни), балету «Мідний вершник» (1949), балету «Тарас Бульба» (1952).

Особливою образністю, духовною чистотою, задушевною ліричністю визначається «Концерт для колоратурного сопрано з оркестром» (фа мінор у двох частинах), написаний 1942 року. Велика симфонічна форма для голосу-соло використана композитором вперше. Відомо, що в жанрах камерної музики композитори вже зверталися до виконання голосу без слів [«Вокаліз» С.Рахманінова, «Соната-вокаліз», «Сюїта-вокаліз» М.Метнера, «П'ять пісень» (без слів) С.Прокоф'єва], але в жанровому плані Концерт для голосу з оркестром Р.Глієра є неповторним. Програму концерту чітко й лаконічно характеризував Д.Кабалевський, підкреслюючи, що голос використовується композитором настільки образно, що задум автора й без слів сприймається слухачами з повною ясністю: печаль розлуки і радість зустрічі – так хочеться дати характеристику двом частинам цього твору, які правдиво втілили ці прості людські почуття, що завжди нас хвилюють. Дійсно, лірично-пісенні, елегійні й водночас внутрішньо схвильовані інтонації-образи першої частини розкривають ліричний світ жіночої душі, створюють галерею незрівняних жіночих образів – від Антоніди до Февронії. Засобами оркестру композитор створює надзвичайно м'який колорит звучання: струнна група із сурдинами, схвильована фігурація супроводу, секвентний рух, фрази-оклики, ніжні каденційні інтонації, тематична єдність, ясність форми, багатство внутрішнього розвитку й симфонічність – образно відтворюють зміст першої частини. Ці риси характерні й для II частини (фа мажор, концертний вальс), яка написана у формі рондо з двома епізодами. Витончена вальсова мелодія, насичена віртуозними пасажами, світлий ліризм, глибока виразність, відкритість, радість, надзвичайно тонкий художній смак, майстерне володіння оркестровим колоритом відтворює тонку й багату гаму людських почуттів.

З поштової листівки.

Жди меня, и я вернусь,
Только очень жди,
Жди когда наводят грусть
Желтые дожди,
Жди, когда снега метут,
Жди, когда жара,
Жди, когда других не ждут,
Позабыв вчера.
Жди, когда из дальних мест
Писем не придет,
Жди, когда уж надоест
Всем, кто вместе ждет...
Жди меня, и я вернусь,

Не желей добра
Всем, кто знает наизусть -
Что забыть пора.
Пусть поверят сын и мать
В то, что нет меня,
Пусть друзья устанут ждать,
Сядут у огня,
Выпьют горькое вино
На помин души...
Жди, и с ними заодно
Выпить не спеши...
Жди меня, и я вернусь,
Всем смертям назло.
Кто не ждал меня, тот пусть
Скажет: повезло!
Не понять не ждавшим им,
Как среди огня
Ожиданием своим
Ты спасла меня.
Как я выжил - будем знать
Только мы с тобой -
Просто ты умела ждать,
Как никто другой! (К.Симонов. 1941).

Остання третина ХХ ст. в музичному мистецтві ознаменувалася виникненням постмодерністського напрямку, для якого характерним стає взаємозв'язок і взаємопоєднання різних музичних стилів і жанрів (полістилістика), зокрема «високого мистецтва» й кітчю. Музичне мистецтво стає видовищем, продуктом масового споживання, індикатором групової ідентифікації, знаком, що допомагає визначити свою причетність до тієї чи іншої субкультури.

У «багатостильовій» панорамі музики 70-х рр. продовжують розвиток напрямки попереднього періоду — неокласицизм і неофольклоризм, які яскраво виявляються в полістилістичному методі художнього мислення й нових музичних формах. Разом з цим специфічною особливістю музичного мистецтва 70-х рр. стало поширення неоромантизму, для якого характерними ознаками стало прагнення до суб'єктивного висловлювання та ліризації емоційно-образного змісту музичного твору. Ця тенденція виявилась у творчості Р.Щедріна, Р.Леденюва, С.Слонімського, М.Сидельникова, Б.Тищенка, А.Шнітке, Е.Денисова, В.Сильвестрова. Характерними рисами музичних творів стала стабілізація тональної системи та норм формоутворення; тематизація фактури; активізація мелодичного й кантиленного способів викладення музичного матеріалу. Полістилістична природа виявилась в: синтезі строгої канонічної техніки з дванадцятитоновною; поліфонічної техніки із сонорною; протиставленні кантабільних (співальних) елементів із фактурою фрагментарного типу;

конфронтації алюзій (квазіцитат) і цитат (музичних тем Р.Вагнера, Р.Шумана, П.Чайковського, Ф.Шопена та ін.).

Найвищого розвитку неофольклорна тенденція досягла наприкінці 60-х рр. і виявилася в способах використання серійної техніки, сонористики, джазу. Пізніше, у 70-тих роках, неофольклоризм органічно взаємодіє із різними стилями, визначаючи образний зміст музичного твору. Особливістю творів неофольклорної орієнтації стало повернення до класичних тональних закономірностей, протяжного тематизму, класичних принципів його розвитку, які почали використовуватися у взаємодії поліфонічного стилю із джазовим («Друга симфонія» С.Слонімського), російських інтонаційних комплексів з орієнтальними (балет «Степан Разін» М.Сидельникова).

Цей період характеризується виникненням нових технік композиторського письма, що синтезують різні способи художнього мислення: серіальність, конкретна, електронна, алеаторика, мінімалізм.

Конкретна музика передбачала використання в музичних композиціях синтезу музичного звучання із шумовими та акустичними ефектами, звуками природи, голосу й виявилася у творчості П.Булеза, О.Мессіана, які вважали, що конкретна музика урізноманітнює й збагачує виражальні звукові можливості. Електронна апаратура (синтезатори) замінила живе звучання музичних інструментів. Техніка композиторського письма спростилася засобом використання математичних алгоритмів, формул, фізичних законів Я.Ксенакіса (серіальна музика) і випадковістю (алеаторика). Серіальна техніка музичної композиції (тотальний серіалізм) детермінується принципом серійності, який поширюється на всі засоби музичної виразності: звуковисотну, тембральну, ритмічну, динамічну, артикуляційну. Серіалізм виявився у творчості А.Веберна («Пассакалія», ор.1, «Симфонія» ор. 21, «Варіації», ор. 27, ор.30), О.Мессіана «Чотири ритмічні етюди для фортепіано», яскраво виявився у творчості композиторів дармштадської школи в 50-х роках ХХ ст. (П.Булез, К.Штокгаузен, Л.Ноно), а також у творчості композиторів 60-х років (А.Шнітке, Е.Денисова, А.Пярта).

А.Шнітке, концерт №2 для скрипки з оркестром (фрагмент).

Серіальна музика надалі зазнала справедливої критики з боку композиторів, музикознавців, теоретиків. Музика, яка паралізує внутрішні сили, характеризується хаотичністю, автоматичністю творчого процесу, дисонантністю і незв'язністю звучання, відсутністю мелодійності й внутрішньої гармонії, розчарувала не тільки слухачів, а й самих творців. Деякі з них, зокрема К.Штокгаузен, перейшли до іншого методу композиційного письма – алеаторики.

Алеаторика (лат. *alea* – гральна кість, жребій, випадковість) – це техніка композиторського письма, що відходить від логіки розвитку музичної композиції, покладається на випадок і передбачає мобільність музичного тексту. Цей композиційний метод виник майже одночасно в Німеччині (К.Штокгаузен) і у Франції (П.Булез). Алеаторику, для якої типовою є імпровізація виконавця, використовували також Дж. Кейдж, А.Шнітке.

Актуальним залишається звернення митців до різних художніх стилів – від епохи Відродження, мистецтва іконопису до сучасних тем, що зображали будні країни. Мистецтво художників і композиторів 70 – 90 рр. визначило новий етап у розвитку сучасних стилів і світосприйняття. Поетичні тексти поетів різних віків знайшли своє втілення в оригінальних музичних композиціях Д.Тухманова, які поєднані спільною назвою «По хвилях моєї пам'яті». Вокальні твори написані на слова поетів різних країн і віків: давньогрецької поетеси Сапфо (VII ст. до н.е.), Вагантів (XI – XIII ст.), французьких поетів Шарля Бодлера й Поля Верлена (XIX ст.). Поетичний зміст органічно поєднується й розкривається через музичний супровід (фортепіано, орган, синтезатор, електропіаніно, мідна та струнна групи симфонічного оркестру), оригінальні мелодії, гармонічні співзвуччя і темброво-кolorистичні ефекти, відтворюючи засобами інструментування й інтонаційної музичної виразності дух епохи у відповідних арт-рокових композиціях.

