

Міністерство освіти і науки України
Мукачівський державний університет
Кафедра співу, диригування і музично-теоретичних дисциплін



ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОЇ МУЗИКИ
Методичні рекомендації до вивчення
курсу Ч.ІІ

для студентів
денної та заочної форми навчання
напряму підготовки
6.020204 «Музичне мистецтво»

Мукачево
МДУ 2017

УДК336

ББК 85.313я73

*Розглянуто та рекомендовано до друку науково-методичною
радою Мукачівського державного університету
протокол № 10 від 16.03.2017 р.*

*Розглянуто та схвалено на засіданні кафедри співу, диригування і
музично-теоретичних дисциплін
протокол № 7 від 31.01.2017 р.*

Укладач

Микуланинець Л.М.- к. мистецтв., ст. викл. кафедри співу,
диригування і музично-теоретичних дисциплін

Рецензент

Качур М.М. – к.пед. наук, доц., зав. кафедри співу, диригування
і музично-теоретичних дисциплін МДУ

М54

Історія зарубіжної музики: методичні рекомендації до
вивчення курсу Ч.П.для студентів денної і заочної форми
навчання напряму підготовки 6.020204 «Музичне мистецтво» /
укладач Л.М. Микуланинець. – Мукачево: МДУ, 2017. – 44 с.
(2 авт. арк.)

Анотація.

Матеріал методичних рекомендацій призначений для
опанування студентами курсу «Історія зарубіжної музики».
Викладений зміст навчального видання охоплює період
становлення та розвитку західноєвропейських національних
композиторських шкіл в епоху Романтизму. Представлені
методичні вказівки дозволяють майбутнім педагогам-музиканта
осмислено, професійно й творчо підходити до засвоєння
програмового матеріалу курсу. Зміст рекомендацій відповідає
програмі навчальної дисципліни.

ЗМІСТ

ВСТУП	4
МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ З ВИВЧЕННЯ ТЕОРЕТИЧНОГО МАТЕРІАЛУ	
КУРСУ	6
Тема 1. Творчість Ф. Шуберта	6
Тема 2. Творчість Р. Шумана	9
Тема 3. Творчість Й. Брамса	12
Тема 4. Творчість Р. Вагнера	15
Тема 5. Музична культура Угорщини. Творчість Ф. Ліста	18
Тема 6. Музична культура Польщі. Творчість Ф. Шопена	22
Тема 7. Музична культура Франції. Творчість Ж. Бізе	26
Тема 8. Музична культура Італії. Творчість Дж. Верді	31
Тема 9. Музична культура Норвегії. Творчість Е. Гріга	35
Тема 10. Музична культура Чехії. Творчість Б. Сметани та А. Дворжака	38
ПЕРЕЛІК РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЖЕРЕЛ	43

ВСТУП

Методичні рекомендації розроблені на основі робочої навчальної програми з курсу «Історія зарубіжної музики» (для студентів спеціальності 6.020204 «Музичне мистецтво» ступеня «Бакалавр»)

Історія зарубіжної музики – одна з найважливіших дисциплін музично-теоретичного циклу, яка має велике значення для формування світогляду, культури, музичного смаку, професійної підготовки майбутніх вчителів музики. *Предметом курсу* є стильові напрями, особливості розвитку різних жанрів, характерні стильові та жанрові складові у творчості композиторів різних епох. Велика увага приділяється особливостям композиції музичних творів, їхньої драматургії, питанням традиції та новаторства, значенню того чи іншого композитора у розвитку культури певної епохи.

Курс «Історія зарубіжної музики» ділиться на розглядання історичних шляхів трансформації західноєвропейської та російської музичної культури. Викладання навчальної дисципліни побудовано за історико-монографічним принципом. Вибір музичних творів, що включені до програми, зумовлений їх історичним значенням, яскравістю художньо-образного змісту та стильових властивостей.

Мета вивчення «Історія зарубіжної музики» – формування у студентів цілісного наукового уявлення про основні етапи і тенденції розвитку світової музичної культури, виховання художнього смаку, вироблення об'єктивних критеріїв та оцінок, критичного підходу до інформації, розвиток аналітичних навичок, необхідних для подальшої роботи педагогів-музикантів.

У результаті опанування даної навчальної дисципліни студенти повинні **знати:**

- предмет, структуру, функції історії музики як науки;
- історію зародження і еволюцію музичного мистецтва;
- закономірності розвитку музичної культури різних країн, їх детермінованість з соціальними, історичними та економічними факторами;
- суть та значення творчості визначних митців для розвитку зарубіжної музики;
- особливості індивідуальних композиторських стилів та шляхи їх формування.

Уміти:

- аналізувати та визначати закономірності історичного розвитку музики різних країн і епох;
- критично оцінювати спадщину видатних композиторів минулого і сучасності;
- аналізувати музичні твори в єдності їх змісту і форми;
- оцінювати особливості творчості композиторів в історико-стилістичному контексті;
- здійснювати наукові історико-педагогічні дослідження;
- володіти мистецтвознавчою термінологією;

– свідомо й творчо використовувати набуті знання у подальшій професійній діяльності.

Основні завдання вивчення курсу «Історія зарубіжної музики»:

– ознайомити студентів з історією музичної культури, її провідними напрямками та стилями, етапами розвитку, починаючи з архаїчних форм до специфічних музичних явищ нового і новітнього часу;

– виховувати усвідомлення закономірностей музично-історичного процесу;

– формувати розуміння культурно-типологічних характеристик музичного мистецтва, діалектики розвитку основних культурно-історичних традицій та музичної стилістики;

– розвивати художньо-історичне мислення студентів;

– обґрунтовувати соціально-політичну обумовленість музично-історичного руху;

– розширювати знання студентів про життєвий та творчий шлях зарубіжних композиторів

– підвищувати загальноосвітній і культурний рівень майбутніх педагогів-музикантів.

Таким чином формуються методологічні засади курсу:

– розгляд музично-історичного процесу з причинно-наслідковим виходом до вивчення музичних явищ;

– використання комплексного підходу при розкритті специфіки музично-культурного процесу на різних історичних етапах;

– опанування музичних явищ у контексті інших галузей мистецтва та виявлення типологічно спільних рис художньої культури в цілому.

Особливості вивчення «Історії зарубіжної музики» полягають у тісному зв'язку з дисциплінами, які виявляють специфіку історичного процесу та його культури («Історія зарубіжної та української культури», «Історія України», «Всесвітня історія», «Історія музичної педагогіки»), а також з дисциплінами музично-теоретичного циклу («Теорія музики», «Аналіз музичних форм»).

Структура курсу включає наступні розділи: особливості зарубіжного музичного мистецтва докласичного і класичного періоду; шляхи розвитку музичного мистецтва ХІХ століття; музичне мистецтво кінця ХІХ – першої половини ХХ століття.

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ З ВИВЧЕННЯ ТЕОРЕТИЧНОГО МАТЕРІАЛУ КУРСУ

Змістовий модуль 1. Романтизм в музиці. Музична культура Німеччини та Австрії XIX століття

Тема 1.Творчість Ф.Шуберта

Основні питання для засвоєння:

1. Романтичний напрям в музиці Німеччини і Австрії в кінці XVIII початку XIX століття.
2. Особливості музичної мови Ф.Шуберта.
3. Вокальна лірика у творчості композитора.
4. Симфонічна музика Ф.Шуберта.

Мета: розкрити специфіку творчості Ф. Шуберта у контексті функціонування романтичної світоконцепції.

Завдання:

- виявити особливості музичного романтизму;
- висвітлити стилістику музичної мови Ф. Шуберта;
- проаналізувати значення жанру пісні у творчості композитора;
- розкрити специфіку втілення романтичного методу у симфонічній музиці Ф. Шуберта.

У **першому питанні** студенти повинні зосередити свою увагу на тому аспекті, що глибокі протиріччя, які були властиві для суспільно-політичного та культурного життя Німеччини і Австрії початку XIX століття, наклали свій відбиток на мистецтво композиторів-романтиків. Розвиток романтичної школи в музиці відбувався на тлі народного і національно-визвольного руху (який мав зв'язок із Французькою революцією).

В музичній творчості першочергове значення відіграють традиції австро-німецького мистецтва. У творах композиторів-романтиків, при відчутних новаторських якостях, прослідковується зв'язок із традиціями німецького музичного класицизму. Романтична опера, симфонія, ораторія, навіть новий жанр – романс склалися на основі національних художніх традицій.

Одним із домінуючих жанрів австро-німецького музичного романтизму стає побутовий романс, який тісно пов'язаний з поетичною лірикою, яка в свою чергу близька до народної поезії.

В ці роки в різних мистецьких гуртках активно розвивається камерно-інструментальний жанр. Типовими рисами німецької і австрійської музично-романтичних шкіл є близькість до народних жанрів.

Центр уваги художника нової формації переміщується в ліричну сферу. Герой який приходить у мистецтво є реально існуючою людиною, який тісно пов'язаний із оточуючим світом, з формами його буття [8, с.198].

Друге питання присвячене виявленню стильових особливостей творчості Ф. Шуберта. Майбутнім педагогам-музикантам необхідно усвідомити, що творчість цього композитора – зародження романтичного

напрямку в музиці. В його мистецтві вперше розкриваються риси характеру, емоційного устрою нової людини, яка склалася в ХІХ столітті.

Творче життя Ф.Шуберта нараховує всього 17 років, але надзвичайно плідних. Він писав майже у всіх жанрах, які існували до того часу. Деякі із його спадщини (переважно оперні і духовні твори) були епохою відкинуті на другий план. Проте у піснях і симфоніях, фортепіанних мініатюрах, камерних ансамблях знайшли відображення найкращі сторони шубертівського таланту, безпосередність, лірична теплота.

Ф. Шуберт родоначальник ліричної інструментальної мініатюри, романтичної симфонії – лірико-драматичної і епічної. Композитор кардинально змінює образний зміст у великих формах камерної музики: в фортепіанних сонатах, струнних квартетах. Він надає жанру побутової пісні художньої значущості.

Стиль Ф. Шуберта сформувався під впливом творчості віденських класиків і музичної атмосфери тогочасного Відня. Мова митця збагачена інтонаціями жанрово-побутової музики. Пісня стає центром його композиторської діяльності. Вона і фортепіанний танець проникають у сферу великих інструментальних творів (симфонію, камерну музику).

Ліризм складає сутність творчої натури Ф. Шуберта. Діапазон ліричної тематики в його музиці надзвичайно широкий: тема любові з усім багатством її відтінків, тема самотності, «митарств», духовного мандрування, тема природи.

Шубертівська лірика пройшла певну еволюцію. З роками наївна юначка довірливість, ідеалістичне сприйняття життя і природи відступають перед потребами зрілого художника, який відображає протиріччя реального світу. Це призводить до розвитку психологічних рис, посилення драматичності і трагічної виразності. Драматизм, емоційна глибина поєднуються з душевною рівновагою, а багатогранність відтінків почуттів – з простотою[8, с.207].

Вивчаючи **третє питання**, необхідно акцентувати увагу студентів на тому факті, що Ф. Шуберт підняв побутову австро-німецьку пісню на рівень великого мистецтва. Процес перетворення поезії в музику був у митця безперервно пов'язаний з оновленням інтонаційного устрою музичної мови. Так народився жанр романсу, який став втіленням «романтичної епохи».

Провідне місце в шубертівських піснях належить вокальній мелодії. В ній відобразилось романтичне відношення до синтезу поезії і музики, при якому вони ніби міняються ролями: слово «співає», а мелодія «говорить». Ф. Шуберт поєднав пісенні розпівні інтонації з декламаційними, мовними, створивши тим самим, новий вид виразової вокальної мелодики, який стає домінуючим в музиці ХІХ століття.

Митець розширив образно-виразові межі пісні, наділивши їх психологічним і зображальним тлом. Цей жанр в його тлумаченні став багатоплановим – пісенно-інструментальним. Фортепіанну партію Ф. Шуберт тлумачить як могутній чинник художньої характеристики. Вона стає емоційно-психологічним тлом до мелодії

Пісні композитора – одночасно і психологічні картини і драматичні сцени. В їх основі душевний стан. Емоційна атмосфера показана на певному сюжетно-зображальному тлі. Ф. Шуберт здійснює злиття лірики і зовнішніх образів-картин шляхом тонкого поєднання вокального й інструментального планів.

Для митця було притаманне тонке відчуття форми, яке стало зародженням характеру, руху музично-поетичного образу. Він часто використовує пісенно-куплетну форму. Але разом з тим у Ф. Шуберта є і пісні-монологи, пісні-сцени, де єдність форми досягається наскрізним драматичним розвитком. Еволюція форми у піснях композитора проходить шлях від куплетної до створення нової – свobodної «наскрізної» мініатюри.

Четверте питання присвячене розкриттю специфіки симфонічної музики Ф. Шуберта. Композитор у своїй творчості створив новий тип романтичної симфонії – лірико-драматичної («Незакінчена») і лірико-епічної (симфонія G-dur).

У Ф. Шуберта ліризм стає новою якістю симфонії. Втіленням цих тенденцій є «Незакінчена симфонія» h-moll Шуберта.

