



Міністерство освіти і науки України
Мукачівський державний університет
Кафедра теорії і методики музичної освіти



ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОЇ МУЗИКИ
Методичні рекомендації до вивчення
курсу Ч.IV

для студентів
денної та заочної форми навчання
освітнього ступеня «бакалавр» спеціальність
014 «Середня освіта»

Мукачево
МДУ 2021

УДК336

ББК 85.313я73

*Розглянуто та рекомендовано до друку науково-методичною
радою Мукачівського державного університету
протокол №9 від 18 березня 2021 р.*

*Розглянуто та схвалено на засіданні кафедри теорії і методики
музичної освіти
протокол №11 від 29 січня 2021 р.*

Укладач

Микуланинець Л.М. – к. мистецтв., доцент кафедри теорії і методики музичної освіти МДУ

Рецензент

Задорожний І.З. – к. мистецтв., доцент кафедри музичного мистецтва МДУ

М54

Історія зарубіжної музики: методичні рекомендації до вивчення курсу Ч.IV. для студентів денної і заочної форми навчання освітнього ступеня «бакалавр» спеціальності 014 «Середня освіта» / укладач Л.М. Микуланинець. – Мукачево: МДУ, 2021. – 37 с. (1,9 авт. арк.)

Методичні рекомендації призначені для опанування студентами курсу «Історія зарубіжної музики». Викладений зміст видання висвітлює особливості розвитку західноєвропейської музичної культури на рубежі ХІХ – ХХ століття. Представлені методичні вказівки дозволяють майбутнім вчителям музичного мистецтва осмислено, професійно й творчо підходити до засвоєння програмового матеріалу курсу. Зміст рекомендацій відповідає програмі навчальної дисципліни.

© МДУ 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	4
МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ З ВИВЧЕННЯ ТЕОРЕТИЧНОГО МАТЕРІАЛУ КУРСУ.....	6
Тема 1. Веризм в музиці. Творчість Дж. Пуччіні	6
Тема 2. Французький музичний імпресіонізм. Творчість К. Дебюссі, М. Равеля.....	9
Тема 3. Творчість Р. Штрауса.....	15
Тема 4. Творчість Г. Малера.....	19
Тема 5. Музичний експресіонізм. Нововіденська школа (А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн).....	23
Тема 6. Музична культура Франції початку ХХ століття. Творчість композиторів групи «Шість».....	29
ПЕРЕЛІК РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	36

ВСТУП

Методичні рекомендації розроблені на основі робочої та навчальної програм з курсу «Історія зарубіжної музики» (для студентів освітнього ступеня «бакалавр» напряму підготовки 014 Середня освіта (Музичне мистецтво)).

Історія зарубіжної музики – одна з найважливіших дисциплін музично-теоретичного циклу, яка має домінуюче значення для формування світогляду, естетичної культури, музичного смаку, професійної підготовки майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва. *Предметом курсу* є мистецькі напрями, специфіка розвитку жанрів, характерні стильові та жанрові складові у творчості композиторів різних епох. Велика увага приділяється особливостям форми творів, їхньої драматургії, питанням традицій та новацій, значенню того чи іншого майстра у розвитку культури певної доби.

Курс «Історія зарубіжної музики» ділиться на розглядання історичних шляхів трансформації західноєвропейської музичної культури. Виклад навчальної дисципліни побудований за історико-монографічним принципом. Вибір опусів, що включені до програми, зумовлений їх естетичним значенням, яскравістю художньо-образного змісту та стильових властивостей.

Мета вивчення «Історія зарубіжної музики» – формування у студентів цілісного наукового уявлення про основні етапи і тенденції трансформації світової культури, виховання художнього смаку, вироблення об'єктивних критеріїв оцінки мистецьких зразків, 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 музики як науки;
- історію зародження і еволюції мистецтва;
- закономірності розвитку музичної культури різних країн, їх детермінованість з соціальними, історичними та економічними факторами;
- суть та значення творчості визначних майстрів, вплив на трансформацію зарубіжної музики;
- особливості індивідуальних композиторських стилів.

Уміти:

- визначати закономірності історичного розвитку музики різних країн й 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 стилями та напрямками, етапами розвитку, починаючи з архаїчних форм до специфічних музичних явищ нового і новітнього часу;
- виховувати усвідомлення закономірностей музично-історичного процесу;
- 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 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 художніх стилів», «Історія України», «Всесвітня історія», «Історія музичної педагогіки» та ін.), а також з предметами музично-теоретичного циклу («Теорія музики», «Аналіз музичних форм», «Гармонія» та ін.).