Своєрідність художнього синтезу яскраво виявляється у стрімкій, динамічній інтеграції науки й мистецтва. Залучення до мистецького твору документального матеріалу, а також розвиток дизайну, художнього конструювання, естетичного оформлення навколишнього середовища, шумові й кольорові ефекти вистав, концертів, кіно-, відеопродукція, мюзикли, симфонії-балети – усе це сприяє посиленню образної виразності творів мистецтва, художньому впливу на особистість.

Значно актуалізується проблема синтезу мистецтва й техніки, завдяки якій розширюються виразні можливості різних видів мистецтва. У театральних виставах режисерська майстерність і театральна гра доповнюється музичним оформленням вистави, використанням лазера, слайдів, топографії. Музичне мистецтво кінця XX – поч. XXI ст. доповнюється шумовими елементами та урбаністичним звучанням. «Інтонаційний словник епохи» (за Б.Асаф'євим) характеризується змінами художнього мислення, синтетичністю, що зумовлено інтеграційними процесами техногенної сучасної цивілізації.

Наприкінці XX ст. виникає такий синтетичний вид творчості, як мульти-медіа-продукція, різноманітні форми медіа-мистецтва (відеокліпи, відеоінсталяції, відеоскульптура), що сприяє розширенню меж пізнавальних можливостей, зберігаючи при цьому самостійність, своєрідність і неповторність кожного з них. Виокремлюються візуальні мистецтва, котрі об'єднують традиційні образотворчі мистецтва й новітні медіаційні та інформаційні. Виникає така дефініція, як акціонізм, різновидами якого є процесуально-видовищні мистецтва – такі, як хепенінг і перформанс. Хепенінг, що виник у 50-х роках XX ст. як форма театального мистецтва, містить елементи імпровізації, гумору, фольклору, сценічної дії. Перформанс умовно називають театром візуальних мистецтв, оскільки він містить елементи хореографічного й музичного мистецтв, пантоміму, поезію, відео, кіно.

Українське музичне мистецтво в контексті художніх епох

1.4.1. Особливості й функції синкретичного мистецтва давніх слов'ян

Синкретичне мистецтво давніх слов'ян, характеризуючись морфологічною аморфністю й дифузністю способів засвоєння дійсності, відбивало язичницький культ природи – первісної релігії, що була фантастичним відображенням у головах людей тих зовнішніх сил, які панують над ними в повсякденному житті, – відображенням, у якому земні сили набувають форми неземних.

Характерною рисою первісного синкретизму є одухотворення сил природи, що випливало з конкретності мислення давніх людей. Первісний синкретизм є водночас мистецтвом і немистецтвом, оскільки пізнавальна, естетична та побутова функції становлять у ньому нерозривне ціле, єдність, обрамлену в образно-художню форму. Людська фантазія давніх слов'ян наділила всі стихії природи якостями та іменами людей, які зберігалися протягом віків у народних піснях та повір'ях про матір-землю, вогонь, лісовиків, мавок.

Первісно-релігійний спосіб життя давніх слов'ян-землеробів передбачав обожнювання землі й сонця, що відбилося в цілому ряді обрядових дійств, пристосованих до основних періодів руху Землі навколо Сонця. Численні зразки народної творчості давніх часів органічно поєднують трудову діяльність і засоби художнього вираження та характеризуються взаємним проникненням слова, співу, рухів, нерозподілом їхньої жанрово-родової структури, що визначило магічний характер багатьох стародавніх творів як українського мистецтва, так і мистецтва інших народів (О.Веселовський, Е. Гроссе, А.Іваницький, В.Кабо, О.Шреєр-Ткаченко). І хоча засоби художньої виразності ще не набули самостійності й перебували в стані «взаємного проникнення» (М.Каган), акцентовані вигуки та приспівки, що вводились у трудовий процес, інтонувалися наспівно, у ритмі певної форми праці. Природно поєднуючись, вони надалі сприяли зародженню основного фольклорного утворення – народної пісні, яка на наступних етапах художнього розвитку не тільки вдосконалювалася суто музикально, а й зазнавала «зовнішніх» змін, сприяла виникненню нових синтетичних жанрів (пісні-романсу, канту), ставала внутрішнім компонентом інших видів мистецтва. Відбиваючи світогляд, побут, працю, пісні супроводжували все життя людини. Групуєчись у цикли, які за своїм характером і змістом пристосовувалися до різних сезонів та форм праці, вони являли собою тісну взаємодію музики та слова й передбачали доповнення виразною мімікою, танцювальними рухами, виконуючи водночас декілька функцій. Доповнюєчись виразними рухами, відповідним одягом та прикрасами, створювався таким чином унікальний синтез мистецтв, який убирав у себе пісню-сказання-дійство-танець. Драматична дія, хороводний діалог, епічне сказання, лірична пісня, більше того: усе це в поєднанні з музикою створювало єдине художнє ціле (О.Веселовський). Саме в первісних обрядових, трудових та хороводних піснях знайшли вияв інтуїтивно знайдені зразки музичної злагодженості – первістки гармонії в музиці.

У процесі історичного розвитку людства, збагачення громадської свідомості та досвіду людини обрядові пісні й дійства первісного мистецтва, які розкривали, насамперед, душевний стан людини, передавались із покоління в покоління й

ставали джерелом для розвитку різноманітних типів родинно-побутової

1.4.2. Художньо-стильові особливості, інтеграційні та диференціювальні тенденції українського мистецтва XVII – XVIII століть

пісенної творчості в пізніші часи, збагачувалися своєрідним інструментарієм, удосконалювалися, знаходили своє яскраве втілення в різних типах художньої творчості, використовувалися у творчості професійних композиторів наступних епох. Так, сцени язичеської Русі, культ предків і давній культ землі яскраво зображені у балеті І.Стравинського «Весна священна», котрий вражає своєю стихійною силою, сміливістю, екзотичністю оркестрового звучання, напруженою ритмічною пульсацією, національним мелосом. У «Сценах язичницької Русі» композитор змальовує «людину тих далеких часів, коли вона ще не відділяла себе від природи, від усієї маси, була позбавлена індивідуальних рис. Пригнічена силами природи, вона (людина) боїться їх і прагне умилювати кривавими жертвами». Зв'язок із фантастичністю і казковістю, епічність й одухотворення сил природи спостерігається в опері М.Глинки «Руслан і Людмила». Художнє переосмислення й відтворення світосприйняття давніх слов'ян, їхніх стародавніх обрядів простежується і в опері М.Римського-Корсакова «Снігуронька» за однойменною п'єсою Островського, яка пройнята надзвичайним ліризмом, розкриває внутрішній світ людини через органічний зв'язок природи й почуттів.

Наприкінці XVI століття (1598 р.) відбулася важлива подія в розвитку української музичної культури: на звернення львівських братчиків отримано дозвіл константинопольського патріарха на те, що в українських церквах можна виконувати багатоголосні твори. Саме з цього часу хоровий спів став розвиватися з нечуваною швидкістю й до кінця XVII століття досягає професійних вершин.

XVII – перша половина XVIII століття знаменується також динамічними зрушеннями у всіх інших видах мистецтва, десакралізацією художньої діяльності, яка набуває індивідуального позакультового характеру, хоча й спрямовується на посилення позицій християнської віри.

Спокійні ренесансні форми, які в XVI столітті переплітаються із середньовічними, поступово витісняються пишними бароковими, з яскравими соковитими формами й неспокійною динамікою руху, що знаходять своє цікаве й своєрідне розв'язання в усіх видах мистецтва, чітко виявляються на терені України і пов'язуються з добою Козаччини.