Симфонія має всього дві частини. У XIX столітті вільність у формі стає типовим явищем. В романтичній музиці свобода ліричного висловлювання часто поєднується з поетичною програмою, звідси характерне прагнення до індивідуалізації побудови циклу. При цьому діють дві тенденції: перша веде до зменшення циклу, друга – до розширення.

З цієї точки зору «Незакінчена симфонія» Ф. Шуберта втілює новий тип лірико-драматичної симфонії – закінченого твору, оскільки закладені у ній ліричні образи вичерпують себе у межах двох частин.

Між частинами симфонії немає внутрішнього протиставлення, але їх лірика по-різному забарвлена. У першій частині переживання передаються з трагічною загостреністю, у другій – лірика споглядальна, проникнута просвітленою мрійливістю[11, с.46].

Вивчаючи симфонічну творчість Ф. Шуберта студентам слід прослухати «Незакінчену симфонію» (бажано з партитурою). Опрацювання лекційного матеріалу, слухові враження, характеристика основних виразових засобів мають стати підґрунтям для виявлення форми та образного змісту твору.

Питання для самоперевірки:

1. Охарактеризувати історичний контекст становлення і розвитку романтизму.
2. Розкрити основні принципи романтичного методу.
3. Висвітлити специфіку музичної мови Ф. Шуберта.
4. Назвати вокальні жанри представлені у творчості композитора.
5. Виявити жанрові витоки вокальної лірики Ф. Шуберта.
6. Визначити особливості побудови симфонії №8 Ф. Шуберта.

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Соціокультурна ситуація в Австрії та Німеччини на початку ХІХ століття.
2. Фортепіанні жанри у творчості Ф. Шуберта.
3. Вокальний цикл «Прекрасна млинарка».

Тема 2. Творчість Р. Шумана

Основні питання для засвоєння:

1. Стильові особливості творчості Р.Шумана.
2. Фортепіанна творчість композитора.
3. Фортепіанний цикл «Карнавал».
4. Вокальна музика Р.Шумана.

Мета: охарактеризувати особливості композиторської творчості Р. Шумана у аспекті втілення типових рис німецького романтизму.

Завдання:

- виявити своєрідність композиторського стилю Р. Шумана;
- розкрити специфіку фортепіанної музики композитора на прикладі циклу «Карнавал»;
- висвітлити значення вокальних жанрів у творчості Р. Шумана.

Перше питання теми присвячене розкриттю стилістичних особливостей творчості Р. Шумана. Студентам необхідно усвідомити, що музика композитора – одна із вершин світового музичного мистецтва ХІХ століття.

Драматизм епохи, її складність і протиріччя отримали своєрідне втілення у психологічних образах шуманівської музики. Духовне формування композитора почалося в 20-і роки ХІХ століття, коли романтизм у Німеччині переживав свій блискучий розквіт в літературі; вплив даного виду мистецтв на творчість Р. Шумана був дуже сильним, він проявився через:

- поєднання музики з літературою в вокальних жанрах;
- звернення до літературних образів і сюжетів («Метелики»);
- створення таких музичних жанрів, як цикли-«оповідання» («Карнавал»), «Новелетти», ліричні мініатюри, подібні поетичним афоризмам або віршам («Листок з альбому» *fis-moll*, п'єси «Поет говорить», «Wagam?»).

Центром творчості Р. Шумана стала особистість з усіма її ліричними темами. Внутрішній світ його героя більш суперечливий, ніж у Ф. Шуберта, його конфлікт з навколишнім світом гостріший, імпульсивніший.

Музичній мові Р. Шумана властива динаміка несподіваних контрастів, поривчастість. Його осягнення світу – це не послідовне філософське охоплення дійсності, а миттєва і загострена фіксація всього, що торкнулося душі художника.

Емоційна шкала музики Р. Шумана відрізняється безліччю градацій: ніжність й іронічний жарт, бурхливий порив, драматичний розпал і розчинення в спогляданні, поетичних мріях. Портрети-характери, картини настрою, образи одухотвореної природи, легенди, народний гумор, веселі замальовки, поезія побуту і потаємні визнання – все, що міг містити щоденник поета або альбом художника, втілено композитором мовою музики. Вільне чергування образів, раптова зміна настроїв, перемикання з одного плану дії в інший, часто протилежний, – вельми характерний для нього метод, який відобразив імпульсивність його світовідчуття.

Виражений у творчості Р. Шумана контрастний світ образів вимагав нових засобів для його втілення. Найбільш органічно композитор розкрив їх у фортепіанній і вокальній музиці.

Новаторство шуманівської думки знайшло своє вираження в музичній мові. Мелодія, гармонія, ритм підкорені чудернацьким образам, мінливості настрою. Гнучким і еластичним стає ритм, він наділяє музичну тканину гострою характерністю. Поглиблене вслуховування «в таємничі процеси духовного життя» народжують особливу увагу до гармонії. Яскрава особливість музичної мови Р. Шумана – багатоплановість, яка з'явилась внаслідок збільшенню значення гармонії, і в своєрідній поліфонізації фактури.

Тяготіння композитора до незвичних гармонічних зворотів, вносить у музику неочікуваний емоційний тон. Посилення гармонії в якості виразового засобу порушило традиційне співвідношення мелодії і фона. У своїй музиці композитор знищує відчуття «переднього плану». Гармонічні й мелодичні лінії зближаються і переплітаються. Кожна деталь фактури образна. Все це створює ефект емоційної багатоплановості[12, с.14 – 18].

У другому питанні студентам слід розкрити особливості фортепіанної музики Р. Шумана. Для композитора характерним є об'єднання окремих фортепіанних п'єс у цикли. Циклічні твори, які виростили із послідовності невеликих замкнутих п'єс, ланки однієї побудови, для Р. Шумана виявились тією формою, яка змогла втілити його фантазію.

Програмність у творчості композитора – характерна особливість романтичної епохи, яка викликана прагненням митців безпосередньо висловити мовою музики конкретний задум, образ характер, намагання зблизити музику із іншими мистецтвами – літературою, живописом. Для виявлення програмності Р. Шуман у своїй творчості придумував характерну для даної п'єси назву, вказуючи на конкретний зміст, або висловлював у назві загальну поетичну ідею, задум, настрій твору («Вечір», «Чому?», «Карнавал», «Арабески»).

Р. Шуман втілював програмність по-різному. В деяких випадках він обмежується однією загальною назвою для всього циклу мініатюр («Метелики», «Крейслеріана», «Гумореска», «Квіти»), іноді деталізує зміст кожної мініатюри («Карнавал», «Фантастичні п'єси», «Лісові сцени»).

Серед різного втілення художніх задумів у Р. Шумана можна виділити два основні типи: втілення суб'єктивної лірики, настрою, душевних станів; картини життя [8, с.310 – 349].

Третє питання спрямовано на розкриття особливостей фортепіанного циклу «Карнавал» Р. Шумана. Студентам слід розкрити драматургію циклу, художній задум.

Композитор назвав «Карнавал» мініатюрними сценами на 4-х нотах. Звуки АСНС взяті у різних послідовностях і комбінаціях утворюють щось на зразок теми, яка лежить в основі кожної п'єси. Цей мотив виконує функцію теми, а всі наступні номери «Карнавалу», виконують роль варіацій. Цілісності «Карнавалу» сприяє спільність тематичного матеріалу «Вступу» і фіналу «Марш давідсбюндлерів». Контрастність побудови номерів посилює цікавість до кожної п'єси.

«Карнавал» – найбільш яскраве втілення ідейно-естетичної концепції Р. Шумана – боротьба з рутиною, міщанством в мистецтві й житті. Музичний задум «Карнавалу» перегукується зі змістом одного з шуманівських літературних нарисів. У ньому, у вигляді звіту кореспондента-давідсбюндлера, описується бал, нібито даний редактором «Нової музичної газети», з тим, щоб ознайомити присутніх з музичними новинками. На балу відбуваються комічні сутички між давідсбюндлерами і філістерами, в результаті чого один з філістерів поспішив наступного дня критикувати «Карнавал» в лайливій рецензії.

Музичний «Карнавал» можна собі уявити як картину свята, на якому давідсбюндлери, які об'єднали свої сили, урочисто виступають проти філістимлян (філістерів). У гучній обстановці під звуки танцювальної музики проносяться різні маскарадні образи. Тут традиційні Пьерро і Арлекін, Панталоне і Коломбіна; фантастичні маски «Танцюючі букви», оригінальні «Кокетка», «Метелики». У строкатій юрбі миготять знайомі фігури давідсбюндлерів: завжди нерозлучні Флорестан і Евзебій, Шопен, Паганіні, Клара з Ернестіна, під виглядом Кіаріні і Естрелли. «Приємні зустрічі», «Ніжні визнання», веселі прогулянки і танці доповнюють барвистість музично-театральної картини. До кінця «Карнавалу» давідсбюндлери перемагають філістерів.

Четверте питання покликано розкрити характерні особливості вокальної творчості Р. Шумана. До вокальної лірики композитор звернувся в роки розквіту творчої майстерності (40-ві роки). Це цикли «Коло пісень», «Любов поета», «Любов і життя жінки», «Мірти» та інші. Р. Шуман звертається до творчості таких поетів як: Гете, Бернс, Байрон, Гейне, Рюккерт, Шамісо, Кернер та ін. Композитор написав 33 збірки романсів, всього більше 200 пісень.

Вокальні жанри у творчості композитора різноманітні: пісні народного складу, балади, дитячі пісні, хори, ансамблі. В їх тематиці є теми дружби, батьківщини, світ епосу і казки. Домінуючою є любовна лірика. Р. Шуману притаманна загальна тенденція романтичної поезії і музики – в ліричному

висловлюванні розказати про особисте життя художника. Шуманівська лірика передає широку гаму почуттів, аж до іронії і сарказму, що було неприйнятним для його попередників.

У вокальних мініатюрах композитора відчутний зв'язок із німецьким фольклором – як з інтонаціями народної пісні, так і з куплетною формою. Виразність вокальної мелодії ґрунтується на багатій тембрами інтонації живої людської мови. Звідси декламаційна гнучкість мелодики, її здатність відображати емоційні зрушення, зміни настрою. Р. Шуман намагався передати значення кожного слова. Це призвело до посилення речитативно-декламаційних елементів. Вокальна декламація зливається зі словом, залишається завжди співучою і пісенно-пластичною. Разом з тим, композитору вдалося зберегти індивідуальність кожного поета.

У вокальній творчості Р. Шумана партія фортепіано важливий компонент художнього цілого. Вона виростає до значення вокальної партії, а іноді акцент ставиться на фортепіано. В акомпанементі сконцентровується психологічний підтекст вірша (що неможна висловити словом, передається через фортепіанну партію[12, с.22 – 27]).

Питання для самоперевірки:

1. Виявити особливості музичної мови Р. Шумана.
2. Назвати жанри фортепіанної творчості Р. Шумана.
3. Проаналізувати драматургію та специфіку музичної мови фортепіанного циклу «Карнавал».
4. Охарактеризувати специфіку трактування Р. Шуманом романтичної вокальної мініатюри.

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Музично-критична діяльність Р. Шумана.
2. Особливості вокального циклу «Любов поета».
3. Музично-теоретичний аналіз фортепіанного концерту a-moll Р. Шумана.

Тема 3. Творчість Й. Брамса

Основні питання для засвоєння:

1. Характеристика музичного стилю Й. Брамса.
2. Фортепіанна творчість композитора.
3. Симфонічний жанр у спадщині Й. Брамса.
4. Симфонія №4 як синтез традицій романтизму і класицизму.

Мета: розкрити стильові особливості Й. Брамса, висвітлити значення творчості композитора у контексті розвитку західноєвропейської музичної культури XIX століття.

Завдання:

- виявити стильові особливості творчості Й. Брамса;
- визначити характерні риси фортепіанної музики композитора;
- висвітлити значення симфонії у творчості Й. Брамса;

– розкрити форму і зміст симфонії №4 у контексті поєднання традицій класицизму і романтизму.

У **першому питанні** увага студентів повинна сконцентруватись навколо досягнення особливостей творчого стилю та специфіки музичної мови Й. Брамса – видатного представника німецької романтичної композиторської школи. У пізньому німецькому романтизмі композитор є уособленням класичних традицій. Його творчість охоплює всі жанри музики, окрім оперної, театральної і програмно-інструментальної. Він відновив деякі принципи старовинних жанрів і форм епохи Бароко (пасакалія, концерто гресо, органна хоральна прелюдія, поліфонічний цикл прелюдія-фуга).

Творчість Й. Брамса характеризується тісним зв'язком із німецьким, австрійським, угорським, слов'янським, фольклором.

Слід також підкреслити опору композитора на традиції німецької та австрійської професійної музики – Й.С. Баха, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана. Класичний початок відчувається у Й. Брамса у ясності тематизму, який опирається на узагальнення інтонацій, ясності, врівноваженості, пропорційності форм.

Разом з тим, в багатьох творах композитора домінують драматизм і трагедійність, які характерні для романтичного мистецтва. У музиці Й. Брамса є й інші типові риси романтизму – емоційна пристрасність, увага до душевного світу людини, домінування ліричного початку. При цьому лірика Й. Брамса відрізняється лаконічністю, часто вона вибирає і жанровість, епічні, оповідні мотиви.