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ З ВИВЧЕННЯ ТЕОРЕТИЧНОГО МАТЕРІАЛУ КУРСУ

Тема 1. Веризм в музиці. Творчість Джакомо Пуччіні

Основні питання для засвоєння:

1. Літературно-драматична основа музичного веризму.
2. Риси веризької опери.
3. Творчість Джакомо Пуччіні: стильові та жанрові особливості.
4. Опери «Тоска», «Мадам Батерфляй» – драматургія опер, музична характеристика головних героїв.

Мета: розкрити специфіку творчості Джакомо Пуччіні у контексті розвитку музичного веризму.

Завдання:

- висвітлити передумови формування музичного веризму;
- виокремити риси веризької опери;
- розкрити особливості творчого стилю Джакомо Пуччіні;
- проаналізувати опери «Тоска» та «Мадам Батерфляй».

У першому питанні студенти повинні зосередити свою увагу на тому аспекті, що термін «веризм» (італ. Verismo, від слова Vero – істинний, правдивий) виник в XVII столітті, використовувався в образотворчому мистецтві й позначав реалістичну течію у живописі бароко. В другій половині XIX столітті дана дефініція відроджується. Вона ознаменувала натуралістичний напрям в італійському мистецтві.

Наприкінці 70-х років XIX століття група письменників – Дж. Верга, Л. Капуана, Д. Чамполі та інші – виступили у пресі зі статтями, у яких проголошували необхідність переходу в романі від сенсаційності й сентименталізму до «соціального літопису», позбавленого будь-якого суб'єктивного елемента. Він мав ґрунтуватися на вивченні громадських та соціально-психологічних відносин між людьми.

У творчості літераторів-веристів проявилася народницька тенденція. Вони зображували село, зокрема сицилійське, в песимістичних тонах. «Об'єктивне» зображення не вдалося веристам. Їх романи і новели наповнені іронією. Проте, психологізм – сфера, у якій митці стали новаторами. Сюжетність в творах відходить на другий план; вона змінюється описом дій героя, які є проявом його емоційного стану.

Друге питання присвячене висвітленню рис веризької опери. Веризм в музиці виник в Італії на початку 90 років XIX століття і знаходився під впливом літератури. Музичний фольклоризм – основний сюжет творів даного напрямку.

Музична мова веризму заснована, перш за все, на традиціях опусів Д. Верді і Р. Вагнера, вагомим був і вплив російського реалізму. Однак композитори трактують музичну драму як жанр камерний – їх твори не є масштабними, в них беруть участь кілька героїв, сюжет розвивається швидко, оркестр невеликий.

У веристських операх помітний відхід від героїчних романтичних традицій, ослаблення соціального критичного пафосу, відмова від масових народних хорових сцен. Митці залучають у свої опуси психологічні переживання героїв, картини повсякденного побуту. Драматургія творів іноді наближена до натуралістичної драми: у ній панують гострі колізії, напружені конфлікти, часто дія відбувається у повсякденній, прозаїчній обстановці.

Новим для італійської опери було звернення до сучасних тем, зображення життя простих людей – селян, ремісників, представників інтелігенції. Веристи не цуралися і елементів екзотики. Важливими їх здобутками були калейдоскопічна зміна подій, (вона стала передвісником «кадрового» монтажу в кіно), застосування прозового тексту замість віршованого.

Для веристських творів характерне збагачення речитативно-декламаційної сфери, застосування наскрізного симфонічного розвитку, відмова від активної ролі хору, розгорнутих арій-монологів, введення стислих динамічних аріозо, які відрізняються мелодичною виразністю.

Веризм у музиці явище недовготривале. До його недоліків слід віднести: зловживання театральними ефектами, перебільшена, «накрученість» емоції, певні штампи, які кочували з опери в оперу. Єдиним композитором, який зумів подолати обмеженість напряду був Джакомо Пуччіні.

Вивчаючи **третє питання**, необхідно акцентувати увагу студентів на тому факті, що Джакомо Пуччіні один з найяскравіших італійських оперних композиторів кінця ХІХ – першої чверті ХХ століття. Він останній з класиків оперного бельканто і гідний продовжувач реалістичної традиції пізньої творчості Дж. Верді.