Своєрідний стиль «українського, або козацького бароко» знайшов своє втілення в елегантних і пишних формах архітектурних споруд, просторових ансамблів, мальовничості й гармонії будівель із навколишньою природою, багатстві декору різних видів забудов (культових, житлових, громадських), конструкції яких не тільки поєднували народні та європейські традиції, а й становили внутрішній органічний синтез різних видів мистецтва. Це виявилось в проектуванні фасадів козацьких соборів (п'ятикупольний із чотирма однаковими фасадами Миколаївський собор у Ніжині, Георгіївський у Видубецькому монастирі, Троїцький – у Чернігові, Хрестовоздвиженський у Полтаві), майстерному виготовленні різьблених дерев'яних іконостасів народними умільцями, перебудові золотoverхих форм куполів у новому стилі (церкви Києво-Печерської лаври, Софійський та Михайлівський собори). Творчий підхід архітекторів і художників виявився в гармонійному поєднанні кольорів, зокрема золотого, білого й

блакитного, що дивовижно гармонізує із київським небом і навколишнім ландшафтом (Андріївська церква в проектуванні Бартоломео Растреллі), реалістичному й людському відтворенні образів святих (Федір Сенькович, Микола Петрахович, Іван Руткович), а також у портретних зображеннях історичних осіб у розписах храмів (Успенський собор містить 85 портретних зображень – від князя Володимира до Петра I), виразному звучанні багатоголосних (чотириголосних, восьмиголосних і дванадцятиголосних) хорових композицій (партесний спів), який являв собою гомофонно-гармонічне багатоголосся з елементами поліфонії. Тексти цих творів записувалися слов'яно-руською мовою, що свідчило про демократизацію церковного православного співу. Саме в жанрі партесного концерту яскраво виявилися барокові стильові особливості: об'ємність просторового звучання, що досягалося імітаційним проведенням голосів, їхнім колористичним і тембровим зіставленням, багатоголосною фактурою. Серед композиторів, котрі склали партесні твори (Колядчин, Гавлевич, Завадовський, Пекалицький, Яжевський), натрапляємо на ім'я національно-самобутнього композитора, теоретика, педагога, хорового диригента XVII століття Миколи Дилецького, відомого своєю працею «Грамати́ка му́сикі́йська», чисельними хоровими творами (Літургія ля-мінор, партесний концерт «Іже образу Твоєму», «Воскресенський канон» та інші), що вражають багатством гармонічно-поліфонічної фактури, метроритміки, тематичного матеріалу, майстерним використанням народно-жанрового колориту, інтонаційною виразністю, художньо-образною довершеністю, мелодично-розспівною вокалізацією, українською теплотою й задушевністю. Микола Дилецький створив неперевершені зразки духовної української музики, заклав основи партесного співу також і в Росії, виховав цілу плеяду відомих композиторів, серед яких В. Тітов, В. Калашніков. Незважаючи на важкі історичні умови для розвитку художньої культури України [національно-визвольний рух проти Речі Посполитої (1648 – 1657 рік), денационалізація і покріпачення українського народу, згортання автономії України російським царатом, ліквідація гетьманщини, заборона публікацій українською мовою], що у свою чергу спричинило піднесення української культури й вплинуло на розвиток всіх видів мистецтва, українська музично-поетична творчість збагачувалась і міцніла, характеризувала світогляд і характер українського народу. Своєрідним літописом у XVII ст. стали історичні пісні та думи української народної творчості, які змальовують боротьбу козаків із завойовниками (татарами, турками), життя бранців у турецькій неволі, їхній побут, козацькі походи й повстання. Такими є пісні «Ой, Морозе, Морозенку», «Пісня про Байду», «Ой, на горі та жінці жнуть», «Ой, зійшла зоря», «Засвіт встали козаченьки».

Думи зародилися серед волелюбного козацтва, мали велику популярність і виконувалися кобзарями, які брали участь у воєнних походах, народних повстаннях. «Дума про козака Голоту», «Дума про Марусю Богуславку», «Дума про Самійла Кішку», «Дума про Івана Богуна», «Втеча трьох братів із города Азова з турецької неволі» та інші за своїм змістом близькі до історичних пісень, а речитативна манера виконання зближує їх із плачами та голосіннями. Історичні думи характеризувалися життєвістю й високим естетичним спрямуванням,

виконувалися імпровізованою мелодекламацією кобзарями, лірниками, бандуристами під власний супровід і створювали унікальний синтез поетичної та музичної творчості. Пісні цього періоду звеличують постать Богдана Хмельницького, М.Кривоноса («Чи не той то хміль», «Гей, не дивуйтесь, добрії люди»). Героями історичних пісень стали Нечай, Богун, які оспівувалися у народних думах та піснях. Думи й пісні прославляли мужність і хоробрість захисників Вітчизни, розкривали риси національного характеру українців, їхнє прагнення до краси, щирість, мрійливість, відбивали спосіб мислення і світосприйняття українського народу.

Відомими талановитими кобзарями були Федір Холодний, Остап Вересай, Михайло Кравченко та інші. Народні кобзарі-майстри поєднувалися в «братства» кобзарів і лірників, навчали своїх учнів гри на бандурі, умінь вокальної мелодичної імпровізації, виробляли свій власний стиль речитативно-імпровізаційного виконання і яскраві варіанти наспівів дум, які ставали зразком для наступних поколінь народних і професійних співців-виконавців.

Сюжети історичних пісень та дум, козацькі образи розкрилися в жанрі «народних картинок» («Козак з бандурою», «Козак Мамай»), а також надалі лягли в основу літературних творів Сави Чалого, М.Костомарова, І.Карпенка-Карого, М.Старицького, О.Кобилянської, Ліни Костенко.

Події національно-визвольної боротьби українського народу середини XVII століття під проводом Богдана Хмельницького, усвідомлення національної ідеї, могутній волелюбний дух народу з однаковою величезною художньо-емоційною силою розкриваються як в епічних жанрах української народної творчості XVII століття, так й у творчості видатних українських митців XX століття, зокрема, художників, які звертаються до історичних сюжетів, знайомлять з епохами народної історії, відбивають думки й почуття народу: М. Івасюк – «В'їзд Богдана Хмельницького в Київ», Ф.Красицький – «Гість із Запоріжжя», О.Мурашко – «Проводи Кошового», С.Васильківський – «Козак Голота», «Козаки в степу», «Козача левада», «Чумацький Ромоданівський шлях».

Крім історичних дум, існували також думи побутового характеру: «Про бідну вдову і трьох синів», «Про сестру і брата», у яких розкривалися високі моральні якості українського народу, а також твори жартівливого, гумористичного, сатиричного, танцювального характеру.

У цей період зароджуються такі синтетичні жанри, як шкільна драма, яку заснував **Памва Беринда (1616 р.)**, створюються інтерлюдії або інтермедії, що являли собою невеликі сценки з народного життя і виконувалися між актами шкільної драми.

Взаємодія мистецтв яскраво виявилася в театрі Києво-Могилянської академії. У процесі виступу використовувалися світлові та звукові ефекти, хореографія, музика, пантоміма, складні декорації, костюми, що уможливило надати сценічному дійству новизни й емоційності.

Органічним синтезом мистецтв був народний ляльковий театр – «вертеп» (вертеп давньослов'янською – печера), який являв собою триярусну скриню, що символізувала три рівні космосу. Пізніше залишилося два рівні, у верхньому

демонструвалися лялькові вистави на релігійний сюжет, а у нижньому – народні гумористичні інтермедії.

Музичне мистецтво характеризує всі сфери навколишнього життя людини, відповідає її духовним та естетичним потребам і позначається насамперед виникненням церковного багатоголосного співу, який відзначається високим художнім і професійним рівнем виконання, ладово-гармонійною виразністю та мелодійною гнучкістю. Популярним стає жанр канту, який містить традиції усної народної пісенності й за характером і стильовими особливостями поділявся на релігійно-філософський, панегіричний, жартівливо-сатиричний, жартівливо-гумористичний, побутово-ліричний.

XVII сторіччя – епоха зростання класових протиріч, що породила народно-

1.4.3. Взаємодія мистецтв у творчості українських композиторів XVIII – XIX століть

визвольний рух і в Росії. Кульмінаційні етапи позначилися повстаннями, які очолювалися Болотниковим (1606 – 1607), Степаном Разіним (1667 – 1671), Кіндратом Булавіним (1707 – 1708).

Ці історичні події позначилися на різних видах мистецтва, спільною темою яких стали гострі питання сенсу життя, волелюбні протидержавні мотиви. У літературі, живописі й музиці посилюється реалістичне відтворення індивідуальних рис людини. У зв'язку з цим з'являються сатиричні повісті («Суд Шем'якін», «Повість про Йоржа-Йоржовича»), художні полотна, котрі характеризуються реалістичними прийомами письма в портретному жанрі, зразки іконопису у творчості Симона Ушакова, а також історичні пісні, які визначаються вольовим й активним характером, широкою розспівністю й розкривають почуття народного протесту проти пригноблених.