Музика митця характеризується яскравою емоційністю, великою дисципліною мислення, філософським узагальненням, моральним пафосом, глибиною і серйозністю думки і почуттів. В своїй творчості композитор виступив як послідовник класичних музичних традицій, які збагатив досягненнями німецького романтизму, однак він зберігав вірність традиційним формам «абсолютної» непрограмної музики.

Великою різнообразністю драматургічних вирішень відрізняється камерно-ансамблева музика Й. Брамса – при тому всьому, що всі його багаточисельні сонати, тріо, квартети, квінтети, і секстети не відступають від трьохчастинних схем. Композитор підняв на новий рівень варіаційну техніку. Для нього це не тільки метод побудови великих форм, але і основний спосіб роботи з мотивами, який допомагає досягнути інтенсивності тематичного розвитку навіть у невеликому музичному просторі. Новаторство Й. Брамса особливо яскрава проявилось і в галузі ритму, який у нього надзвичайно вільний і активний завдяки частим синкопам.

Одним із найбільш привабливих жанрів у творчості митця є жанр вокальної лірики. Композитор віддає перевагу пісенному початку над декламацією, щирості почуттів, простоті висловлювання, мелодичності. Серед багаточисельних пісень Й. Брамса є серія обробок справжніх народних пісень. У них простота гармонізації відповідає простоті самої мелодії.

Написані вони в куплетній формі, лише в деяких випадках є варіації фортепіанного супроводу.

Крім обробок народних пісень і творів народного характеру, у Й. Брамса є велика кількість ліричних романсів, які відрізняються психологічною глибиною. По змісту, образам і настроям пісні і романси композитора надзвичайно різнообразні – від споглядальної філософської лірики до вираження веселості, від похмурої скорботи до гумору.

Друге питання теми акцентує увагу студентів на розкритті специфіки фортепіанної музики Й. Брамса. Вона увібрала найкращі риси його мистецтва: мелодичний дар, багатство гармонії пізнього романтизму, майстерність насиченої, складної, поліфонізованої, але співучої фактури, мистецтво варіювання і мотивно-тематичної роботи. Й. Брамс поєднав наспівність і віртуозність, простоту, щирість і складність, витонченість романтичних образів.

Композитор писав як у класичних, так і в романтичних фортепіанних жанрах. У ранній творчості Й. Брамса розробляються класичні жанри: 3 ранні сонати, великі цикли варіацій (на теми Г.Ф. Генделя, Р. Шумана, Н. Паганіні, на угорську і власну тему). Пізніше композитор почав писати у романтичних жанрах – інтермецо, балади, рапсодії, капричіо.

Інтермецо стало головним фортепіанним жанром у творчості Й. Брамса. В його трактовці цей жанр набуває самостійності. У ньому отримали узагальнення весь світ брамсівської лірики – від просвітленого спокою до глибокого трагізму.

Для осягнення специфіки фортепіанної музики Й. Брамса студентам слід прослухати три інтермецо ор.117, капричіо h-moll, рапсодію h-moll. Необхідно виявити особливості трактування композитором жанрів, виявити специфіку форми та образного змісту[9, с. 235 – 248].

Третє питання спрямовує увагу студентів до виявлення значення симфонічної творчості у спадщині Й. Брамса.

Значним вкладом у культуру німецького симфонізму XIX століття є симфонічна творчість Й. Брамса до якої належать 2 серенади, 2 увертюри, варіації на тему Й. Гайдна і 4 симфонії, 2 фортепіанні, скрипковий і подвійний концерт для скрипки і віолончелі з оркестром.

Чотири симфонії Й. Брамса відображають різні аспекти його світовідчуття. В першій, яка є спадкоємицею бетховенського стилю, гострота відразу спалахує у драматичних колізіях і вирішується у радісному гімнічному фіналі. Другу симфонію – справжню віденську (у її витоків Й. Гайдн, Ф. Шуберт) можна було б назвати симфонією радості. Третя – найбільш романтична із усього циклу – проходить шлях від захопленої насолоди життям, похмурої тривоги і драматизму, який раптово відступає перед вічною красою природи, світлого і ясного світанку. 4-та симфонія – вершина творчості композитора. У ній, як і у інших симфоніях Й. Брамса, поєднуються риси класичності та романтичності. Романтичний початок відчувається з перших звуків сонатного алегро, яке забарвлене ліричними

тонами; романтичним духом проникнута баладна друга частина. Класичність структури проявляється особливо у середніх частинах, написаних у сонатній формі, причому третьою частиною є скерцо, яке малює шумну картину народного святкування. У той же час унікальним є поліфонічний фінал, який пов'язаний з музикою бароко.

У **четвертому питанні** теми студентам слід розкрити особливості поєднання класичних і романтичних традицій у симфонії №4 Й. Брамса.

Остання симфонія – вершина творчості композитора. У ній отримує втілення основний принцип Брамса – поєднання традицій романтизму і класицизму. Романтичний початок відчувається з перших звуків сонатного алєгро; романтичним духом віє і від баладної другої частини. Класичність структури проявляється особливо в середніх частинах, написаних у сонатної формі; третьою частиною є скерцо, яке малює галасливу картину народного свята. У той же час унікальний поліфонічний фінал пов'язаний з музикою бароко, він не тільки робить твір Й. Брамса підсумком ХІХ століття, а й перекидає арку через два століття до епохи Бароко.

Вивчаючи цю симфонію, студентам слід прослухати весь твір. Опираючись на лекційний матеріал та додаткову літературу, необхідно сконцентрувати увагу на характеристику основних тем (їх виразових засобів), особливості форми та драматургії всього циклу [6, с.105 – 121].

Питання для самоперевірки:

1. Виявити специфіку музичної мови та жанрового арсеналу в творчості Й. Брамса.
2. Висвітлити сутність новаторства композитора у фортепіанній музиці.
3. Розкрити особливості симфонічної творчості Й. Брамса з позиції синтезу класичних і романтичних тенденцій.
4. Проаналізувати специфіку трактування драматургії симфонії №4.

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Сутність «лейпцизької» і «веймарської» композиторських шкіл.
2. Особливості «Угорських танців» Й. Брамса.
3. Специфіка вокальної музики композитора.

Тема 4. Творчість Р.Вагнера

Основні питання для засвоєння:

1. Мистецька концепція композиторської творчості Р. Вагнера.
2. Особливості оперної реформи композитора.
3. Увертюра до опери «Тангейзер».

Мета: розкрити творчі засади Р. Вагнера у контексті реформування оперного мистецтва другої половини ХІХ століття.

Завдання:

- виявити специфіку мистецької концепції Р. Вагнера;
- висвітлити основні положення оперної реформи композитора;

– розкрити особливості драматургічного прийому Р. Вагнера на прикладі увертюри до опери «Тангейзер».

У **першому питанні** студентам слід зосередити увагу на розкритті особливостей філософії творчості Р. Вагнера – одного із найвидатніших німецьких композиторів. Він увійшов в історію музики як реформатор оперного мистецтва, творець музичної драми, яка значно відрізнялась від звичайної традиційної опери.

Р. Вагнер був творцем одного жанру – опери (всього їх у нього 13). Проте в його операх зросла роль оркестру, композитор значно розширив його можливості і досягнув вагомих барвистих ефектів.

Митець не обмежувався лише композиторською творчістю. Наділений літературним талантом, він залишив критичні статті, музичні новели, філософські і естетичні трактати, які присвячені як вічним проблемам, так і відгукам на повсякденні, у тому числі й політичні події. Декілька томів займають лібрето.

Ще однією формою діяльності Р. Вагнера було диригування. Він був видатним популяризатором масштабних зразків класичного мистецтва, як симфонічного, так і оперного.

Його творчий доробок – синтез філософії та мистецтва. Більшість творів Р. Вагнера були стимульовані філософськими працями його співвітчизника – Ф. Ніцше. Водночас концепції Р. Вагнера, зокрема «теорія продуктивної уяви», мали значний вплив на праці німецького філософа («Народження трагедії з духа музики», «По той бік добра і зла»).

Головним надзавданням діяльності для Р. Вагнера було відтворення за допомогою різних музичних засобів справжнього національного німецького духу, що досягає свого найвищого піднесення у величезному творінні композитора – тетралогії «Перстень нібелунгів»: «Золото Рейну», «Валькірія», «Зігфрід», «Загибель богів», в основу якого було покладено відомий германо-скандинавський міф про нібелунгів [6, с. 19 – 23].

Друге питання теми присвячене розкриттю особливостей оперної реформи Р. Вагнера. Студентам слід висвітлити основні її положення, які полягають у наступних постулатах:

1. Вибір сюжетів. Опера повинна розкривати вічні проблеми та ідеї життя. У цих сюжетах не повинно бути нічого того, що минає.

2. Музика і драма повинні злитися в єдине. Розвиток повинен бути безперервним – як у житті. Тому окремі (самостійні) номери мають бути відсутні, оскільки вони ділять рух. Р. Вагнер заперечував арії, ансамблі, хори як неприродні форми. Тому замість арій – монологи, замість ансамблів – діалоги. Хорів немає. Монологи і діалоги – частини наскрізних сцен.

3. З точки зору Р. Вагнера провідну роль у драмі відіграє не голос, а оркестр. Слово не може висловити всю глибину і сенс внутрішніх переживань. Цю функцію виконує оркестр. Він у композитора подібний до античного хору, який коментує те, що відбувається і передає зміст. Все це здійснюється за допомогою системи лейтмотивів. Музичну тканину

складають переплетення і зміни лейтмотивів. Вони можуть втілювати предмети – перстень, спис, ідеї – заборону, долю. Симфонічний безперервний розвиток утворює нескінченну вагнерівську мелодію. Вокальні партії стають одним з інструментів загальної фактури. Мелодії дуже індивідуальні.

У своїх прагненнях до органічного синтезу музики і драми композитор дійшов до деяких крайнощів. Здійснюючи боротьбу проти домінування вокальної партії, Р. Вагнер прийшов до значного перевантаження інструментально-симфонічної. У творчості композитора співакам часто залишалась речитативна декламація. З точки зору вимог музичного театру і специфіки оперного мистецтва, яке має свої історично сформовані закономірності і традиції, пізні опери Р. Вагнера свідчать про кризу музичної драми.

Перетворення опери в грандіозну за масштабами драматизовано-програмну вокально-симфонічну музику – такий результат оперної реформи.

Третє питання висвітлює специфіку драматургічного принципу Р. Вагнера на прикладі увертюри до опери «Тангейзер». Одноійменна опера створювалася на початку 40-х років в період підйому революційного руху в Німеччині. Її сюжет виник на основі з'єднання трьох середньовічних легенд: про лицаря-Мінезінгера Тангейзера, який довгий час віддавався чуттєвим насолодам в царстві богині Венери; про змагання співаків в Вартбурзі, героєм якого був інший мінезінгер, Генріх фон Офтердінген (як і Тангейзер це реальна історична особа); про святу Єлизавету, долю якої Р. Вагнер пов'язав з долею Тангейзера.

Вся концепція зводиться до протиставлення двох світів – світу духовного благочестя, суворого морального обов'язку, і світу чуттєвих насолод. Втіленням чуттєвого, «гріховного» світу є Венера, відображення світу ідеальної, чистої самовідданої любові – наречена Тангейзера Єлизавета. Навколо кожного з цих образів групується безліч інших персонажів. У Венери – міфологічні німфи, вакханки, сирени, закохані пари; у Єлизавети – палігрими, які здійснюють шлях до Риму для святого покаяння. Венера і Єлизавета, гріх і святість, плоть і дух виявляються не тільки силами, які борються за Тангейзера, а й уособленням тих протиріч, які роздирають його самого. Безсумнівно, опера відобразила думки Р. Вагнера про долю художника, який знаходиться в вічній суперечці із самим собою. Чудова увертюра до «Тангейзера» узагальнила зміст опери та її основну ідею.

Контраст двох світів дається в увертюрі крупним планом – у грандіозній 3-х частинній композиції з сонатним *allegro* в якості середньої частини. Крайнім хоральним частинам («ідеальним») протиставлені чуттєві, вакхічні образи середньої («гріховної»). Матеріал увертюри цілком взятий з опери. Це хор палігримів, сцена вакханалії і гімн Тангейзера в честь Венери, який звучить у сцені вакханалії і повторюється потім в сцені змагання співаків.

Студентам необхідно прослухати увертюру, опираючись на лекційний матеріал та відомості з основної та додаткової літератури визначити форму, охарактеризувати основні теми твору, визначити ідейний зміст [175 – 185].

Питання для самоперевірки:

1. Висвітлити значення діяльності Р. Вагнера для розвитку музичного театру.
2. Розкрити вплив оперної реформи Р. Вагнера для розвитку західноєвропейського музичного мистецтва.
3. Назвати основні засади оперної реформи Р. Вагнера.
4. Охарактеризувати «лейтмотивну» систему композитора.
5. Виявити специфіку увертюри до опери «Тангейзер» Р. Вагнера.

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Філософські погляди Р. Вагнера.
2. Диригентська діяльність митця.
3. Опера «Лоенгрін» Р. Вагнера.

Змістовий модуль 2. Національні композиторські школи XIX століття

Тема 5. Музична культура Угорщини. Творчість Ф. Ліста

Основні питання для засвоєння:

1. Стилiстичні особливості творчості Ф. Ліста.
2. Новаторство композитора у галузі фортепіанної музики.
3. Особливості симфонічної творчості Ф. Ліста.
4. Симфонічна поема «Прелюди».