Серед найбільш суттєвих рис композитора слід виділити: «живописне» відтворення певного середовища, меланхолійність, яка контрастує веселощам вставних номерів, похмуре освітлення дійсності у поєднанні з прийомами натуралізму і веризму, схильність до «слізної комедії». Індивідуалізм митця проявився у особливостях передачі гармонійної палітри, майстерній оркестровці. Людському голосу він довіряє висловити душевні почуття: від гнучкого речитативу (так званого «співу говіркою») до крику і ридання.

Майже всі лібрето опер майстра зосереджені навколо жіночого образу. Втілення сюжетів свідчить про бездоганну драматургічну та композиторську техніку, вміння глибоко проникнути в психологію головних дійових осіб, поруч з якими Дж. Пуччіні ставить оригінальних другорядних персонажів. Найбільш типові твори митця закінчуються трагедією або обтяжені нею, оскільки любов приречена стати свого роду жертвовною спокутою.

Четверте питання присвячене розкриттю специфіки опер «Тоска» та «Мадам Батерфляй».

Сюжет п'єси французького драматурга Віктора Сарду (1831 – 1908) «Тоска» привертав увагу Дж. Пуччіні протягом багатьох років. Волелюбний пафос драми, дія якої розгортається в Італії в похмуру епоху реакції, був

співзвучний настроєм композитора. Напружена атмосфера п'єси, гострота конфліктів та переживань героїв відповідали прагненню митця до яскравої оперної виразності. В опусі злилися трагедійна боротьба антагоністичних сил; масштабність, гнучкість і свобода оперних форм, заснованих на наскрізному розвитку; природне поєднання симфонічності та вокальної кантилени. На одному полюсі драми – тиран Скарпіа, начальник поліції, який став певним символом поневоленої Італії. На іншому – любов Тоски і Каварадоссі. Домінування лірики є відмітною особливістю драматургії твору (навіть Скарпіа співає ліричне аріозо).

Кантилений початок пронизує всю музику опери, включаючи оркестрову тканину, який часто бере на себе провідну мелодійну функцію. Можна привести приклад зворушливої молитви Тоски з II дії. Ця арія розкриває рису творчого почерку композитора: домінування плавної, кантилени, а між тим вокальна партія будується на аріозній декламації з тривалими «стояннями» на одному звуці.

Основна оперна форма «Тоски» – діалог. Починаючи з моменту фатальної зустрічі Каварадоссі з Анжелотті, твір розвивається на основі конфлікту, зіткненнях, боротьби, або, навпаки, тісному поєднанню двох дійових осіб. Більш різноманітною, багатого стає лейтмотивна система. Поруч з лейтмотивами головних героїв (Тоски, Скарпіа) з'являються характерні для Пуччіні «мотиви ситуацій». Такою є тема зловісних передчуттів у сцені допиту Каварадоссі, «тема рішення» Тоски перед вбивством Скарпіа у фіналі другої дії, зловісна цілотнова «тема колодязя», пов'язана з мимовільним зрадою Тоски і загибеллю Анжелотті.

«Тоска» – один з найбільш драматичних творів Дж. Пуччіні. Музика експресивна, часом дуже збуджена. У розгорнутих сценах вільно чергуються речитативні і аріозні форми, які об'єднує майстерно розроблена оркестрова партія.

Опера *Мадам Батерфляй (Чіо-Чіо – сан)*. Сюжет цієї опери Дж. Пуччіні знайшов у одноактній п'єсі найвизначнішого американського режисера Девіда Беласко. Її назва символічна: недовгий вік «дівчини-метелика». Головна героїня, зовсім ще юна японська гейша Чіо-Чіо-сан, на деякий час була куплена лейтенантом американського флоту Пінкертоном, який скоро покинув її. Угода має видимість шлюбу, однак договір, укладений американцем в Японії «на 999 років» не має сили в Америці.