Основи класичної музики в Україні почали формуватися й розвиватися в другій половині XVIII ст. і в XIX ст. У цей період в українському мистецтві особливо яскраво й повно виявилася ідея взаємозв'язку музики й слова. Проникнення партесного співу в культуру знаменного в другій половині XVIII ст. спричинило виникнення нового виду хорового багатоголосся – партесного концерту, який характеризується хорально-гармонічним і підголосково-поліфонічним складом, виконується у святкових церковних композиціях і знаменує високі форми розгорнутого багатоголосся. Жанр хорового концерту зародився в Україні й пов'язаний з музичною освітою в Київській академії, вихованцями якої були Г.Сковорода, М.Березовський, А.Ведель, відомі вчителі музики та регенти Георгій Баранович, Йосип Мохов, Василь Сербжинський, Семен Лободовський. У духовних концертах цього періоду виявляється нове ставлення до вибору тексту, який у тісному зв'язку з музичними інтонаціями сприяє «розкриттю багатого світу людської душі, динаміки глибоких і різноманітних переживань» [84], що, у свою чергу, вимагало розширення музичної форми, збагачення емоційно-образного змісту, оновлення художньо-стильових особливостей, насиченості гармонічної фактури, поєднання хорового поліфонічного багатоголосся з майстерністю інструментального письма.

Неперевершеними майстрами хорового жанру є відомі українські композитори Д.Бортнянський, М.Березовський, А.Ведель.

Багатство жанрової палітри, майстерність композиторської техніки, володіння різними прийомами поліфонічного письма й хорового співу, піднесеність художніх образів, довершеність музичної форми гармонійно поєднуються у творах цих композиторів з простотою музичного викладу, виразністю й задушевністю мелодичних зворотів, що ґрунтуються на народнопісенних інтонаціях.

Хорові концерти **Дмитра Бортнянського (1751 – 1825)** вражають образною глибиною й великою внутрішньою силою, майстерним застосуванням принципу контрастного зіставлення художніх образів, які «втілюють глибокі філософські ідеї, сповнені драматизму й скорботи» [68].

Прихильником творчості Д.Бортнянського був М.Вербицький (1815 – 1870) – композитор, хоровий диригент, автор національного гімну «Ще не вмерла Україна».

Перша половина XIX ст. характеризується подальшим розвитком синтетичного камерно-вокального жанру – пісні-романсу, образно-емоційна сфера якого, особливості мелодики й поезії визначають стилістичні риси багатой романсової творчості композиторів другої половини XIX ст. Поєднуючись, українська мелодія й поезія створювали виразні, емоційно забарвлені композиції, у яких людські переживання передаються від лірично-грайливих до елегійно-задумливих і драматично-напружених образних сфер, а також у романтичних музичних композиціях-замальовках, які проникають і відтворюються в пейзажному жанрі художників новаторського напрямку, зокрема творчості **А.Куїнджі**.

Милуючись картиною «**Ніч на Дніпрі**», яка дійсно «звучить», хочеться наспівати інтонації пісень-романсів «Ніч яка місячна», «Сонце низенько», «Не щечечи, соловейку».

Образно-емоційна сфера пісень-романсів «Віють вітри», «Ой я нещасний» з «Наталки-Полтавки» І.Котляревського, особливості мелодики й поезії пісень-кантів («Їхав козак за Дунай», «Не ходи, Грицю, на вечорниці»; «Гуде вітер вельми в полі» М.Глинки, «Гандзя» Д.Бонковського), солоспіву М.Маркевича «Нащо мені чорні брови?» та багато інших визначили стилістичні риси багатой романсової творчості композиторів і поетів цього періоду, знайшли своє відображення в пейзажному, побутовому та портретному жанрах українських живописців.

Швидко реагуючи на зміни, що відбуваються у світовій культурі, кінець XVIII – перша половина XIX ст. в українській культурі позначилися виникненням нового синтетичного жанру – музично-драматичного театру, більшість музичних драм та п'єс із репертуару якого слід віднести до жанру водевілю або оперети. На початку XIX ст. у розвиток опери-водевілю вливаються численні музичні епізоди, переважно народні пісні, хори, романси, танці, що стають важливим засобом характеристики персонажів та життєвих ситуацій (І.Котляревського «Наталка-Полтавка», «Москаль-чарівник»; Г.Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці»).

У другій половині XIX ст., періоду розпаду феодально-кріпосницьких відносин і визрівання капіталістичних розгортається національно-визвольний рух, який зумовив піднесення суспільно-політичного життя, розвиток національної демократичної культури та мистецтва, що зміцнювалися й гартувалися в Україні в боротьбі проти антинародної політики царського уряду. Демократичні тенденції, культурні й національні інтереси українського народу, що виявлялися в прагненні відстояти свободу права на рідну мову й мистецтво, знайшли своє відбиття у всіх видах художньої творчості. Українська культура збагатилася відомими іменами представників різних видів мистецтва: Є.Гребінка, С.Гулак-Артемівський, П.Ніщинський, А.Лосенко, Д.Левицький, творчість яких позначилася такими спільними рисами, як роздуми про долю, володіння чудовою властивістю заглянути в найпотаємніші глибини людської душі й геніально висвітлити її світогляд, почуття й думки.

Пасха. М.К.Пимоненко.

Мистецтво музики, мистецтво пензля й мистецтво слова одночасно розвиваються в напруженій боротьбі під впливом революційно-демократичних ідей, визвольного руху, новаторських звершень, взаємозбагачуючи та взаємодоповнюючи один одного. Загостреність соціальних взаємовідносин є основною темою літературної і живописної творчості. Так, драматичне звучання картин К. Трутовського «Хворий», «Збирання недоїмок на селі», «Рекрутський набір», «У суді», «Голод у Курській губернії» співзвучні літературним образам творів І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І. Франка,

А. Тесленка; живописне полотно К. Костанді «В люди», що висвітлює актуальні питання безробіття, перегукується з творчістю Панаса Мирного, зокрема його творами «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», «Повія».

Головна й спільна тема – життя трудового народу – поєднала музику, живопис, слово й знайшла своє яскраве втілення в побутовому жанрі. І хоча кожен з видів мистецтва на цей час виробив свої власні характерні для цього жанру особливості, образи селян, робітників та розкриття правди життя неповторними ознаками різновидів мистецтва поєднали їх у єдиній ідейно-емоційній спрямованості. Взаємозв'язок з музикою виявився в показі живописцями теми селянського життя, українських обрядових сцен: колядок, сватання, весілля, ярмарку. Прикладами є картини М. Пимоненка «Святочні ворожіння», «Весілля в Київській губернії», «Проводи рекрутів», «Свати», «Жнива», «По воду», «Ярмарок», «Пасха»; Т. Шевченка «Старости»; К.Трутовського «Весільний викуп»; І.Репіна «Вечорниці»; Ф.Кричевського «Наречена»; І.Айвазовського «Весілля в Україні»; В.Тропініна «Весілля в селі Кукавці», «Українець», «Портрет подільського селянина».

Поєднання різновидів мистецтв виявляється і в такій формі, як переведення з одного художнього виду в інший. Наприклад, офорт В.Штернберга «Кобзар з поводитирем» до першого видання «Кобзаря», ілюстрації К. Трутовського до творів Т. Шевченка, Марка Вовчка,

М. Гоголя, І. Крилова, Л. Глібова, офорт Л. Жемчужникова «Покинута», створений під враженням від поеми Т. Шевченка «Катерина».

Взаємозв'язок мистецтв виявився і в прагненні художників розкрити внутрішній світ українських композиторів і поетів (І. Труш – портрети Лесі Українки, І.Франка, М. Лисенка, П. Житецького; В. Штернберг – портрет Т. Шевченка, М. Лисенка).