Мета: виявити індивідуальні особливості творчого стилю Ф. Ліста у контексті розвитку західноєвропейської музичної культури другої половини XIX століття.

Завдання:

- проаналізувати творчість Ф. Ліста в аспекті втілення принципів романтичного методу;
- виявити жанрові та стильові особливості фортепіанної музики Ф. Ліста;
- розкрити особливості симфонічної творчості композитора;
- проаналізувати зміст і форму симфонічної поеми «Прелюди».

Перше питання присвячено розкриттю особливостей творчого методу Ф. Ліста. Студенти повинні усвідомити, що Ференц Ліст – геніальний угорський музикант.

В Угорщині митець прожив не довго, його творчість в основному проходила у Франції, Німеччині, Італії, де він відіграв домінуючу роль у розвитку музичної культури. Проживаючи далеко від Угорщини, Ф. Ліст як композитор і музично-громадський діяч був із нею творчо пов'язаний, багато

разів відвідував її. Підтвердженням цього слугують його твори, які по-різному втілюють образи і картини Угорщини.

Діяльність Ф. Ліста багатогранна: геніальний піаніст, який відкрив нову еру в історії фортепіанного виконавства; великий композитор; суспільний музичний діяч-організатор, який став лідером нового руху в музичному напрямі, що боролось за програмну музику; педагог-вихователь цілої плеяди чудових піаністів, диригентів і композиторів; письменник, музичний критик і публіцист, популяризатор творчості видатних композиторів; диригент, який став пропагувати нову оперну і симфонічну музику [9].

У **другому питанні** студентам слід сконцентрувати увагу на розкритті провідних рис у фортепіанній музиці Ф. Ліста. Новаторство митця полягає у симфонічній тракторці інструмента. Він розвиває традиції концертно-віртуозного піанізму, головною особливістю якого є оркестральність: багатство фарб і звучання, охоплення всього діапазону інструменту, домінування «великого штриха», який розрахований на простір масштабних концертних залів. Це музика, яка звернена до широкої аудиторії. Ф. Ліст перетворив фортепіано із салонного інструменту на концертний. На перший план його фортепіанного стилю виходить блиск, могутність, широка палітра фарб, декламаційний пафос, віртуозний розмах, імпровізаційний підхід до музичного матеріалу.

Улюблені технічні прийоми у фортепіанній музиці для Ф. Ліста це:

- використання повнозвучних, широкого розташування акордів, які обіймають великий діапазон, подібно оркестровому tutti;
- октавні пасажі, глісандо, пасажі подвійними нотами;
- акордові трелі, які виконуються кожною рукою по-черзі, тремоло;
- репетиції;
- розвинена педальна техніка.

У фортепіанних п'єсах Ф. Ліста часто зустрічаються авторські вказівки – *quasi tromba* (ніби труба), *quasi flauto* (ніби флейта) і т.д., імітація віолончелі (наприклад, в «Долині Обермана»), валторни (етюд «Полювання»), дзвонів («Женевські дзвони»), органа і т.д. Вершиною наближення фортепіано до оркестру – це лістівські переклади симфонічних творів, де він прагне повністю наслідувати оркестр.

Всього для фортепіано Ф. Лістом написано більше 500 творів у різних жанрах:

- програмні п'єси, які зазвичай об'єднані у цикли («Альбом мандрівника», «Роки мандрів», «Поетичні і релігійні гармонії», «Втіхи», «Угорські рапсодії», «Угорські історичні портрети», «Різдвяна ялинка»);
- угорські рапсодії, транскрипції (фортепіанні переклади оперної, симфонічної, вокальної музики) і парафрази (фантазії на запозичені теми із оперної, вокальної, симфонічної музики);
- етюди, у яких віртуозно-технічні завдання підкорені ідейно-художньому задуму (всього 55, Серед них – 12 «Трансцендентних етюдів»

(або етюди найвищої виконавської майстерності – «Блукаючі вогні» «Мазепа», «Дике полювання», «Заметіль»), етюди за каприсами Н. Паганіні – крупні фортепіанні твори (2 сонати – фантазія – соната «після прочитання Данте і h-moll), два концерти (Es-dur, A-dur), «Траурна хода» (написана під враженням розгрому угорської революції 1848 – 49pp)., «Танець смерті» для фортепіано з оркестром (парафраз на тему Dies irae з 6-ма варіаціями);

– різні вальси, марші, чардаші, полонези.

Третє питання присвячене висвітленню особливостей симфонічної творчості Ф. Ліста. Симфонічна музика – другий за вагомістю розділ в музичній спадщині композитора. Тут більше, ніж у фортепіанній творчості, прориваються риси ідеалістичної абстракції, риторики, зовнішнього ораторського пафосу. Композитор послідовно проводить свою ідею «оновлення музики шляхом її зв'язку з поезією».

Програмність лежить в основі більшої кількості лістівських симфонічних творів. Вибраний сюжет дає підказку до нових виразових засобів, надихає на сміливі пошуки в області гармонії і оркестровки. Композитор зазвичай чітко виділяє три основні групи оркестру – струнні, дерев'яні духові і мідні – і винахідливо використовує солюючі голоси.

Ф. Ліст увійшов в історію музики як творець нового романтичного жанру – симфонічної поеми – великого програмного твору у свobodній одночастинній формі, де часто поєднуються різні принципи формоутворення (сонатна, варіаційна, рондо); іноді ця одночастинність вбирає у себе елементи чотирьохчастинного симфонічного циклу.

Коло образів втілених Ф. Лістом в симфонічних поемах досить широке. Його надихала світова література – від античного світу («Орфей», «Прометей»), англійські і німецькі трагедії XVII–XVIII століття («Гамлет» Шекспіра, «Тассо» Гете) до поем французьких і угорських сучасників («Що чути на горі» і «Мазепа» Гюго, «Прелюди» Ламартіна.). Як і у фортепіанній творчості, Ліст у своїх поемах часто втілює образи живопису («Битва гунів» за картиною німецького художника Кульбаха, «Від колиски до могили» за малюнком угорського художника Зічі) і т.д.

Але серед різноманітних сюжетів яскраво проступає тяга до героїчної тематики. Композитора приваблюють сюжети, які малюють сильних духом людей, картини великих народних рухів, битв і перемог.

Митець своєрідно підходить до літературних творів, які лягли в основу програми симфонічної поеми. Він зазвичай надає перед партитурою розгорнуте викладення сюжету; іноді – уривки із віршів і дуже рідко обмежується тільки загальним заголовком («Гамлет», «Святкові дзвони»). Композитор трактує подібну програму узагальнено, не передає музикою послідовності розгортання сюжету, прагне створити яскравий, випуклий образ центрального героя і на його переживаннях сконцентрувати всю увагу слухача. Цей центральний образ також трактується не в конкретно-

побутовому, а в узагальненому піднесеному плані, як носій великої філософської ідеї.

Велику роль у симфонічних поемах відіграє узагальнення через жанр: Ф. Ліст використовує певні жанри, які історично склалися – марш, хорал, менует, пасторалі та інші, які сприяють конкретизації музичних образів і полегшують їх сприйняття. Часто він застосовує і зображальні прийоми для створення картин бурі, битви, скачок і т.д.

Домінування центрального образу народжує принцип монотематизму – всі твори ґрунтуються на видозміні однієї провідної теми. Монотематизм є подальшим розвитком варіаційного принципу: замість поступового розкриття можливостей теми дається безпосереднє співставлення далеких по характеру, часто контрастних варіантів її розвитку. Завдяки цьому створюється єдиний і одночасно багатогранний, мінливий образ героя. Трансформація однієї теми сприймається як показ різних сторін її характеру.

У той же час, прагнучи відобразити конфліктність явища, Ф. Ліст часто звертається до закономірностей сонатного алегро. Таке взаємозбагачення монотематизму і сонатності створює великі можливості для втілення гострого драматизму, напруженої боротьби і зіткнення – при єдності вираження і домінуванні однієї ідеї.

У **четвертому питанні** студентам необхідно акцентувати увагу на розкритті особливостей драматургії, форми та музичної мови симфонічної поеми «Прелюди» Ф. Ліста.

Перед прослуховуванням твору студенти мають ознайомитись з інформацією, про твір. «Прелюди» – третя за рахунком симфонічна поема Ф. Ліста. Її назва і програма запозичені композитором з однойменного вірша французького поета Ламартіна. Однак композитор значно відійшов від основної ідеї вірша, присвяченого роздумам про тлінність людського існування. Він створив музику, повну героїчного, життєстверджуючого пафосу. Картини життя втілені Ф. Лістом в низці яскравих, барвистих епізодів, наповнених жанровими і образотворчими деталями (марш, пастораль, буря, битва, трубні сигнали, вівчарські награвання). Вони зіставляються за принципом контрасту і в той же час тісно пов'язані один з одним: впродовж всієї поеми Ф. Ліст майстерно трансформує провідну тему, застосовуючи властивий йому принцип монотематизму (хоча зустрічаються й інші теми).

Потім студентам необхідно прослухати твір. При характеристиці поеми можлива така побудова відповіді: «Прелюди» починається наполегливим мотивом питання, який виникає в унісонному викладі струнних, таємничих акордах дерев'яних і приглушених репліках тромбонів. Поступове наростання призводить до основної теми, що виростає як відповідь на поставлене запитання. Величава, гордовита, вона втілює образ прекрасної вільної людини, повної усвідомлення власної сили.

Новий варіант теми – ліричний, співучий, в насиченому тембрі віолончелей і других скрипок, до яких потім приєднується солююча

валторна. Барвисті модуляції, хроматизми, хиткий хвилеподібний супровід підкреслюють характер томління, очікування, передчуття любові. І ось вона приходить, уособлена новою темою дивовижної краси, вільно ллється у валторні і альтів з сурдиною. Епізод любові завершує появою мотиву питання (це тема вступу). За ним слідує картина драматичних зіткнень, героїчної боротьби. На зміну їй приходить мирна пастораль, безтурботна перекличка виконуючих соло валторни, гобоя, кларнета. На тлі пастушкового награвання повторюється тема любові. Поступово вона поширюється, міцніє в звучанні повного оркестру; чуються вигуки труб, тремоло литавр – любовна ідилія змінюється переможним маршем.

З дивною майстерністю трансформує Ф. Ліст колишні теми, створюючи все нові образні варіанти: томливу тему мрій інтонують тепер мідні інструменти, лірична любовна звучить в пунктирному ритмі. На вершині розвитку виникає основна тема в урочистому апофеозному звучанні, стверджуючи велич людини-переможця[9, с. 119 – 131].

Питання для самоперевірки:

1. Охарактеризувати роль фольклорних угорських витоків у творчості Ф. Ліста.
2. Розкрийте особливості фортепіанних транскрипцій композитора.
3. Визначити жанри, які стали основою для формування симфонічної поеми у творчості Ф. Ліста.
4. Назвати симфонічні поеми композитора, які мають в основі програми відомих літературних творів.
5. Дайте коротку характеристику форми та основних тем симфонічної поеми Ф. Ліста «Прелюди».

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Специфіка музично-просвітницької діяльності Ф. Ліста.
2. Особливості трактування фортепіанних жанрів у творчості композитора.
3. Педагогічна творчість Ф. Ліста.

Тема 6. Музична культура Польщі. Творчість Ф. Шопена

Основні питання для засвоєння:

1. Особливості композиторського стилю Ф. Шопена.
2. Специфіка трактовки фортепіанних жанрів.
3. Балада g-moll, скерцо b-moll: внутрішній зміст, художній образ, трактування форми.

Мета: розкрити стильові особливості творчості Ф. Шопена у вимірі розвитку західноєвропейського музичного романтизму.

Завдання:

– проаналізувати творчість Ф. Шопена в аспекті втілення романтичної світоконцерції;

- розкрити специфічність музичної мови композитора;
- виявити індивідуальні особливості трактовки фортепіанних жанрів у творчості Ф. Шопена;
- охарактеризувати зміст, особливості художнього образу, трактування форми балади №1 g-moll та скерцо №2 b-moll.

Перше питання теми присвячене розкриттю стильових особливостей творчості Ф. Шопена крізь призму суспільно-політичного життя Польщі.

XIX століття для даної країни характеризується національними повстаннями, основними завданнями якими було відновлення державності. Однак, вони закінчились трагічними невдачами, які виразились у масових репресіях і приглушені всіх центрів національної консолідації.

В умовах відсутності державності і ситуації постійного подавлення руху за національну незалежність польський народ міг проявити себе як єдине ціле тільки через збереження власної культури.

У цей період проявився загострений інтерес до народного мистецтва. Розквіт польської літератури і музики у першій половині XIX століття тісно пов'язаний з цим патріотичним рухом. Революційний романтизм Міцкевича і Словацького в літературі, Шопена і Монюшко в музиці стали відображенням національної обстановки того часу.