Дія твору відбувається в Нагасакі на початку XX століття. Інтерес композитора до східної культури відобразив мистецькі тенденції, які панували на рубежі XIX – XX століть, коли Європа захопилася неєвропейською екзотикою. Дж. Пуччіні став першим західноєвропейським композитором, який відкрив в музиці світ Японії. Він не прагнув до етнографічної достовірності, а намагався передати своє художнє відчуття цієї країни. Головним завданням композитора було розкриття людської драми – трагедії молодій жінки, у якій відібрали все, навіть власного сина. З усіх опер Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй», мабуть, найбільшою мірою заслуговує

назви лірико-психологічної драми. Протягом всієї опери героїня не сходить зі сцени, саме її доля поставлена в центр перетину всіх конфліктних ситуацій. Це єдина активна особа драми, яка, фактично, не має антагоністів. Ворожим є весь навколишній Чіо-Чіо-сан «цивілізований світ».

Перевівши основний конфлікт твору з побутової площини в етичну, моральну, Дж. Пучіні підносить мелодраму до трагедії. Головне, з чим доводиться боротися Чіо-Чіо-сан протягом всієї опери, – це невіра оточуючих. Порушивши звичаї своєї країни, відмовившись від віри предків і прийнявши християнство, вона порвала зв'язки з минулим. Покинута рідними, проклята бонзою (японським священиком), вона відкидає залишання багатого принца Ямадори: мадам Баттерфляй зберігає вірність чоловікові. Її підтримує лише незламна віра в свій ідеал. Вона згідна віддати хлопчика татові, але попросившись з сином, вбиває себе ударом кинджала свого батька.

Питання для самоперевірки:

1. Назвати передумови формування веризму в музиці.
2. Визначити основні засади веризької опери.
3. Висвітлити специфіку музичної мови Дж. Пучіні.
4. Проаналізувати опери «Тоска», «Мадам Баттерфляй»: особливості лібрето, музична характеристика головних героїв.

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Соціокультурна ситуація в Італії в кінці XIX століття та її вплив на розвиток музичного мистецтва країни.
2. Композиторська творчість П. Масканьї та Р. Леонкавало.
3. Опера «Богема» у спадщині Дж. Пучіні.
4. Пізній стиль Дж. Пучіні. Опера «Турандот».

Тема 2. Французький музичний імпресіонізм.

Творчість Клода Дебюссі, Моріса Равеля.

Основні питання для засвоєння:

1. Виникнення музичного імпресіонізму: зв'язок з імпресіоністським живописом, символістською поезією
2. К. Дебюссі – основоположник музичного імпресіонізму.
3. Симфонічний прелюд «Післяполудневий відпочинок Фавна».
4. Фортепіанна творчість К. Дебюссі. Цикл 24 прелюдії.
5. Особливості стилю М. Равеля.
6. Симфонічний твір «Болеро»: специфіка форми, характеристика музичних тем.

Мета: охарактеризувати естетичні засади імпресіонізму, розкрити особливості композиторської творчості К. Дебюссі як основоположника

зазначеного напрямку в музичному мистецтві, виявити специфіку стилю М. Равеля.

Завдання:

- висвітлити особливості становлення та еволюції імпресіонізму;
- виявити значення композиторської творчості К. Дебюссі у розвитку музичного імпресіонізму;
- виявити своєрідність симфонічного прелюду «Післяполудневий відпочинок Фавна»;
- розкрити специфіку фортепіанної музики К. Дебюссі на прикладі циклу 24 прелюдій;
- проаналізувати характерні особливості музики М. Равеля;
- виокремити стильові параметри симфонічного твору «Болеро».

У **першому питанні** увага студентів повинна сконцентруватись навколо досягнення засад імпресіонізму. Імпресіонізм (від французького *impression* – враження) – художній напрям останньої чверті XIX століття, заснований на принципі безпосередньої фіксації вражень, спостережень, співпереживань, де домінуючою є витонченість, а сюжет не важливий. Імпресіоністи висунули власні принципи сприйняття і відображення навколишнього світу. У культуру увійшла цінність кожної хвилини. Складається враження, що полотна імпресіоністів написані простими перехожим, які гуляють по бульварах і насолоджуються життям.

Художники-імпресіоністи прагнули подолати статичність живопису, зафіксувати швидкоплинність миті. Вони оновили колорит, відмовилися від темних фарб, наносили на полотно чисті, спектральні кольори, майже не змішуючи їх на палітрі. Митці даного напрямку почали писати переважно на відкритому повітрі. Головною особливістю їх картин є світло, повітря, у які ніби занурені люди і предмети. Імпресіонізм увів у мистецтво нові теми – повсякденне життя міста, вуличні пейзажі та розваги. Для нього характерні індивідуальність і естетична самоцінність полотен, їх навмисна випадковість і незавершеність.