Т.Шевченко.Автопортрет. Особливу увагу привертає творчість поета-живописця Т.Г. Шевченка, у якій взаємозв'язок літератури, музики й живопису знаходить своє безпосереднє втілення. Так, «**Автопортрет**» напрочуд співзвучний із настроєм і духом поезій Т. Шевченка. Життєвість, виразність і молодість, які віддзеркалюються на полотні, неначебто знаходять своє продовження у віршах «Вітре буйний, вітре буйний», «Тече вода в синє море», «Вітер з гаєм розмовляє», у поемі «Причинна», «Перебендя». Привертає увагу й картина «Катерина», яка за своїм художньо-образним змістом співзвучна однойменній поемі. Обидва твори сповнені глибокого драматизму. Картина, доповнюючи поему, надзвичайно переконливо розкриває душевний злам і страждання, змушує співпереживати й співчувати героїні.

У цей час набуває розквіту синтетичний оперний жанр, котрий виявляється як у творчості композиторів західноєвропейських країн, зокрема **Ж. Бізе (опера «Кармен»** за сюжетом новели Проспера Меріме), Россіні («Севільський цирюльник»), Верді («Аїда»), Гуно («Фауст»), Деліб («Лакме»), так і в Україні: С.Гулак-Артемівський – опера «Запорожець за Дунаєм», у якій вокально-хорові композиції вдало поєднуються з хореографічними номерами й розмовними діалогами; М.Лисенко, оперна естетика якого, ґрунтуючись на традиціях композиторів-класиків (М.Глинки, М.Римського-Корсакова), художньому досвіді С.Гулака-Артемівського, характерних особливостях українського театру, збагатила жанрово-видову специфіку музично-сценічних творів. Саме у творчості М.Лисенка сформувалася українська історико-героїчна народна музична драма («Тарас Бульба»), лірико-побутова («Різдвяна ніч»), казково-фантастична («Утоплена») опери; дитячі опери («Коза-дереза», «Пан Коцький», «Зима і Весна»), опера-сатира («Енеїда»), опера – політичний памфлет («Андрашіада»).

Синтез мистецтв виявився у зверненні українських композиторів до творчості українських поетів. Привертають увагу вокальний цикл М.Лисенка «Музика до Кобзаря», а також музика до другої дії п'єси Т.Шевченка «Назар Стодоля», «Вечорниці» П.Ніщинського, яка заклала основи розвитку жанру української класичної театральної музики. Яскравою художньою самобутністю пройнята творчість М.Леонтовича (1877 – 1921), заснована на народній пісенній культурі.

Наприкінці XIX – початку XX сторіччя музична культура України характеризується інтенсивним розвитком синтезуювальних жанрів, виникненням музично-драматичних, театральних і хорових колективів під керівництвом М.Лисенка, М.Леонтовича, К.Стеценка, О.Кошиця, у концертних репертуарах яких панувала українська народна пісня, яка відбиває суттєві сторони життя й має, як висловився І.Франко, «не лише артистичне, але й суспільне значення як один з елементів, що поєднують людей, полегшують їх організацію і співпрацю для цілей народного

відродження».

Загальноестетична мистецька позиція композиторів Лисенкової школи сформувалася під впливом ідей революційних демократів – Т. Шевченка, М. Чернишевського й М. Добролюбова. Великою мірою ці ідеї сприймалися і через творчість Лисенка і композиторів-кучкістів (М. Балакирев, М. Мусоргський, О. Бородин, Ц. Кюї, М. Римський-Корсаков), яка характеризувалася зверненням до специфічного кола тем та образів, ставлення до фольклору, демократичною спрямованістю творчості, розумінням суспільної функції мистецтва.

Могутня хвиля революційного піднесення, що досягла в 1905 – 1907 роках своєї кульмінації, внесла вагомі корективи в літературно-мистецький процес. Явища суспільно-політичного життя цього часу знаходили своє відбиття в українській літературі й мистецтві. Почали з'являтися нові теми, ідеї, образи, оновлюватися засоби художнього зображення дійсності.

Прогресивні думки І. Франка, П. Грабовського, М. Коцюбинського, В. Стефаника, Лесі Українки, О. Олеся проникали в музичний процес, були ідейним ґрунтом для визрівання нових тенденцій в українській музиці початку ХХ століття взагалі. Це позначилося на тематиці, образній сфері, ідейному спрямуванні творчої діяльності композиторів. У центрі уваги композиторів – життя й доля народу, його злигодні і радощі, мрії й сподівання. Композитори звертаються до характерних життєвих ситуацій, розкривають картини суспільного й особистого життя, черпають образи своїх героїв із творчої спадщини поетів і письменників. Влучно висловився О. Кошиць про творчість К. Стеценка, називаючи її щирою, безпосередньою, «найтоншою, найделікатнішою лірикою італійського пензля в релігійному малярстві» [57].

Самобутньою сторінкою цього періоду є кобзарська творчість, яка поряд із традиційними формами музикування народних співаків позначилася новими тенденціями, що виявилися не тільки в прагненні зберегти фольклорне мистецтво, а й надати йому широкої популярності, залучити громадськість, музичну критику, широке коло слухачів. Відомі кобзарі, такі, як Т. Пархоменко, Г. Хоткевич, М. Кравченко, І. Кучеренко, В. Шевченко, С. Пасюга, П. Гащенко, Гр. Кожушко, М. Філянський, В. Овчинников демонструють кобзарське мистецтво, пропагують українську пісню, виступають із концертами в різних мистецьких закладах. Так, 1906 року М. Кравченко виступив із концертними програмами в музеї Києва, де експонувалася «Перша київська виставка етнографічних і домашніх виробів» [29, 7].

Образ «Кобзаря» розкривається також у літературних та живописних творах («Триптих про кобзарів» М. Рильського, «Портрети кобзарів» О. Данченка).

Яскрава художня самобутність **Миколи Леонтовича (1877 – 1921)**, заснована на народній пісенній культурі, виявляється в колоритності звучання, гармонійній барвистості, поліфонічній майстерності й композиційній досконалості, багатстві хорової палітри, мистецтві «вокального інструментування» (одним із творців якого і був сам Леонтович), самостійних ходах і рухах голосів, які розвинулися потім у геніально сплетену музичну мережку, стали одним з основних елементів

індивідуального стилю Леонтовича, що заклав основи й надав життєвості розвитку української хорової культури.

Краса народної пісні й краса самобутнього таланту у творчості Леонтовича злилися воедино. Неповторні музичні шедеври, кожен з яких – то цілий скарб у духовних надбаннях народу, сторінка з його життя й долі, вирізьблена на дорогоцінному камені вправною рукою великого майстра (М.Гордійчук). К.Стеценко про Леонтовича висловився так: « ... він ніби різьб'яр у музиці, що творить найтонші музичні вартості, неначе «кружева» із шовку. Його техніка, обробка найменшої речі остільки «ажурна», ніби тонка різьба із золота, прикрашена самоцвітним камінням».

Особливої художньої виразності набувають хорові мініатюри, створені на зразках народної музично-поетичної творчості. Джерелом невичерпної краси називав М.Леонтович українську пісню, яка в його творчості є втіленням ніжних і витончених почуттів, глибоких драматичних поривань, широкого тематизму.

Художник-новатор, він вів пошуки характерного в пісні, прагнув піднести це характерне до високого рівня художнього узагальнення, розкрити пісню в усій своїй різноманітності й різножанровості, створити яскраві художні образи, що вражають великою силою художнього впливу, винятковою довершеністю форми, своєрідністю й оригінальністю музичної мови, глибиною емоційно-образного змісту. Тому все своє життя композитор шукав засобів для якнайглибшого й найправдивішого відтворення слова в музиці й розумів слово не лише як категорію, що несе в собі певну емоційну і звукову інтонацію, зазначає М.Гордійчук, а передусім як «конкретний за змістом поетичний образ, що приховує в собі багато можливостей щодо його музичних тлумачень». Тому М.Леонтович свідомо шукав зв'язків кольору й звуку, прагнув до «звучання» образів природи в музиці, доповнення, збагачення й розкриття цими засобами людської долі «з її радощами й болями, з щастям зустрічей і горем розлуки, з серцем живим і тремтливим».

Унікальний синтез музичного й народнопоетичного тексту являють собою хорові твори композитора. Розгорнуті „сценки” народного життя, побуту правдиво розкривають характери дійових осіб, глибину їхніх почуттів і переживань, прагнень і сподівань. Музичні твори М.Д.Леонтовича komponуються у велике загальне дійство, що складається з „монологів”, „картинок”, „сценок”, „діалогів”, „роздумів-оповідань” і має свою сюжетну лінію, експозицію, зав'язку, кульмінаційну вершину й розв'язку.