Творчість Ф. Шопена стала кульмінаційним етапом у розвитку польської музичної культури XIX століття вона була підготовлена діяльністю багатьох попередників. На формування творчого стилю митця велике значення мали професійні композитори й аматори. Так, деякі фортепіанні прийоми музиканта перейняті від Гумеля, Фільда, Крамера. У Ф. Шопена відчувається близькість мелодичного стилю з вокальною виразністю італійських опер. Його «моцертіанство» проявилось у відточеності, ясності, витонченості висловлювання. Вивчення творчості Баха відчувається поліфонізованні фактури, у логіці мелодичного розвитку, строгості форми. Вплив польських композиторів можна прослідкувати через характерну елегійність виразності його мелодики, в тенденції до «ароматизованої» гармонії, до інструментального мислення і т.д.

Ф. Шопен обмежив свою творчість тільки фортепіанною музикою. У фортепіанній «інструментовці» творів композитора мають значення і мелодика, і зміна гармоній, і своєрідна шопенівська поліфонія, при якій основна тема обростає додатковими мелодичними голосами, які разом з тим мають самостійне мелодичне значення. Ф. Шопен не приймав зовнішньої ефектності, тому його музика, при багатстві фортепіанного письма, завжди залишається ясною, простою, позбавленою зовнішньої мішури.

Тема батьківщини – головна у Ф. Шопена, яка визначила основний ідейний зміст його музики. Композитор опирається на польські народні витоки, на фольклор. Особливо наочний це зв'язок у мазурках. Слід відмітити, що пряме цитування народних тем зовсім не характерне для Ф. Шопена. Митець піднімає народну музику над побутом, поетизує її.

Шопенівська мелодія ніколи не є надуманою, штучною. Вона виразна. Кантиленність, протяжність мелодичних ліній, вказують на їх вокальне походження; ці якості є відображенням злиття пісенності, ліричної задушевності слов'янського мелосу з пластикою італійського *belcanto*. Мелодіку митець збагачує речитативно-декламаційними зворотами, і від взаємодії пісенності і речитативності зростає експресивність мелодичних образів. Можна сказати, що шопенівські мелодії не тільки «співають», але і розмовляють».

Мелодії Ф. Шопена часто орієнтовані (у них присутні східні риси), їх опорні точки обвиваються гнучкими прикрасами, вони тяготять до посилення хроматизму і до особливої діатонічності, яка пов'язана з використанням системи натуральних ладів.

Мелодизмом у композитора проникнута вся фактура творів. Звідси специфічність шопенівської співучої фактури, пасажів, акомпонуючих голосів, різних підголосків.

У музику Ф. Шопена пройшли пісенно-танцювальні жанри. У композитора будь-який із побутових жанрів багатозначний, завдяки чому він служить засобом замальовки музичних образів різного змісту і характеру. Часто у середині твору одного жанру можна зустріти інший: в полонез вводиться мазурка, в ноктюрн – хорал, а в скерцо – колискова [8, с.434 – 440].

Висвітлюючи **друге питання теми**, слід звернути увагу студентів на те, що Ф. Шопен – видатний новатор, він створив оригінальні музичні жанри і форми. Лірична інструментальна мініатюра у його творчості має нову інтерпретацію. Композитор зберігає початкове призначення інструментальної лірики – вона служить вираженню емоцій, які не піддаються словесній фіксації.

В сфері крупних форм своєрідністю відмічена трактовка сонатного циклу і самої форми сонати. Ф. Шопен створив жанр інструментальної балади, скерцо, яке раніше було частиною циклічного твору, переростає в самостійну композицію великого плану.

У творчості композитора мазурки і полонези стали вираженням національних елементів. У мазурках тема батьківщини й її образи зафіксовані композитором у жанровому або ліричному плані. У полонезі ця сама тема отримала розкриття в історичному і епіко-героїчному аспекті, монументальній формі. У Ф. Шопена етюд стає самостійним видом творчості, який окрім технічних цілей, у першу чергу має художні. Прелюдія отримує нове творче вирішення. Кожна прелюдія закінчена п'єса, а в цілому 24 прелюдії – зібрання коротких музичних записів, які відображають внутрішній світ художника.

Ноктюрн – характерний жанр романтичної музики. У творчості Ф. Шопена ноктюрн наділений великою силою ліричних почуттів, трагічною пафосністю, ніжною елегійністю і меланхолією. Композитор збагачує внутрішній зміст музичних образів, драматизує форму, але не переступає межі мініатюри.

У діяльності митця – вальс сольна фортепіанна п'еса, у якій побутові риси і прикладне значення нівелюються. Поетичне перетворення отримує ритм. Вальси переростають у концертні п'еси.

Ф. Шопен створив жанр інструментальної балади. Її внутрішній зміст, художні образи втілюють думи про рідну країну, про її історичне минуле, про трагічну сучасність. У баладах композитор свobodно об'єднує риси різних форм і принципів розвитку: сонатної форми, рондо, тричастинної форми, варіацій, що породжує створення нової синтетичної форми.

Третє питання теми розкриває специфіку творчості Ф. Шопена через трактовку внутрішнього змісту та художнього образу балади g-moll та скерцо b-moll.

Студентам слід пояснити, що назва «балада» прийшло в музику з народної поезії і художньої літератури. У дослівному перекладі це «танець». Як поетичний жанр балада виникла ще в середні століття і спочатку була хороводною танцювальною піснею. Але з часом баладний жанр змінився, перетворився в сюжетний твір епіко-оповідного складу, насичений драматичними епізодами, з несподіваною фатальною розв'язкою. Найхарактерніші образи балад – казкові і легендарні, таємничі і фантастичні, що переплітаються з реальністю (Гете «Лісовий цар», балади Жуковського).

В XIX столітті баладна поезія переживала відродження. У зверненні до неї відбився інтерес романтиків до історичного минулого, народної творчості, фантастики. В музиці балада з'явилася спочатку як жанр вокальний. Його основоположником вважається Ф. Шуберт. Ф. Шопен став творцем фортепіанної балади.

Звернення до жанру балади відкривало простір композиторської фантазії. У виборі музичної форми Ф. Шопен був тут набагато вільнішим, ніж в скерцо, полонезах або сонатах, конструкція які мали вже певну традицію. Драматургія всіх чотирьох балад композитора розгортається не в рамках відомої заздалегідь традиційної форми. Композиція кожної неповторна, зумовлена природою музичних образів і, можливо, прихованим програмним задумом. Всі балади Ф. Шопена написані в новаторських для свого часу формах, які отримали назву вільних. Це одночастинні твори, в яких поєднуються ознаки різних класичних форм (сонатної, варіаційної, рондоподібної, тричастинної й т.д.). Основний зміст шопенівських балад пов'язаний з головною темою всієї його творчості – темою Батьківщини.

Перша балада з'явилася в трагічний для Польщі 1831 – рік невдалого польського повстання. Вона написана під впливом цієї події, не випадково сучасники назвали баладу «польською».

При характеристиці твору студентам слід звернути особливу увагу на форму твору та характеристику головних тем.

Жанр скерцо сформувався в епоху класицизму – спочатку в квартетах Й. Гайдна, потім в сонатно-симфонічних циклах Л. Бетховена. У своєму «типовому» варіанті скерцо пов'язано з виразом гумору, жарту, гри, хоча у Л. Бетховена чітко намітилася тенденція до драматизації жанру (дуже

яскраво – в скерцо 9-ї симфонії). Ф. Шопен розвиває саме цю трактовку скерцозності. Не порушуючи зовнішні контури традиційної для скерцо складної 3-х частинної форми, він радикально оновлює зміст жанру.

Чотири скерцо Ф. Шопена (h-moll op.20, b-moll op.31, cis-moll op.29, E-dur op.54) – це музика, повна бунтівного пафосу, напруженого драматизму. Крім того, подібно жанру прелюдії, скерцо у творчості композитора знайшло автономність – воно стало закінченим самостійним твором, а не частиною циклу (поряд з цим є і скерцо в шопенівських циклах). Попри велику кількість емоційних контрастів, в його музиці панує атмосфера неспокійного сум'яття, драматичної конфліктності[8, с.452 – 458].

Питання для самоперевірки:

1. Охарактеризувати історичну ситуацію в Польщі в першій половині XIX століття.
2. Назвіть та проаналізуйте основні жанри творчості Ф. Шопена.
3. Наведіть приклади переосмислення фольклорних інтонацій в творчості композитора.
4. Дайте музикознавчий аналіз баладі №1 та скерцо №2 Ф. Шопена.

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Жанр фортепіанної мініатюри у творчості Ф.Шопена.
2. Фортепіанний концерт у творчості композитора.
3. Виконавська та педагогічна діяльність Ф. Шопена.

Тема 7. Музична культура Франції. Творчість Ж. Бізе

Основні питання для засвоєння:

1. Реалізм в європейській культурі XIX століття.
2. Стилiстика, тематика й образний світ музики Ж. Бізе.
3. Опера «Кармен» – вершина творчості композитора.
4. Образ Кармен в опері Ж. Бізе.

Мета вивчення теми: висвітлити особливості французького музичного театру XIX століття крізь призму творчості Ж. Бізе.

Завдання:

- розкрити особливості реалістичного напрямку в мистецтві XIX століття;
- висвітлити стильові особливості творчості Ж. Бізе;
- проаналізувати драматургію опери «Кармен» у контексті втілення реалістичних тенденцій;
- виявити специфіку трактування образу Кармен в опері Ж. Бізе.

Перше питання теми присвячене розкриттю особливостям реалістичного напрямку європейської культури XIX століття. Студентам необхідно усвідомити, що поруч із романтизмом в 40-і рр. утверджується

реалізм як самостійний напрям. Мотиви людської поведінки митці починають шукати в реальних життєвих колізіях.

Творчий метод реалізму передбачав всебічний аналіз, глибоке проникнення у суть явищ і фактів, оцінку подій. Представники реалізму прагнули до максимальної об'єктивності, конкретно-історичного відображення дійсності. Вони заговорили чіткою, ясною, твердою мовою, яка прийшла на зміну непевним, художнім метафоричним реаліям. Митці цього напрямку привнесли в художню культуру більш тверезий, жорсткий, аналітичний погляд на сутність людини, намагаючись розвінчати найменші ілюзії, мрійливість, прикрашання, ідеалізацію тих або інших проявів її внутрішнього і зовнішнього світу.

Реалізм тяжів до образу гармонійної особистості, яка діє в конкретних обставинах, піддається випробуванням, гостро переживає колізії свого життя. Вона намагалася чинити опір, відстоюючи свою моральну чистоту, і або гинула, або перемагала в боротьбі з силами зла [6, с. 258 – 260].

Друге питання теми розкриває стильові особливості музики Ж. Бізе. Студентам слід усвідомити, що у творчості композитора знайшли вираження кращі прогресивні традиції французької культури. Це – найвища точка реалістичних устремлінь у французькій музиці XIX століття.

Потяг до театральності-сценічності виразності, який властивий французькій музиці, дуже характерний для Ж. Бізе.

Основна тема творчості композитора – звернення до сюжетів повсякденного життя і побуту. Вона сприяла створенню точних образів, які відображають реальну дійсність, збагаченню сучасного йому мистецтва новою тематикою, відображенню повноцінних почуттів простої людини.

Основні його творчі досягнення пов'язані з театром, для якого написав 5 творів.

Третє питання присвячене розкриттю специфіки драматургії та музичній характеристиці головних героїв опери «Кармен» Ж. Бізе.

Лібрето до музичного твору написали драматурги А. Мельяк і Л. Галеві, значно переосмисливши першоджерело. Змінені образи головних героїв:

– Хозе – не похмурий жорстокий розбійник, а звичайна людина, пряма і чесна, дещо слабохарактерна і неспокійна. Він дуже любить свою маму, мріє про спокійне сімейне життя. Кармен – у трактовці драматургів більш благородна, позбавлена хитрості, злочинства, підкреслено її свободолобство, незалежність;

– іншим став колорит Іспанії. Дія відбувається не в диких гірських щілинах і похмурих міських хрущобах, а на залитих сонцем вулицях і площах Севільї, гірських просторах. Іспанія у Меріме овіяна нічними сутінками, у Ж. Бізе вона насичена бурхливим і радісним кипінням життя;

– для збільшення контрасту лібретисти розширили значення побічних персонажів, які були лише намічені у Меріме. Ліричним контрастом до

пристрасної і темпераментної Кармен стала ніжна тиха Мікаелла, а протилежністю Хозе – життєрадісний і самовпевнений тореадор Ескамільо;

– посилено значення народних сцен, які розширили межі сюжетного тла. Навколо головних героїв закипіло життя, їх оточили живі народні маси – працівниці тютюнової фабрики, циганки, контрабандисти і т.д.;

– музика опери підкреслює контрастність і динаміку драматургічного розвитку: їй властива жвавість, блиск. Ці риси, які є типовими для Ж. Бізе, особливо переконливо підходять для висвітлення образу іспанського сюжету.

Митець в опері рідко звертається до прямого цитування іспанських та циганських мелодій, найчастіше він вкраплює у мелодичну тканину окремі звороти і прийоми розвитку характерні для іспанської музики.

У виявленні народного складу значна роль відводиться маршовим і танцювальним жанрам. Композитор віртуозно оволодів прийомами узагальнення стійких побутових жанрів.

Для композиції опери в цілому Ж. Бізе вибрав «номерну структуру»: партитура складається із архітектонічно розчленованих, внутрішньо завершених номерів. Але композитор пов'язав їх безперервністю розвитку.