Поряд із імпресіонізмом у живописі в літературі розвивається символізм (від грец. *σύμβολον* — знак, прикмета, ознака) – літературний напрям кінця XIX – початку XX століття, основною рисою якого є те, що конкретний художній образ перетворюється на багатозначний символ.

Символізм акцентував увагу на невловимості, таємничості внутрішнього змісту, завдяки чому відношення між зовнішнім і внутрішнім, чуттєвим і тим, що досягається розумом повинно бути туманним, загадковим. Імпресіонізм у живописі й символізм у літературі вплинули на появу музичного імпресіонізму, який виник у Франції в кінці XIX – початку XX століття. Він проявився через прагнення передати настрій композитора й емоції, які є для нього самого і слухачів певними символами. Якщо порівнювати з імпресіоністичним живописом, який прагнув відобразити враження, то музика в стилі імпресіонізму прагнула викликати враження у слухачів за допомогою символів, тонких психологічних нюансів.

Імпресіоністична музика містить старовинні наспіви, елементи казковості і фантастичності. Це яскраве і захоплене мистецтво уникає гострих соціальних проблем. Воно внесло національні пісенно-танцювальні жанри, східні мотиви, елементи джазу.

Естетика імпресіонізму вплинула на основні жанри музики: замість розвинених багаточастинних симфоній стали культивуватися симфонічні ескізи-замальовки, на зміну романтичній пісні прийшла вокальна мініатюра, в фортепіанній та симфонічній музиці з'являється вільна програмна мініатюра.

В музичному імпресіонізмі значно багатшою стала гармонія. Її розвиток відбувався під впливом зовнішніх чинників: французького музичного фольклору, російської музики, григоріанського хоралу, церковної поліфонії раннього Відродження, мелосу країн Сходу. Це проявилось, зокрема, у використанні натуральних і штучних ладів, елементів модальної гармонії, «неправильних» паралельних акордів і т. п.

Інструментовка імпресіоністів характеризується зменшенням розмірів класичного оркестру, прозорістю і тембровим контрастом, поділом груп інструментів, тонким детальним опрацюванням фактури і активним використанням чистих тембрів, як соло інструментів, так і цілих однорідних груп.

У **другому питанні** студентам слід розкрити особливості композиторського стилю К. Дебюссі. В історію культури митець увійшов як найбільший представник музичного імпресіонізму. У його спадщині відчутна опора на національні традиції французького мистецтва, захоплення культурою Іспанії та відкриттями «Могутньої купки», особливо М.П. Мусоргського.

В життєвому і творчому шляху К. Дебюссі чітко виділяються 3 основних періоди. У перший – майстер був зосереджений на пошуках власної манери письма. Він знаходився під впливом Ш. Гуно і Ж. Массне, Р. Вагнера, Ф. Ліста і М. Мусоргського. Композитор втілює свої ідеї в: романсовій ліриці («Забуті арієти» по П. Верлену, «П'ять віршів Бодлера»); вокально-симфонічній сфері (кантати «Блудний син», «Весна», «Діва-обраниця»); фортепіанній музиці («Маленька сюїта», «Бергамаськая сюїта»).

У 90-х роках утверджується власна концепція К. Дебюссі-композитора, близька естетиці французьких символістів. Другий період творчості – ознаменований оперою «Пеллеас і Мелізанда», симфонічними творами «Післяполудневий відпочинок Фавна», «Ноктюрни», вокальним циклом з трьох опусів «Пісні Білітіс».

Третій період, який відкрився симфонічними ескізами «Море», характеризується деякими відхиленнями від обраного раніше шляху в сторону неокласичних пошуків. Велика частина творів, створених після «Пелеаса», виявляє прагнення відійти композитора від надмірної витонченості до мистецтва більш сильного і мужнього. Це оркестрова

трилогія «Образи», фортепіанний цикл «Дитячий куточок» і два зошити прелюдій, балети «Ігри», «Кама» і «Ящик з іграшками».