Особливу увагу привертають твори сімейно-побутової та лірико-любовної тематики, у яких образно-змістова сфера відтворюється надзвичайно конкретно й досконало. Композитор наділяє своїх героїв характерними рисами і, застосовуючи відповідні засоби музичної виразності, розкриває їхній внутрішній світ і духовні якості. Сторінки реального життя правдиво зображені в таких хорових творах, як «Ой, черчику», «Ой ніхто ж там не бував», «Ой ходить царенко», «Зеленая та ліщинонька», «Не стій, вербо», «Попід терном стежечка».

Лірико-любовна сюжетна лінія яскраво виявляється у творах «Чого, Івасю, змарнів?», «Ой, коню мій», «Ой десь взялись на ясному небі хмари», «Ой від саду», «Зашуміла ліщинонька» тощо.

Психологічні портрети художніх образів, їхня драматична доля змальовуються в хорах «Прощай, село», «Ой сів-поїхав», «Ой гай, мати», «Отамане», «Ой з-за гори чорна хмара», «Козака несуть» та в багатьох інших.

Атмосферою весільно-ігрового дійства пройняті такі хорові мініатюри як „Ой у саду голубець гуде”, „Ой, матінко”, „Наїхали гостоньки”.

Типовими для творів М.Д.Леонтовича є такі дійові особи: дівчина, парубок, чумак, козак, запорожець, рекрут-солдат, батько, мати, брати, сестри, а також «чужі люди», «нелюб», «кінь запорожця».

Використовуючи «метод характеристик», композитор не тільки досягає детального розкриття внутрішнього світу своїх героїв, а й виявляє своє ставлення й причетність до долі своїх героїв, до тих подій, що відтворюються.

Хорові твори Леонтовича, які приваблюють своєю оригінальністю та індивідуальною неповторністю, насичені звукомалярськими прийомами. Створюючи неповторний мальовничий музичний колорит, композитор не тільки зображає характерні явища навколишньої дійсності, а й заставляє того, хто слухає й сприймає твір, проймається думками й почуттями основних героїв, співдіяти й співпереживати їм. Тонко відчуваючи поетику твору, Леонтович визначає комплекс необхідних виражальних засобів, необхідних для повного і глибокого розкриття образного змісту твору, його найтонших емоційних відтінків і настроїв. Композитор збагачує ладово-інтонаційний стрій, органічно поєднує елементи народно-підголоскової поліфонії з прийомами та засобами класичної гармонії та контрапункту, застосовує принципи емоційно-тембрових і фактурно-тональних контрастів. Яскравим прикладом є пісня „Ой послала мене мати в ліс калину ламати”, у якій композитор засобами музичної виразності створює поетичну картину лісу, відгомін розлогої пісні, ефект луни.

Художня досконалість і довершеність притаманна як однокуплетним творам, так і творам наскрізного розвитку. Звернімося до обробки народної пісні „Над річкою бережком”. У ній композитор використовує форму канона, широкі розспіви „гей, гей”, що створює ефект відгомону пісні, малює безмежний широкий український степ, образ чумака, який розповідає про свою безрадісну долю.

У своїй хоровій спадщині М.Леонтович органічно поєднує особливості народнопісенної культури з засадами високого професіоналізму. Для більш повної емоційної подачі й відтворення поетичного слова композитор широко використовує в однокуплетних обробках принцип варіаційності, збагачуючи таким чином пісню новими яскравими барвами й відтінками. Так, пісня „Ой половина, ой та й саду цвіте” складається з двох варіантів заспіву. Мелодична будова другого варіанта відрізняється від першого своєю напруженістю, внутрішньою експресією. Поетичний текст у тісному взаємозв'язку з музичним передає внутрішній стан молодій дівчині, яка сумує за своїм милим.

Для динамізації художньо-образного змісту М.Д.Леонтович використовує фактурно-ладовий контраст, застосовує принцип поліфонізації у двочастинній пісенній формі. Ускладнення фактури другої частини пісні „Ой у лісі при дорозі” сприяє драматизації поетично-образного змісту, вносить помітний контраст між характером та образним змістом першої й другої частин, розкриваючи тим самим внутрішній емоційний стан дійової особи художнього твору.

Ладовий контраст, зокрема паралельна й однойменна (мажоро-мінорна) ладова змінність є характерною для української народної музично-поетичної творчості. У своїх творах Леонтович широко застосовує принцип фактурно-ладового контрасту. Так, у хорі „Ой лугами-берегами” два перші куплети-варіанти звучать у тональності соль-мажор, у третій – в однойменному соль-мінорі. Таким чином автор динамізує художній зміст, збагачує емоційно-образне сприймання твору.

Не можна не сказати про народну пісню-реквієм «Козака несуть», яка написана в тричастинній формі. Для адекватного сприйняття й відтворення художнього образу композитор використовує низький регістр, повільний темп, скорботне звучання басів, м'яку темброву забарвленість тенорів у першій частині, плачущі розспівні інтонації жіночих голосів, напружене драматичне звучання всього хору в середній частині. Винятковий лаконізм художнього втілення емоційно-образного змісту правдиво відтворюють мужній і суровий колорит картини похорону героя-козака, смуток і горе, думи й почування цілих поколінь людей.

Психологічно наснажений хор «Козака несуть» за своїм образно-тематичним змістом тісно пов'язаний із епічним полотном О.Мурашка «Похорон кошового», яке ніби пронизане печальними й водночас мужніми інтонаціями музичного твору.

Тема про загиблого козака триває у творі «Із-за гори сніжок летить». Куплетно-варіаційна форма хору, засоби вокально-хорового інструментування, багатство тембрової палітри, вільна декламаційність і розповідальність глибоко передають розмаїтість почуттів, образно відтворюють його характер.

У своїх хорових мініатюрах М.Д.Леонтович відтворює прекрасні жіночі образи. Саме тут композитор виявляє себе як драматург-психолог. «Пряля», «Ой з-за гори кам'яної», «Мала мати одну дочку», «Піють півні», «Зашуміла ліщинонька» та інші пісні проникнуті надзвичайним жалем і болем, розповідають про жіночу долю, розкривають ніжну дівочу душу, зображують материнські почуття, показують людське горе.

У цьому плані творчість Леонтовича схожа за емоційно-образним змістом з художніми образами „Кобзаря” Т.Г.Шевченка.

Слушним є вислів відомого музикознавця М.Гордійчука про те, що ніхто так щиро, як Леонтович, не оспівував у нашій музиці горя і сліз одинокої, забитої злигоднями, але шляхетно-людяної у своїх почуваннях матері, дружини, нещасної дівчини. Кожна його пісня про жіночу долю – це мовби часточка чулого серця митця, краплина його чистої, як кришталь, прозорої та самоцвітної, як роса вранішня, душі.

Музичні твори композитора надзвичайно мальовничі. Яскравий колорит звучання, багатство хорової палітри, технічна „ажурність”, гармонічна забарвленість, мистецтво вокально-хорового аранжування неперевершеність художніх образів характеризують обробки народних пісень «Мала мати одну дочку», «Ой, сивая зозуленька», «Пряля», «Щедрик», «Дударик» та інші, у яких висвітлюються ніжні, витончені людські почуття та глибокі драматичні поривання.

Традиції українського вокально-хорового та інструментального мистецтва, започатковані основоположником української класичної музики М.Лисенком, розвивали й такі відомі композитори, як К. Стеценко, О.Кошиць, Я.Степовий, П.Синиця, В.Пухальський (1848 – 1933), В.Заремба (1833 – 1902), С.Воробкевич (1836 – 1903), А.Вахнянин (1841 – 1900), О.Ніжанківський (1862 – 1919).

1.4.4. Художньо-стильові особливості, інтеграційні та диференціювальні тенденції у творчості українських композиторів ХХ століття

ХХ століття уславилося іменами відомих педагогів-музикантів, майстрами української виконавської (Г.Ходоровський) і композиторської шкіл (Р.Глієр, Л.Ревуцький, Б.Лятошинський,

С.Людкевич), самобутній і неповторний стиль яких характеризується психологічною глибиною та експресивною насиченістю, правдивим утіленням життєвих реалій у музичних образах. Сучасні методи музичної композиції виявляються в збагаченні, новій організації й використанні засобів музичної виразності: мелодики, ритміки, гармонії, поліфонії, структури, форм, інструментуванні.