Жанр «Кармен» відрізняється великою своєрідністю. Ж. Бізе дав їй підзаголовок «комічна опера», хоча її зміст відрізняється справжньою трагедійністю. Пояснюється така назва жанру давньою традицією французького театру долучати до комедії будь-який твір, сюжет якого пов'язаний з повсякденним життям простих людей.

Композитор вибрав для своєї опери традиційний структурний принцип французької комічної опери – чергування закінчених музичних номерів і розмовних прозаїчних епізодів. Після смерті Ж. Бізе його друг, композитор Ернст Гіро замінив розмовну мову музичними інтонаціями, тобто речитативами. Це сприяло безперервності музичного розвитку, але зв'язок із французькою комічною оперою зовсім порушився. Залишаючись формально у рамках комічної опери, Ж. Бізе відкрив зовсім новий для французького оперного театру жанр – реалістичну музичну драму, яка синтезувала риси інших оперних жанрів:

– розгорнутими масштабами, яскравою театральністю, використанням масових сцен із танцювальними номерами «Кармен» близька до «великої французької опери»;

– звернення до любовної драми, глибока правдивість у розкритті людських відносин, демократичність музичної мови беруть витоки від ліричної опери;

– опора на жанрово-побутові елементи, комічні деталі у партії Цуніги є ознаками комічної опери.

Ідея твору полягає в утвердженні права людини на свободу почуттів. У «Кармен» зіштовхуються два різні життєві уклади, два світогляди, дві психології, «непоєднуваність» яких приводить до трагічного завершення (у Хозе – «патріархальна», у Кармен – свободна, не скована нормами загальноприйнятої моралі).

Драматургія опери основана на контрастному зіставлені – повної драматизму і фатальної приреченості любовної драми і яскравих, святкових сцен народного життя. Це протиставлення розвивається протягом всього твору, починаючи з увертюри до кульмінаційної заключної сцени.

Увертюра розділена на два контрастних розділи, які представляють дві протилежні сфери твору: 1 розділ, в складній 3-х частинній формі, будується на темах народного свята і музики куплетів Ескамільо (в тріо); 2-гий розділ на темі фатальної пристрасті Кармен.

1 дія розпочинається масовою хоровою сценою, яка показує тло, на якому буде розгортатись драма і попереджає появу головної героїні, Кармен. Тут дана експозиція майже всіх головних персонажів (окрім Ескамільо) і відбувається зав'язка драми – у сцені із квіткою. Кульмінаційна вершина цієї дії – сегідилья: Хосе, полонений пристрастю, вже не в силах іти в супереч чарам Кармен, він порушує приказ, що сприяє його втечі.

2 дія починається масовою хоровою сценою в кабаку Лілас-Пастья (місце тайних зустрічей контрабандистів). Тут отримає свою портретну характеристику Ескамільо (куплети дореодора). У цій дії виникає перший конфлікт у відношеннях Кармен і Хосе: сварка засмучує любовне побачення. Неочікувано приходить начальник Хосе і вирішує долю Хосе, який повинен залишитись з контрабандистами.

У 3 дії конфлікт загострюється і намічується трагічна розв'язка: Хосе страждає від зради обов'язку, туги за рідним домом, ревності і пристрасної любові до Кармен, але вона вже охолола до нього. Центром 3 акту є сцена гадання, де передбачається доля Кармен, а кульмінацією – сцена бою Хосе і Ескамільо і розрив із ним Кармен. Однак розв'язка відтягується: у фіналі цієї дії Хосе іде з Мікаелою до хворої матері. Вцілому, 3 дія, переломна у драматургії опери, відрізняється похмурим колоритом (події відбуваються вночі у горах), проникнута відчуттям тривожного очікування.

У 4 дії розвиток конфлікту вступає у останню стадію і досягає кульмінації. Розв'язка драми відбувається у заключній сцені Кармен і Хосе. Її готує святкова народна сцена очікування бою биків. Урочисті крики народної маси постійно супроводжують епізоди, які розкривають особисту драму героїв[8, с. 260 – 268].

У четвертому питанні теми студентам слід звернути увагу на новаторські оперні прийоми Ж. Бізе у трактуванні образу Кармен. Героїня є уособленням пристрадного темпераменту, жіночої привабливості, незалежності.

Перша характеристика Кармен дана вже в увертюрі, де виникає основний лейтмотив опери – тема «фатальної пристрасті». Різко контрастуючи всій попередній музиці (темі народного свята і лейтмотиву Тореадора), ця тема сприймається як символ фатальної зумовленості любові Кармен і Хосе. Вона відрізняється гостротою збільшених секунд, ладотональною нестійкістю, напруженим секвентним розвитком, відсутністю каденційних завершень.

Перший сольний номер Кармен – знаменита Хабанера – іспанський танець, попередник сучасного танго. Взявши за основу справжню кубинську мелодію, Ж. Бізе створює образ чуттєвий, пристрасний, чому сприяють низхідний рух по хроматичній гамі й вільна невимушеність ритму. Це не тільки портрет Кармен, а й виклад її життєвої позиції, своєрідна «декларація» вільного кохання. Аж до III-го дії характеристика Кармен витримана в тому ж жанрово-танцювальному плані.

Найбільш значна характеристика Кармен в I дії – Сегіділья (іспанський народний танець-пісня). Сегіділью Кармен відрізняє неповторний іспанський колорит, хоча композитор тут не використовує фольклорний матеріал. З віртуозною майстерністю він передає типові особливості іспанської народної музики – своєрідність ладового забарвлення (зіставлення мажорного і мінорного тетраходів), характерні гармонічні звороти (S після D), «гітарний» акомпанемент. Цей номер не є чисто сольним – завдяки включенню реплік Хозе він переростає в діалогічну сцену.

У центрі II дії – дуетна сцена Кармен і Хозе. Дует побудований у вигляді вільної сцени, яка включає і речитативні діалоги, і аріозні епізоди, і ансамблевий спів. Початок дуету пронизаний почуттям радісної згоди: Кармен розважає Хозе піснею і танцем з кастаньєтами. Дуже проста мелодія в народному дусі побудована на оспівуванні тонічних устоїв, Кармен наспівує її без всяких слів. Хозе милується нею, однак ідилія триває недовго – військовий сигнал нагадує Хозе про військову службу. Для Кармен військова дисципліна не є поважною причиною для дострокового закінчення побачення, вона обурюється.

У III дії, разом з поглибленням конфлікту, змінюється і характеристика Кармен. Її партія відходить від жанрових засобів і драматизується. Чим глибше зростає її драма, тим більше жанрові (чисто пісенні і танцювальні) елементи замінюються драматичними. Переломним моментом у цьому процесі є трагічне аріозо з сцени ворожіння. Спочатку зайнята тільки грою, яка прагне підкорити і підпорядкувати всіх навколо, Кармен вперше замислилася про своє життя. Сцена ворожіння побудована в 3х-частинній формі: крайні розділи – це веселий дует подруг, а середня частина – аріозо Кармен. Виразові засоби цього аріозо різко відрізняються від усієї попередньої характеристики Кармен. Перш за все, відсутні зв'язки з танцювальною музикою. Мінорний лад, низький регістр оркестрової партії та її похмурий колорит (завдяки тромбону), остинатна ритміка – все це створює відчуття траурності. Вокальна мелодія відрізняється широтою дихання, підпорядкована хвилеподібному принципу розвитку. Скорботний характер посилюється рівністю ритмічного малюнка.

В останній, IV дії Кармен бере участь у двох дуетах. Перший – з Ескамільйо, він проникнуть любов'ю і радісною згодою. Другий, з Хозе, – трагічний поєдинок, кульмінація всієї опери. Величезну роль тут відіграє лейтмотив фатальної пристрасності, який знов і знов лунає в оркестрі. Розвиток йде по лінії неухильного наростання драматизму, загостреного прийомом

вторгнення: 4 рази в дует вриваються вітальні крики натовпу з цирку, щоразу в більш високій тональності. Кармен гине в той момент, коли народ славить переможця, Ескамільйо. «Фатальний» лейтмотив з увертюри тут безпосередньо зіставляється з святковим звучанням маршової теми тореодора. Таким чином, у фіналі опери справжню симфонічну розробку отримують усі теми увертюри – тема фатальної пристрасті (в останній раз вона проводиться в мажорі), тема народного свята (перша тема увертюри) і тема тореодора.

Питання для самоперевірки:

1. Охарактеризуйте театральне життя Парижа першої половини XIX століття.
2. Виявіть реалістичні принципи в опері Ж. Бізе «Кармен».
3. Розкрийте особливості композиції, драматургію та музичні характеристики головних героїв опери «Кармен».
4. Висвітліть історичне значення опери Ж. Бізе.

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Художня культура Франції XIX століття.
2. Різноманіття жанрів музичного театру у другій половині XIX століття: лірична опера, оперета, комічна опера.
3. Творчість Д. Мейєрбера у розвитку французької «великої опери» XIX століття.

Тема 8. Музична культура Італії. Творчість Дж. Верді

Основні питання для засвоєння:

1. Характеристика композиторського стилю Дж. Верді.
2. Еволюція оперного жанру в творчості Дж. Верді.
3. Опера «Ріголетто» – вершина творчості композитора.
4. Опера «Травіата»: композиція опер, драматургія, музичні характеристики головних героїв.

Мета: визначити особливості оперної творчості Дж. Верді та виявити історичне значення композитора у розвитку західноєвропейського музичного театру XIX століття.

Завдання:

- висвітлити стильові особливості музики Дж. Верді;
- виявити новаторські риси традиційних оперних форм у творчості композитора;
- охарактеризувати принципи оперної драматургії Дж. Верді;
- розкрити композицію, драматургію та музичні характеристики головних героїв опер «Ріголетто» та «Травіата».

Перше питання теми розкриває особливості творчого стилю Дж. Верді. Студенти повинні усвідомити, що в історію музики він увійшов як

реформатор оперного мистецтва, найбільший композитор-реаліст. Ідейно-художнє багатство, гуманістична спрямованість творчості, зв'язок з національно-демократичною культурою Італії зробили його опери популярними в усьому світі.

Історична значимість творчості Дж. Верді полягає у тому, що основується на найкращі реалістичні традиції італійського оперного мистецтва, він вивів італійську оперу з кризи, реформував її і у найкращих своїх операх, створив національне італійське реалістичне, насичене глибоким драматизмом, психологічне правдиве музично-театральне мистецтво.

Ґрунтуючись на принципах італійського бельканто, Дж. Верді насичує вокальну мелодику своїх опер яскравим драматизмом, героїчними інтонаціями. Композитор значно змінив характер і структуру традиційної італійської опери. Прагнучи до злиття пісенно-аріозних і декламаційних принципів, він створив свій «змішаний» вокальний стиль.

Найважливішим ланкою драматургічного розвитку у Дж. Верді стають великі вокальні сцени. У кращих операх композитора драматургічне навантаження несе оркестр, однак, для композитора непорушний пріоритет вокального початку.

Верді написав 26 опер (6 з них в 2 редакціях); кантати, в тому числі «Гімн націй» (1862); духовні твори, у тому числі *Ti Deum* (1896), *Stabat Mater* (1897); струнний квартет (1873); вокальні ансамблі, романси, пісні та ін[6, с. 135 – 140].

Друге питаннятеми розкриває еволюцію творчості Дж. Верді. Увага студентів повинна бути зосереджена на тому, що вже в перших операх композитора, які були створені у 40-ві роки, знайшли своє втілення національно-визвольні ідеї: «Набукко», «Ломбардійці», «Ернані», «Жанна д'Арк», «Атілла», «Битва при Леньяно», «Розбійники», «Макбет» та інші. Вони основані не героїко-патріотичних сюжетах, і в кожній із них міститься політичний підтекст загальної обстановки в Італії.

Однак, опери 40-х років мають ще певні недоліки, а саме:

- заплутаність лібрето;
- відсутність яскравих сольних характеристик;
- оркестр, який підкорюється солісту;
- маловиразні речитативи.

Остання опера 40 -х років – «Луїза Міллер» за драмою Шіллера «Підступність і кохання» – відкрила новий етап у творчості Верді. Композитор вперше звернувся до теми соціальної нерівності, яка хвилювала багатьох митців другої половини XIX століття, представників критичного реалізму. На зміну героїчним сюжетам приходить особиста драма, обумовлена соціальними причинами.

Тема соціальної несправедливості, що йде від «Луїзи Міллер», отримала розвиток у знаменитій оперній тріаді початку 50-х років – «Ріголетто» (1851), «Трубадур», «Травіата» (обидві 1853). Всі три опери розповідають про страждання і загибель людей соціально знедолених,

зневажених «суспільством». У порівнянні з ранніми операми композитора тут зроблено величезний крок вперед:

- посилюється психологічний початок, пов'язаний з розкриттям яскравих, неординарних людських характерів;
- загострюються контрасти, які відображають життєві протиріччя;
- по-новаторськи трактуються традиційні оперні форми (багато арій, ансамблів перетворюються у вільно організовані сцени);
- у вокальних партіях підвищується роль декламації;
- зростає роль оркестру.