Найбільше художній імпресіонізм вплинув на творчість К.Дебюссі у сфері засобів виразності. Колористичною є його гармонія, яка привертає увагу сонорністю (надання тембру домінуючого чинника музики). Функціональні зв'язки ослаблені, тяжіння тонів і ввіднотоновість не мають істотного значення. Окремі співзвуччя набувають певну автономність і сприймаються як барвисті «плями». Часто використовуються «стоячі» гармонії, акордові паралелізми, чергування дисонансів, модальні лади, цілотновість, бітональне накладання.

У фактурі К. Дебюссі велике значення має рух паралельними комплексами (інтервалами, тризвуками, септакордами). Ці пласти утворюють з іншими елементами фактури складні поліфонічні поєднання. Не менш своєрідні мелодика і ритміка композитора. У його творах в основному панують короткі теми-імпульси, стислі фрази-формули. Мелодійна лінія економна, стримана і текуча, позбавлена широких стрибків, різких «вигуків», вона спирається на традиції французької поетичної декламації. Ритм характеризується постійним порушенням метричних основ, униканням чітких акцентів. Ритміка відрізняється примхливою хиткістю, прагненням подолати квадратність.

Третє питання покликано розкрити характерні особливості симфонічного твору К. Дебюссі «Післяполудневий відпочинок Фавна». Його написання було нав'язане однойменною еклогою (різновид ідилії, вірш в якому зображується сцена із життя пастуха, зазвичай любовна) Стефана Маларме (1842 – 1898).

Композитор так окреслив програму даного опусу: «Музика цієї «Прелюдії» – дуже вільна ілюстрація прекрасного вірша С. Маларме. Це чергування пейзажів, серед яких витають бажання і мрії Фавна в післяполудневу спеку».

Соло флейти відразу ж вводить в світ пасторальної античності. Хроматизована чуттєва мелодія розгортається у імпровізаційній манері в сопілковому тембрі високих дерев'яних духових інструментів. Особливий колорит музиці додають гліссандо арфи і переключки валторн – єдиного мідно-духового інструменту, який використовуються в прелюдії. У центральному розділі виникає більш широка, співуча тема в насиченому звучанні тутті. Коли вона завмирає, знову повертається сопілкове награвання флейти у супроводі переливів арфи. Виклад його переривають короткі дражливі мотиви. Музика набуває характер томління, барвистість посилюється за допомогою античних тарілочок. Їх піанісимо на тлі флажолетів арфи і піцикато низьких струнних завершує твір – немов прекрасне бачення розчинилося в легкому полудневому мареві.

У **четвертому питанні** студентам слід розкрити специфіку фортепіанної творчості К. Дебюссі. Її своєрідність полягає у образності, багатстві сюжетів, пов'язаних з картинами природи («Тумани», «Вітер на

рівнині», «Сади під дощем»). У композитора кожна пейзажна замальовка має певне емоційне забарвлення – спокійне, мрійливе споглядання, величний роздум; суворий, а іноді і похмурий настрій може миттєво змінитися п'янкою радістю.

К. Дебюссі втілює у фортепіанній музиці жанрові сценки і музичні портрети. У них майстер виявив вміння декількома точними штрихами створити цілком реальний, життєвий музичний образ («Вечір в Гренаді», сюїта «Дитячий куточок», прелюдії – «Дівчина з волоссям кольору льону», «Перервана серенада», «Ворота Альгамбри», «Менестрелі»). Серед фортепіанних творів митця є і ті, що навіяні казковими і легендарними мотивами («Феї – прекрасні танцівниці», «Затонулий собор»), описами стародавнього античного мистецтва («Дельфійські танцівниці», «Канопа»). Принципи композиційної будови фортепіанних зразків композитора, як і тематика, відрізняються своєрідністю. У великих формах він віддає перевагу сюїті, як жанру («Бергамаська сюїта», «Маленька сюїта», «Дитячий куточок»), або окремим мініатюрам.

Композитора став творцем нового фортепіанного стилю, оригінального і самобутнього, який містить багатоплановість фактури, мелодію, яка часто є прихована в гармонійному тлі, складну ладогармонічну мову, засновану на несподіваних модуляціях у далекі тональності, вживанні недозволених для класичної гармонії дисонантних співзвуч, примхливу і мінливу ритміку. Часто К. Дебюссі використовує одночасне звучання крайніх регістрів фортепіано без заповнення середини. Це створює ефект об'ємності і дозволяє зберегти прозорість фактури.