У цей період напрацьовується значний обсяг композиційних технік та методів: розширення тональної та модальної техніки; виникнення атонально-серійної й серіальної техніки; пуантилізм; технічна музика; алеаторика, музика тембрів. У 50-х рр. з'являється рок-музика, електронна музика, для якої характерне технічне втілення, посилена гучність, своєрідний зв'язок виконавця й публіки. Поєднанню різних музичних жанрів сприяв розвиток звукозапису, що відкрив можливість для роботи із семплами, тобто використання й поєднання в рамках однієї музичної композиції різних уже записаних звуків. Така техніка музичного письма, використання «алюзії», «цитуювання музичного матеріалу», запозичених музичних тем у композиторів попередніх епох, знайшла своє втілення й в інструментальних творах Д.Шостаковича, А. Шнітке, Л.Беріо.

На переломі 50 – 60-х років розпочинають свій творчий шлях такі українські митці, як І. Белза, М. Вериківський, Л. Грабовський, В. Губаренко, К. Данькевич, М. Дремлюга, Ю. Іщенко, І. Карабиць, Л. Дичко, Б. Лятошинський, Ю. Мейтус, Л. Ревуцький, М. Скорик, В. Сільвестров, Є. Станкович, В. Золотарьов, М. Полоз, Б. Буєвський, І. Шамо, А. Штогаренко, діяльність яких характеризується радикальним оновленням художньої образності, звуковисотної організації й виразних засобів.

Новаторські музичні техніки виникають у 60-х рр.. і у творчості російських композиторів Р.Щедрина, А.Шнітке, Е.Денисова, С.Губайдуліної, С.Слонімського.

У цей період прозвучало ім'я **Лесі Дичко**, твори якої характеризувалися глибоким емоційним змістом, багатою гамою людських переживань. Уже в ранніх творах композиторки виявилось індивідуальне бачення навколишнього світу. Своєрідність й інтеграційність художнього мислення виявилися в органічному взаємозв'язку народних джерел і сучасних форм композиторського письма, поєднанні різних типів багатоголосся – народно-підголоскової поліфонії (гетерофонія) з контрастними й класичними формами імітаційної поліфонії.

Тісний зв'язок слова як носія певної «емоційної інформації» (М.Гордійчук) і музичної інтонації набуває значущості не тільки у вокальних композиціях [таких, як «Ніч темна і тиха була», «На човні» на слова Лесі Українки, «вокальному триптиху» («Матері», «Сон», «Знов повіяло в душу весною») на слова П.Грабовського, вокально-симфонічному творі «Думка» на слова Т.Шевченка, «живописних» камерно-вокальних циклах «Пастелі» й «Енгармонійне» на слова П.Тичини, кантаті «Червона калина», що побудована на народних піснях, хорових палітрах «Поява місяця», «Сонячний струм» на слова японських поетів Охара Токо і Басьо, кантатах «Чотири пори року», «Карпатська кантата», «Сонячне коло», «Весна», «Здрастуй, новий добрий день»], а й у програмних інструментальних творах Лесі Дичко, у яких метод симфонічного мислення, здатність автора до художнього узагальнення, дають змогу глибоко проникнути в сутність твору, емоційно й адекватно відтворити його художньо-образний зміст. Такими є художні діалоги, що створюються між вокально-симфонічними фантазіями-поемами й полотнами художників-класиків ХІХ ст.: «Над вічним спокоєм» і «Весна. Велика вода» І.Левітана, «Лісові далі» І.Шишкіна, «Килим-самоліт» В.Васнецова, «Ранок стрілецької страти» В.Сурикова; балетні «Метаморфози», у яких установлюється діалог з внутрішнім світом художника.

«Левітаніана», що заснована на принципах музичного диптиха, складається з двох творів – «Над вічним спокоєм» і «Весна». Перший твір характеризується стриманістю й суворістю звучання, похмурістю колориту, речитативністю й монологічністю, що досягається низькими регістрами струнних інструментів (віолончелей і контрабасів), ледь чутним звучанням челести, арфи й поодиноких ударів тамтама, м'яким пастельним колоритом англійського ріжка, що уможливорює поринути в давнину, відчутти настрій, що виникає в процесі споглядання живописних полотен художника.

Контрастна за настроєм «Весна» сповнена життєвої сили й сонячного сяйва. Ніжно й одухотворено звучать засурдинені скрипки й віолончелі. Розлогість, відкритість, емоційність музичних інтонацій нагадує музичні теми С.Рахманінова (кантата «Весна», романс «Весняні води»), С.Прокоф'єва (теми із VII симфонії).

Своєю картинністю вражає п'єса «Лісові далі» (за І.Шишкіним), яка в першій редакції була написана для хору *а капела* (без слів), що мав імітувати музику природи, у якій засобами музичної виразності (трелі струнних, використання характерних для народного багатоголосся паралелізмів) відтворюється «пісня лісу», як її слушно назвав М.Гордійчук, із своєю своєрідною мовою, шелестом листя, томливим подихом і дощовими краплями.

Казковим колоритом сповнена п'єса «Килим-самоліт», слухаючи яку, згадуєш фантастичні образи М.Мусоргського, шабаш відьм із симфонічної сюїти «Ніч на Лисій горі»; «Бабу-Ягу» й «Кікімору» А.Лядова; «Політ джмеля» М.Римського-Корсакова («Казка про царя Салтана»); сцену викрадення Людмили Чорномором з опери М.Глинки «Руслан і Людмила». Картини моря, яке хвилюється, мертве місто, зіркове небо, стрімкий політ чарівного килима майстерно розкривається відповідним інструментальним колоритом, фактурою інструментального письма (хроматичні пасажі дерев'яних духових інструментів, глісандо струнних інструментів, холодні флажолети скрипок й альтів, використання руху паралельними квартами й цілотнового звукоряду (флейта, челеста, скрипки, альти) сприяють конкретизації художньої образності.

Фантазія «Ранок стрілецької страти» (за В.Суриковим) змальовує історичну епоху Петра I, яскраво відтворює образ приречених до страти стрільців як носіїв прогресивної сили цієї епохи. Глибока трагедійність, інтонації народного плачу й страждання, напружені емоційні поспіви майстерно поєднуються з інтонаціями мужності, урочистості й монументальності.

1959 року синтез мистецтв утілюється у творчості українського композитора **Ігоря Шамо**, зокрема в його фортепіанній сюїті «Картини російських живописців». Реалізація художнього задуму твору пов'язана із живописними творами І.Голікова «Трійка», І.Левітана «Літній вечір», «Володимирівка», А.Рилова «Ранок у лісі», М.Нестерова «Берізка», Б.Кустодієва «На гулянці». У сюїті, у якій діє принцип «олюднення», зіставляються три художньо-образних сфери: характерна сценка – ліричний пейзаж – психологічне узагальнення. Перша художня сфера представлена п'єсою «Трійка», яка розпочинає цикл, і «На гулянці», котра закінчує сюїтний цикл. У цих п'єсах значне місце займають зображальні прийоми, що імітують передзвін бубонців, рух трійки, перебори народних інструментів (гармоніки і балалайки), створюють дух строкатого ярмарку й танцювальної атмосфери.

Пейзажні замальовки наступних фортепіанних п'єс характеризуються відчуттям поєднання людини й природи, що досягається імітацією народного співу засобами терцієво-секстового співвідношення голосів, виразною мелодичною лінією, використанням натуральних ладів, елементів підголоскової поліфонії («Літній вечір», «Берізка»).

І.Левітан. Дорога болю.

Драматичним центром сюїти є п'єса «Володимирівка» (картина має назву «**Дорога болю**»), що вражає монументально-фресковою характерністю, приваблює надзвичайною силою думки, що пов'язує її з творчістю М.Мусоргського. Недарма К.Юон назвав картину **І.Левітана** «історичною картиною». Багатостраждальна «Володимирівка» І.Шамо майстерно зображається засобами музичної виразності, що характеризують «епіко-психологічну музичну картину» [29, 246]. Поступове розгортання музичного матеріалу, мелодизм, близький за структурою й прийомами викладення до народного багатоголосся, остинатний супровід, набатне звучання асоціюються зі співом політичних каторжан. І хоча на картині не видно їхніх постатей, можна почути передзвін кайданів, важке дихання. На картині зображена сіра, тьмяна дорога, покрита тріщинами, висушена спекою. Мабуть, не одне людське горе

довелося їй відчути на собі. Одиноко стоїть колодязь, до якого, мабуть, колись припадали спечені спрагою губи. Вдалечині чорніє жіноча постать. Безконечна, окроплена сльозами дорога, якою ішли колись змучені й стражденні люди. Печаль і сум..., але сповнені сподіваннями і надіями. Чи не тому крізь тяжкі хмари пробивається промінь сонця як ознака життя, як проблиск надії. Під враженням від картини поетом В.Гіляровським створений вірш «Володимирівці».