«Аїда», створена в 1871 році на замовлення єгипетського уряду, відкриває пізній період творчості Дж. Верді. До цього періоду належать також такі вершинні твори композитора, як музична драма «Отелло» і комічна опера «Фальстаф» (обидві по У. Шекспіру на лібрето Арріго Бойто). У цих операх поєдналися кращі риси стилю композитора:

- глибокий психологічний аналіз людських характерів;
- яскравий показ конфліктних зіткнень;
- гуманізм, який направлений на викриття зла і несправедливості;
- ефектна видовищність і театральність;
- демократична дохідливість музичної мови, що спирається на традиції італійської народної пісенності.

Третє питання теми акцентує увагу студентів на розкриття творчих позицій Дж. Верді крізь призму кульмінаційних опер 50-х років – «Ріголето» та «Травіата». Особливе значення слід надати висвітленню специфіки драматургії та характеристики головних героїв.

«Ріголето» – перша зріла опера Дж. Верді (1851), в якій композитор відійшов від героїчної тематики і звернувся до конфліктів, народжених соціальною нерівністю.

В основі сюжету – драма Віктора Гюго «Король бавиться», заборонена відразу ж після прем'єри, як така, що підриває авторитет королівської влади. Щоб уникнути зіткнень з цензурою, Дж. Верді та його лібретист Франческо Піаве перенесли місце дії з Франції до Італії і змінили імена героїв.

Опера складається з трьох дій, протягом яких напружено і стрімко розвивається одна сюжетна лінія, пов'язана з образами Ріголетто, Джільди і Герцога. Подібна зосередженість виключно на долях головних героїв характерна для драматургії Дж. Верді.

Уже в I дії – в епізоді прокляття Монтероне – визначена та фатальна розв'язка, до якої тягнуть вчинки героїв. Між цими крайніми точками драми – прокляттям Монтероне і смертю Джільди – розташований ланцюг взаємопов'язаних драматичних кульмінацій, які невблаганно наближають трагічний фінал. Це: сцена викрадення Джільди в фіналі I дії; монолог Ріголетто і наступна за ним сцена з Джільдою, в якій Ріголетто клянеться помститися Герцогу (II дія); квартет Ріголетто, Джільди, Герцога і Маддалени – кульмінація III дії, яка відкриває шлях до фатальної розв'язки.

Головний герой опери – Ріголетто – один з найяскравіших образів, створених Дж. Верді. Це людина, над якою, за визначенням Гюго, тяжіє потрійне нещастя (потворність, неміч і зневажена професія).

Ріголетто зневажає і ненавидить знать, він не пропускає нагоди, щоб познущатися над продажними придворними. Його сміх не пожалів навіть батьківського горя старого Монтероне. Однак наодинці з дочкою Ріголетто зовсім інший: це люблячий і самовідданий батько.

Сюжет «Травіати» (1853 р.) запозичений з роману Олександра Дюма-сина «Дама з камеліями». Роман мав сенсаційний успіх і незабаром письменник переробив його в п'єсу. Тема опери викликала бурхливу полеміку: сучасний сюжет, костюми, зачіски були дуже незвичні для публіки ХІХ століття. Але найнесподіванишим стало те, що вперше на оперну сцену в якості головної героїні, зображеної з неприхованим співчуттям, вийшла «занепала жінка».

У опері все гранично просто: мінімум дійових осіб; відсутність заплутаних інтриг; акцент не на подіях, а на психологічній стороні – душевному світі героїні. Композиційний план лаконічний, він сконцентрований на особистій драмі:

I д. – експозиція образів Віолетти і Альфреда і зав'язка любовної лінії (визнання Альфреда і зародження відповідного почуття в душі Віолетти);

II д. – показана еволюція образу Віолетти, життя якої зовсім змінилось під впливом кохання. Вже тут вчиняється поворот в сторону трагічної розв'язки (зустріч Віолетти з Жоржем Жермоном стає для неї фатальною);

III д. – кульмінація і розв'язка – смерть Віолетти. Таким чином, її доля є основним драматургічним стрижнем опери.

За жанром «Травіата» – один з перших зразків лірико-психологічної опери. Буденність й інтимність сюжету привели Верді до відмови від героїчної монументальності, театральної видовищності, ефектності, якими відрізнялися перші його оперні твори. Це сама «тиха», камерна опера композитора. В оркестрі панують струнні інструменти, динаміка рідко виходить за межі «р», більше Дж. Верді спирається на сучасні побутові жанри. Це, в першу чергу, жанр вальсу, який можна назвати «лейтжанром» [8, с. 140 – 148].

Питання для самоперевірки:

1. Висвітліть суспільно-культурне життя Італії в ХІХ столітті.
2. Розкрийте специфіку творчого портрета Дж. Верді.
3. Назвіть основні позиції оперної естетики композитора.
4. Охарактеризуйте опери «Ріголетто» та «Травіата», визначте їх місце у творчості Дж. Верді.

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Провідні ідеї руху Рісорджерменто.

2. Кризові явища у італійській опері ХІХ століття.
3. Втілення творчих ідеалів Дж. Верді в опері «Аїда».

Тема 9. Музична культура Норвегії. Творчість Е. Гріга

Основні питання для засвоєння:

1. Загальна характеристика життєвого і творчого шляху Е. Гріга.
2. Естетичні погляди композитора.
3. Фортепіанна творчість Е. Гріга. Концерт а-молл.
4. Вокальна творчість композитора.
5. Оркестрова сюїта «Пер Гюнт».

Мета: розкрити стилеві особливості композиторського доробку Е. Гріга, висвітлити значення його творчості у контексті розвитку норвезької музичної культури ХІХ століття.

Завдання:

- проаналізувати стилеві особливості творчості Е. Гріга;
- розкрити специфіку фортепіанної музики композитора;
- окреслити риси вокальної творчості Е. Гріга.
- охарактеризувати оркестрову сюїту «Пер Гюнт».

У першому питанні теми студентам слід сконцентрувати увагу на висвітленні особливостей формування творчого стилю Е. Гріга. У даному контексті слід розкрити соціокультурні передумови становлення норвезької композиторської школи.

Протягом довгого часу (до 1905 року) Норвегія не могла досягнути своєї самостійності. Політична залежність від Данії (ХІV – ХVІІІ століття) і Швеції (ХІХ століття) гальмували розвиток економіки і культури країни (аж до ХІХ століття вона не тільки не мала професійного мистецтва, але і єдиної державної мови).

Життєвий і творчий шлях Е. Гріга співпав із періодом яскравого розквіту норвезької культури, що пов'язано із пробудженням національної самосвідомості. В 60 – 70-ті роки ХІХ століття передові норвезькі художники звернулись до вивчення національного епосу, народних казок, музичного фольклору. В місті Берген, на батьківщині Е. Гріга, відкрився національний норвезький театр, який очолив Генрі Ібсен (видатний норвезький драматург, автор драми «Пер Гюнт»). Відомий скрипач-імпровізатор Уле Булль став пропагувати народну музику, виконуючи власні концертні фантазії на фольклорні теми. Автор національного норвезького гімну Нурдрок разом із Грігом створили в Копенгагені музичне товариство «Євтерпа», завданням якого було поширення і популяризація творчості молодих скандинавських композиторів [6, с. 287 – 294].

Друге питання теми розкриває специфіку творчого стилю композитора, тематичне та жанрове різноманіття його музики. Змістовим центром всієї грігівської творчості став образ Норвегії. Його втілення пов'язано з героїкою норвезького епосу, з образами національної історії

йлітератури, з фантастикою скандинавських казок або картинами суворої північної природи.

Яскравий та оригінальний стиль Е.Гріга склався під впливом норвезького фольклору. Мелодії композитора увібрали поєднання пентатонних ходів з тритоновими, мелодичний зворот Т, VII, Д. Ця інтонація, яка стала своєрідним символом Норвегії, часто зустрічається у музиці Е. Гріга.

Під впливом фольклору склались також характерні особливості гармонії та мелодики композитора:

- велика кількість органних пунктів;
- часте використання лідійських і дорійських ладів;
- підвищення 4 ступеня у мажорі й мінорі;
- гнучка ладова змінність, як своєрідна гра світла і темряви (мінорна домінанта в мажорі, мажорна субдомінанта в мінорі й т.д).

В цілому, гармонічна мова творів Е. Гріга відрізняється особливою барвистістю, використанням акордів багатотерцової побудови. Найбільш безпосередньо з норвезьким фольклором пов'язані танці митця. Вони опираються на своєрідну ритміку норвезьких халлінгів. Композитор часто підкреслює типові ритмічні деталі цих танців – поєднання тріольного і пунктирного малюнку, неочікувані акценти на слабих долях, синкопи.

У творчій спадщині Е. Гріга представлені майже всі музичні жанри – фортепіанні, вокальні, симфонічні (увертюра «Восени», сюїта «Із часів «Хольберга» для струнного оркестру) і вокально-симфонічні (театральна музика, камерно-інструментальні (струнний квартет, 3 сонати для скрипки і фортепіано, 1 соната для віолончелі і фортепіано). Однак, найбільш яскраво він проявив себе у галузі мініатюри – фортепіанної і вокальної.

Третє питання теми сконцентровує увагу студентів на висвітлення специфіки фортепіанної творчості Е. Гріга.

«Мінімалізм» – одна із суттєвих властивостей стилю митця. Е. Гріг прагне не стільки до драматичного розвитку певної теми, сюжету, скільки до зосередженого викладу думки і почуття.

Фортепіанна мініатюра – один з найулюбленіших жанрів композитора, де відображені його особисті життєві спостереження, враження від навколишнього світу, природи, думки і почуття, думи про Батьківщину. З точки зору змісту грігівські мініатюри можна умовно розділити на 2 групи : у першій – більш суб'єктивні настрої; п'єси другої групи – це замальовки сцен народного побуту, музичні пейзажі.

Гріг написав близько 150 фортепіанних п'єс, 66 з яких включені в цикл з 10 зошитів «Ліричні п'єси». Коло образів і тем циклу дуже широке:

- тема батьківщини – «Рідна пісня», «На Батьківщині», «Туга за Батьківщиною» ;
- тема природи – «Джерельце», «Метелик», «Навесні», «Літній вечір», «Хлопчик-пастушок»;
- образи фантастики – «Танець ельфів», «Похід гномів», «Кобольд»;

– образи народного побуту – «В норвезькому дусі», «Народний наспів»;

– п'єси ліричного змісту.

«Ліричні п'єси» відрізняються великою жанровою різноманітністю: тут зустрічаються елегія, ноктюрн, колискова, вальс, менует, балада, арієтта і марш. Також Е. Гріг звертався до національних норвезьких жанрів – спрінгданс, халлінг, гангарам. Форми «Ліричних п'єс» найчастіше засновані на принципі контрастної тричастинної. Композитор використовує також варіаційний розвиток.

Кожен з десяти «Ліричних зошитів» є самостійним збірником п'єс – своєрідний «альбом замальовок», не пов'язаний спільним задумом. Лише в рідкісних випадках окремі зошити наближаються до «програмної сюїти».

Фортепіанний концерт Е. Гріга – найбільш монументальний твір, одна із вершин всієї концертної літератури. У ньому найбільш повно виражено народно-жанровий початок. Музика цього концерту проникнута інтонаціями і ритмами норвезького фольклору.

Концерт написаний у типовому класичному циклі з традиційним співвідношенням трьох частин:

1 частина – динамічне сонатне алегро, лірико-патетичного характеру, яке насичене пристрасністю і яскравими контрастами;

2 частина – споглядальне адажіо, музика якого втілює прекрасний світ північної природи;

3 частина – життєстверджуючий народно-жанровий фінал.

Всі частини пов'язані єдиною лінією симфонічного розвитку, яка направлена до кульмінації – гімнічної коди фіналу. У ній великим планом представлений головний образ твору – Норвегія.

У четвертому питанні розкривається специфіка вокальної творчості композитора. Е. Гріг любив поезію, розумів природу вірша, мав здатність глибоко проникати в думку поета. В улюблених віршах він знаходив відгомін своїх дум, вражень, переживань, звідси – автобіографічність багатьох його романсів. І майже завжди його вокальні твори забарвлені ліричним настроєм.

Всього у композитора 150 пісень та романсів, в тому числі кілька вокальних циклів (зокрема, «По скелях і фіордах», «Норвегія» на слова Паульсена, «Дівчина з гір» на слова Гарборг). Деякі романси також часто виходили окремими зошитами, які присвячені творчості якогось одного поета – Андерсена, Бйорнсона, Ібсена, Паульсена, Віньє.

У пісенній творчості Е. Гріга представлені різні традиції камерно-вокального жанру. З одного боку, у нього багато пісень, заснованих на широкій мелодії, яка узагальнено передає настрої поетичного тексту (без деталізації окремих нюансів). З іншого боку, чимало у композитора романсів, які розвивають шуманівську традицію передачі психологічних відтінків тексту через виразну музичну декламацію («Лебідь»).

П'яте питання теми зосереджено на розкритті специфіки **оркестрової сюїти «Пер Гюнт»**.

Музика до п'єси Генріка Ібсена «Пер Гюнт» стала вершиною симфонічної творчості Е. Гріга, у ній зосереджені типові риси стилю композитора.

Із даного музичного матеріалу композитор створив 2 оркестрові сюїти. Її номери діляться на дві групи: перша – картинно-зображальні або жанрові епізоди, котрі виділяються барвистою, мальовничою «контрастною» оркестровкою («У печері гірського короля», «Ранок»), друга група – ліричні епізоди, в яких головна роль доручена струнній групі («Смерть Осе», «Пісня Сольвейг»). В останньому випадку Е. Гріг навмисно «прибирає» яскраві фарби оркестру і дає прозвучати співаючим смичковим інструментам, з їх теплим і м'яким тембром. Звернення до скромного струнного складу оркестру набуває особливого змісту, оскільки тембром струнних виділені найбільш значні лірико-психологічні моменти драми.

Загальний принцип оркестровки Е. Гріга – чистота і контрастність звучання, «акварельна» манера письма чистими, незмішаними фарбами, часте застосування соло інструментів.

Оркестрові принципи Е. Гріга в «Пере Гюнті» невіддільні від загальних принципів формоутворення і композиції. Вони знаходяться в прямій залежності від улюбленого Е. Грігом прийому варіаційності. З великою майстерністю застосований в музиці «Пера Гюнта» принцип варіацій на остинатну мелодію. Темброво-колеристична варіаційність – основа розвитку таких відомих оркестрових п'єс, як «Ранок» і «У печері гірського короля». Спільним для всіх музичних картин, складових композиції «Пера Гюнта», залишається народний характер музики.

Питання для самоперевірки:

1. Назвіть твори Е. Гріга у яких втілена тема Норвегії.
2. Охарактеризуйте типові стильові особливості композитора.
3. Висвітліть риси фортепіанної та вокальної творчості Е. Гріга.
4. Проаналізуйте структуру та основні теми оркестрової сюїти «Пер Гюнт».

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Особливості суспільно-культурного життя Норвегії ХІХ століття.
2. Роль музики Е. Гріга у драмі П. Ібсена «Пер Гюнт».
3. Музично-просвітницька діяльність Е. Гріга.

Тема 10. Музична культура Чехії. Творчість Б. Сметани та А. Дворжака

Основні питання для засвоєння:

1. Загальна характеристика стилістичних особливостей творчості Б. Сметани.
2. Симфонічна музика Б. Сметани. Поема «Влтава».
3. Творчий стиль А. Дворжака.

4. Симфонічна творчість А. Дворжака. Симфонія №5 (9).

Мета: розкрити особливості чеської національної композиторської школи ХІХ століття на прикладі творчої діяльності її основоположників – Б. Сметани та А. Дворжака.

Завдання:

- розкрити особливості композиторського стилю Б. Сметани;
- проаналізувати симфонічну творчість композитора на прикладі поеми «Влтава»;
- виявити специфіку композиторського стилю А. Дворжака;
- охарактеризувати симфонію №5 (9) композитора.

Освоюючи перше питання теми, студентам слід усвідомити, що творча діяльність Б. Сметани протікала в умовах національного відродження Чехії. З кінця ХVІІІ століття в Чехії розгорнувся рух «будителів» – чеських просвітителів (вчених, письменників, громадських діячів), які боролися за відродження національної культури. Завдяки їх зусиллям на межі ХVІІІ – ХІХ століть були засновані кафедра чеської мови в Празькому університеті, Празька консерваторія, Органна школа.

Протест проти іноземного гніту досяг кульмінації в Празькому повстанні 1848 року, яке було жорстоко придушене. Політичні репресії, які послідували за його розгромом, змусили багатьох діячів національної культури покинути батьківщину.

Нова хвиля визвольного руху, яка сприяла піднесенню чеської культури, починається в 60х роках ХІХ століття. Цей підйом тісно пов'язаний з діяльністю Б. Сметани – він відкрив першу чеську музичну школу; очолив створений за його ініціативи «Тимчасовий театр», на сцені якого ставилися вистави національною мовою; керував музичною секцією в союзі діячів чеської культури «Умелецка бесіда» і найбільшим хоровим товариством «Дівадлом Празький», для якого написав безліч хорів; був організатором і диригентом симфонічних та хорових концертів. Б. Сметана «заклав фундамент» національної опери і програмної симфонічної музики.

Друге питання теми направлене на розкриття особливостей симфонічної творчості Б. Сметани на прикладі поеми «Влтава».

В сфері симфонічної музики композитор віддавав перевагу жанру програмної симфонічної поеми (мабуть, завдяки впливу Ф. Ліста, з яким познайомився ще в молоді роки). Головний симфонічний твір Сметани – грандіозний цикл з 6 симфонічних поем «Моя Батьківщина» («Вишеград», «Влтава», «Шарка», «У чеських луках і лісах», «Табір», «Бланік»). Кожна з поем є самостійним художнім твором, але між поемами існують образні та тематичні зв'язки, які міцно об'єднують їх в єдине ціле. Головним є те, що вони поєднані загальним патріотичним задумом: композитор хотів показати красу рідної землі, оспівати її природу, воскресити старовинні перекази, картини славного минулого і тим самим пробудити надію, зміцнити віру в славне майбутнє батьківщини.

Найбільшу популярність придбала симфонічна поема «Влтава», у якій тема Батьківщини розкривається через образ могутньої ріки. Музика поеми малює шлях Влтави від її витоків. Поєднання незмінного (образ річки) з мінливим (картини та явища, супутні течії Влтави) викликало звернення до форми вільного рондо.

Велику роль відіграють зображальні моменти. Такий початок поеми, який малює поступове народження широкої річки з двох невеликих витоків. Починає флейта, до неї приєднується два кларнети, альти, струнні, і, нарешті, з цього струмуючого фону народжується прекрасна співуча тема («мотив чеської землі»). Вона розспівна широка тональними відхиленнями, викликає уявлення про плавну течію багатоводної річки.

Перший епізод – полювання – також багатий образотворчими моментами (переклички духових інструментів – мисливські заклики).

Другий епізод – сільське весілля – заснований на характерному русі і ритмі польки. Третій епізод, на відміну від двох перших, носить не побутовий, а казковий характер – русалки танцюють при місячному світлі. Фантастичний, примарний колорит підкреслять низьким регістром флейти і кларнета, легкими пасажами арфи, химерним поєднанням рухомої теми русалчиних ігор (у дерев'яних інструментів) і повільних, наче застиглих «акордів місячного світла» (у струнних). Після широкого проведення рефрену починається четвертий епізод – «Святоянські пороги» – це драматична картина боротьби, зіткнень, подолання перешкод. І як кульмінація і підсумок боротьби виникає заключне, гімнічне проведення рефрену: тема Влтави звучить переможно в мажорі.

Не дивлячись на велику кількість контрастних епізодів, поема відрізняється єдністю і цілісністю. Цьому сприяє неодноразове повернення основної теми (повністю вона проводиться тричі), а також інтонаційна близькість до неї тематичних утворень в епізодах

Стильові особливості творчості А. Дворжака розкриваються у **третьому питанні** теми. Митець – другий класик чеської музики, який завершив справу Б. Сметани і приніс молодій національній школі світове визнання. Якщо його попередник створив класичні зразки в таких жанрах, як опера і програмна симфонічна поема, то основні завоювання А. Дворжака – у тих жанрах, до яких його старший сучасник не звертався: ораторії – світські й духовні, симфонії, інструментальні концерти. Симфонії митця відразу ж вивели чеську школу на світовий рівень. Його Віолончельний концерт – одна з вершин жанру. «Слов'янські танці» відомі в незліченних обробках. З 10 його опер світове визнання отримала «Русалка».

Як і творчість Б. Сметани, музика А. Дворжака своїми коріннями йде в народне мистецтво. Але якщо для основоположника національної школи це був виключно чеський фольклор, то для А. Дворжака джерело натхнення – весь слов'янський світ: музика і поезія чеська, моравська, словацька, сербська; українська думка і польська мазурка; російські та українські народні пісні, які він обробляв; польська легенда і російська історія в якості

оперних сюжетів. Однак і цим композитор не обмежується: у нього є хори на литовські народні тексти і сольний цикл на текст Біблії, «Циганські мелодії» і «Три новогрецькі поеми», «Шотландські танці» та «Ірландські пісні», опера про середньовічного англійського короля, який відбивав нашість данських загарбників, і кантата про боротьбу за незалежність Америки. А сама знаменита його симфонія – «З Нового Світу» – відображає інтерес композитора до афро-американської та індіанської культури.

Найбільші творчі досягнення Дворжака пов'язані з непрограмною симфонією, камерно-інструментальними і романсовими жанрами, церковною музикою. Стиль композитора відрізняється багатством мелодизму, оригінальністю ритміки (часто пов'язаної з фольклорними джерелами) і барвистим оркестровим письмом.

У четвертому питанні розкриваються риси симфонічної творчості А. Дворжака на прикладі симфонії №5 (9). В трактуванні симфонії композитор продовжував традиції німецької школи. Зокрема, великим авторитетом, наставником і другом митця був Й. Брамс. Всі 9 симфоній А. Дворжака непрограмні, незважаючи на те, що дві з них мають підзаголовки. Симфонії митця не рівнозначні за своїм художнім значенням між собою: перші явно поступаються подальшим (вимогливий до себе композитор залишив їх невиданими). Кращою вважається остання, 9-та симфонія («З Нового Світу»). Вона відкрила в творчій біографії композитора «американський період», пов'язаний з його роботою на посаді директора Нью-Йоркської консерваторії (з 1891 року). Зміст симфонії відобразив враження митця від культури Америки.

За жанром – це лірико-драматичний твір. Його концепція типова для А. Дворжака: через напружену боротьбу думок і почуттів до оптимістичного висновку. Відмінною рисою драматургії симфонії є система лейтмотивів, яка зміцнюють єдність циклу. Провідний лейтмотив – головна тема I частини, її початковий елемент з'являється у всіх частинах симфонії. Наскрізний розвиток отримують також заключна тема I частини, основні теми Largo і Скерцо. До особливостей симфонії можна віднести також її багатотемність і велику роль духових інструментів. Композиція – 4-частинний симфонічний цикл, де крайні частини – у сонатній формі, середні – у складній три частинній [4].

Питання для самоперевірки:

1. Визначте жанровий та стильовий діапазон творчості Б. Сметани.
2. Назвіть основні симфонічні твори Б. Сметани.
3. Розкрийте національну та жанрову особливість творчості А. Дворжака.
4. Охарактеризуйте своєрідні національні витоки у симфонії №5 (9).

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Охарактеризуйте соціокультурну ситуацію в Чехії в період формування творчого стилю Б. Сметани.
2. Порівняйте особливості симфонічних поем Ф. Ліста та Б. Сметани.
3. Опера творчість Б. Сметани.
4. Охарактеризуйте сфери музичної діяльності А. Дворжака.
5. Визначте специфіку інструментальної творчості А. Дворжака.

ПЕРЕЛІК РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЖЕРЕЛ:

Базові

1. Бэлза И. Исторические судьбы романтизма и музыка /И. Белза. – 1985. – 246 с.
2. Белза И. Фредерик Шопен /И. Белза. – М., 1991. – 196 с.
3. Вульфius П.А. Франц Шуберт. Очерки жизни и творчества / П.А. Вульфius. – М., 1964. – 322 с.
4. Галацкая В.С. Музыкальная литература зарубежных стран: Учеб.пособ. Вып.3. / В.С. Галацкая – М.: Музыка, 1983. – 559 с.
5. Барановская Р. Музыкальная литература зарубежных стран Вып.5 / Р. Барановская. – М., 1972. – 186 с.
6. Друскин М. История зарубежной музыки. Вып. 2. – М. Государственное музыкальное издательство, 1958. – С. 80 – 124.
7. Житомирский Д.В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества / Д.В. Житомирский. – М., 1972. – 256 с.
8. Конен В.Д. История зарубежной музыки. Вып. 3. / В.Д. Конен.– М.: Музыка, 1981. – 518 с.
9. Левик Б.В. Музыкальная литература зарубежных стран: Учеб. пособ. / Б.В. Левик. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1955. – 365 с.
10. Орлова Е.М. Лекции по музыке / Е.М. Орлова. – М., 1982.– 563 с.
11. Попова І. Нариси з світової музики 2 б / Інна Попова. – Ужгород: Ліра, 2001 . – 76 с.
12. Попова І. Нариси з світової музики 3а / Інна Попова. – Ужгород: Ліра, 2008. – 85 с.

Допоміжна

1. Бэлза И. Польская музыкальная культура / И. Белза.– М., 1968. – 196 с.
2. Вульфius П. Франц Шуберт / П. Вульфius. – М., 1983. – 233 с.
3. Кремлев Ю. А. Очерк Жизни и творчества Ф. Шопена / Ю.А. Кремлев.– М.: Музыка, 1971. – 165 с.
4. Иванова І.Л., Куколь Г.В., Черкашина М.Р. Історія опери: Навч. посіб. – К.: Музична Україна, 1998. – 247 с.
5. Хохловкина А. Г.Берлиоз / А.Г. Берлиоз.– М.,1960. – 183 с.

Навчально-методичне видання

ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОЇ МУЗИКИ

Методичні рекомендації
Укладач Л.М. Микуланинець

Тираж 10 пр.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до
Державного реєстру видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів
видавничої продукції ДК № 4916 від 16.06.2015 р.

Редакційно-видавничий відділ МДУ,
89600, м. Мукачево, вул. Ужгородська, 26