Картинно-програмні сюїти з'являються також у творчості М.Сильванського «Музичні малюнки за поемою М.Гоголя «Мертві душі», 1958; цикл Ф.Надененка за поемою Т.Шевченка «Гайдамаки», 1963; В.Варицького «По сторінках російських казок», 1968 (за А.Погорельським); М.Сильванського «Пригоди барона Мюнхаузена», 1969 (за Г.А.Бюргером); М.Сильванського «Казка про попа та його робітника Балду», 1970 (за О.Пушкіним); О.Костіна («Російський лубок», 1976).

Особливо яскраво жанр-програма виявився у творчості Б.Лятошинського («Прелюдії» ор.38), Ф.Надененко («Гайдамаки»), М.Сильванського «Пригоди барона Мюнхаузена», у яких «програма розкривається в епіграфі, а образність утілюється в певному жанрі»

[30, 247].

Музичні композиції картинно-зображального типу, що об'єднані наскрізною ідеєю програмних асоціацій, характерні для творчості українських композиторів ХХ століття, таких, як В.Задерацький «Зошит мініатюр», 1929; М.Колесса «Картинки Гуцульщини», 1934; І.Задора «Закарпатська сюїта», 1949; А.Кос-Анатольський «Сюїта» («Сині гори», «Полонина», «Місячне плесо», «Весняний шум»), 1969.

Героїчні сторінки українського народу зображені у фортепіанних сюїтах М.Вериківського «Волинські акварелі», монументальному диптиху В.Задерацького «Фронт» та «Батьківщина»; А.Штогаренка «Партизанські картини» (для фортепіано та симфонічного оркестру). Казковими художньо-образними асоціаціями вирізняється сюїта Г.Жуковського «Лісові картини», яка складається з ряду яскравих програмно-тематичних п'єс: «Пробудження лісу», «Вакханалія», «Лісова поросль», «Поранена берізка», «Веселощі в першу грозу», «Верби-подружки», «Весняні струмочки», «Лісова нечисть», «Розваги лісових русалок», 1965. П'єси «Вакханалія» й «Лісова нечисть» продовжують тему фантастичного втілення художніх образів, що переконливо виявилася у творчості композиторів ХІХ ст., зокрема М.Мусоргського «Баба-Яга» з циклу «Картинки з виставки» та «Ніч на Лисій горі».

Звукозображальна й звукоживописна акварельна техніка споріднює сюїти Ф.Надененка «Акварелі», В.Кирейка «Акварелі», І.Шамо «Гуцульські акварелі» – від теплої й простої музичної палітри Ф.Надененка через «імпресіоністські витончені полиски» до «буйного цвітіння яскравих тонів чистих барв» духмяно збагаченої палітри І.Шамо [30, 253].

Отже, розвиток української музики, що сягає своїм корінням прадавніх часів, позначився тісними й розмаїтими зв'язками зі світовим художнім процесом, інтегрувальними та диференціювальними тенденціями з різними видами художньої творчості, ствердженням гуманістичних ідеалів, цінності людської особистості. Художнім образам українського мистецтва властиві виняткова

душевна краса, неповторний національний колорит, глибока змістовність і реалістичність, філософічність і надзвичайна «музикальність». Українське музичне мистецтво є яскравою й унікальною сторінкою на всіх етапах розвитку художньої культури.

Висновки.

Кожна художня система певної історичної епохи відображає особливості світогляду, потреби та інтереси суспільних класів. Певна суспільно-економічна формація характеризується репрезентативним видом мистецтва, який визначає основний конструктивний принцип і внутрішню спрямованість усіх інших видів мистецтва. Репрезентативний вид мистецтва, як стверджує Ю.Б. Борев, найбільш повно виконує роль історичної трансляції, виражає і представляє художню культуру реципієнтам наступних етапів суспільного розвитку, забезпечує безперервність культурної традиції і сприяє формуванню культурної самосвідомості нової історичної епохи [8]. Кожна епоха в художній культурі характеризується й актуальним мистецтвом, найбільш популярним на даному етапі.

Створення цілісного загальнохудожнього контексту дозволяє продемонструвати конкретно-історичну сутність індивіда, його психологічні якості, що найяскравіше характеризують певну соціокультурну ситуацію, допомагають проникнути в ціннісний смисл людського «Я».

Створення філософсько-культурологічного ракурсу бачення художньої культури епохи, її взаємозв'язку з іншими формами суспільної свідомості (наукою, релігією, етикою, естетикою тощо), виявлення на цьому підґрунті духовно-змістового смислу художніх цінностей дозволяє відтворити ту духовну атмосферу, яка споріднювала різновиди мистецтва і насичувала їх зміст.

На всіх етапах художнього розвитку у процесах інтеграції та диференціації різновидів художньої творчості важливу роль відіграло музичне мистецтво. Доповнюючись неповторними ознаками інших видів мистецтва, музика відтворювала світоглядні позиції художньої епохи і композитора, гармонійно й цілісно впливала на внутрішній світ людини, спрямовуючи її ціннісно-особистісну сферу і творчо-діяльнісний потенціал.

Стильові особливості художніх епох, національних шкіл, окремих композиторів яскраво виявляються в «інтонаційному словнику» (Б.Асаф'єв) музичних творів. У цьому сенсі можна говорити про спільні риси музичної мови віденських класиків, композиторів епохи Романтизму, композиторів-імпресіоністів. Разом з цим, музична мова кожного композитора характеризується своїми специфічними рисами, національними ознаками. Так, українськими народними інтонаціями проникнені твори М.Лисенка, М.Леонтовича, К.Стеценка, М.Скорика, польськими – твори Ф.Шопена, К.Шимановського, російськими – П.Чайковського, М.Глінки, М.Мусоргського. Народні інтонації інших країн і народів взаємопроникають у творчість композиторів. Так, представники російської школи ХІХ ст., зокрема П.Чайковський, М.Мусоргський, М.Римського-Корсаков, використовують у своїй творчості українські сюжети, народні теми, пісні. Наприклад, опера

М.Мусоргського «Сорочинський ярмарок» (танок «Гопак»), опера П.Чайковського «Черевички», «Мазепа», опера М.Римського-Корсакова («Травнева ніч»).

Жанрово-стильові особливості музичної форми відображаються у типах музичного складу і фактурного викладення музичного твору. Художньо-образний зміст музичного твору втілюється у відповідну музичну форму, котра є однією з важливих музично-теоретичних та семіотико-естетичних концепцій цілісності музичного твору. Музична форма немислима без гармонії, ладу, ритму, мелодії, фактури, структури, драматургії, тобто засобів музичної виразності, що складають художньо-образний зміст твору й визначають стиль автора, стиль музичної композиції.

Розуміння категорій «музичний стиль», «музичний жанр», «музична форма», «інтонаційний словник» епохи, «творчий метод», вміння здійснити аналіз художнього образу в єдності змісту і форми призводить до виникнення внутрішнього діалогу на рівні культур, особистості, художнього образу й уможливорює піднятися до широких творчих узагальнень, здійснити складну емоційно-інтелектуальну роботу в процесі художнього спілкування з автором твору і самим собою.

Мистецтвознавчий і культурологічний аспекти, знання художньо-стильових особливостей розвитку художньої культури, її інтеграційних та диференціувальних тенденцій, «інтонаційного словника» епохи, художньо-стильових особливостей композиторських шкіл, митців, окремих творів, розуміння художнього образу в єдності змісту і форми зумовлюють визначення й використання у навчально-виховному процесі відповідних підходів (культурологічного, аксіологічного, художньо-інтерпретаційного, комплексного, системно-діяльнісного, компетентнісного, особистісно-орієнтованого), традиційних та інноваційних методів і прийомів педагогічного впливу в процесі викладання фахових дисциплін.