Вершиною фортепіанної спадщини К. Дебюссі став цикл 24 прелюдій (в двох зошитах по 12 в кожній, 1909 і 1912 р.). Всі вони програмні, мають оригінальні пост-заголовки, які подані в кінці музичних текстів. Композитор ніби пропонує слухачеві самостійно осягнути зміст музики, а вже потім звірити свої відчуття з авторським поясненням.

Образи прелюдій типові для імпресіонізму. Це пейзажі, портрети, жанрово-побутові замальовки, казково-легендарні і фантастичні сюжети, улюблені композиторами-імпресіоністами екзотичні образи Іспанії. Найбільше в циклі К. Дебюссі пейзажних прелюдій.

П'яте питання теми сконцентровує увагу студентів на висвітлення специфіки стилю М. Равеля. Композитор був молодшим сучасником К. Дебюссі. Його творча біографія почалася на етапі розквіту імпресіонізму, а продовжувалася після світової війни, коли зазначений напрям вичерпав себе, поступившись місцем новим художнім течіям. Війна стала тим рубежем, який розділив творчий шлях М. Равеля на два періоди: I – з 1895 по 1914, II – 1917 – 1932.

У паризькій консерваторії, куди М. Равель поступив в 14-річному віці, він пройшов сувору школу музичного професіоналізму. Його вчителем композиції був Габріель Форте. Вже з ранніх років виявилася незалежність

художніх смаків митця. Його цікавили «нетрадиційні» твори Еріка Саті та К. Дебюссі.

Інтерес до нового мистецтва змішувався у музиканта з тяжінням до раціоналізму XVIII століття. М. Равель вивчав класичну французьку філософію, твори Дені Дідро, поезію Ронсара і Маро (поети франц. Ренесансу), захоплювався творчістю французьких клавесиністів.

Як і К. Дебюссі, М. Равель багато писав в сфері фортепіанної музики, створивши свій особливий піаністичний стиль.

Шосте питання теми сконцентровує увагу студентів на висвітлення специфіки «Болеро» М. Равеля. Це останній симфонічний твір композитора, який був створений в 1928 році на замовлення відомої балерини Іди Рубінштейн.

«Болеро» побудовано на постійному повторенні однієї з найбільш протяжних тем в історії музики (34 такти). Вона мало схожа на традиційний тип іспанського танцю, відомого з кінця XVIII століття. М. Равель відмовився від характерного для жанру болеро жвавого руху – темп його твору в два рази повільніший.

Тема відрізняється поступенністю, плавністю, широким використанням «оспівування» опорних звуків. Мелодійний малюнок хвилеподібний, без яскраво вираженої кульмінаційної вершини. Завдяки постійно зміщуваним акцентам, зупинкам на різних долях такту, ритміка дуже виразна.

Сам М. Равель вказував, що в основі його твору лежить принцип незмінності трьох компонентів: мелодійне остинато; сталий ритм супроводу; незмінний темп (композитор підкреслював, що не потрібно робити жодного прискорення).

Змінюється інструментування і динаміка, форма твору – варіації на мелодію остинато. При повторенні теми витриманий принцип «пари періодичностей» (крім останнього проведення). Вибудовується схема ААВВ ААВВ ААВВ ААВВ АВ.

Динамічне кресендо можна також розглядати як чинник єдності. Воно відбувається з незмінною послідовністю – від ледь чутного «піано» до грандіозної звучності в кінці. Наростання побудовано «терасоподібно»: новий динамічний нюанс вступає відразу, одночасно із збільшенням щільності оркестрової маси.

Гармонійна мова «Болеро» незвичайна для М. Равеля: хід баса встановлює тоніко-домінантову основу, на яку нашаровуються акорди звичайної будови. Лише в кульмінації застосовуються «жорсткі» гармонійні комплекси (наприклад, замість в.3 – поєднання двох в.2). Крім того, композитор відмовився від зміни тональностей. Лише в кульмінації виникає раптова модуляція з основного до-мажору в мі-мажор і назад. Цей єдиний тональний зсув робить ефект яскравого спалаху світла.

Питання для самоперевірки:

1. Виявити специфіку музичного імпресіонізму.

2. Охарактеризувати стильові та жанрові особливості творчості К. Дебюссі.

3. Висвітлити сутність композиторського методу в симфонічній музиці на прикладі опусу «Післяполудневий відпочинок Фавна».

4. Розкрити засади фортепіанної творчості К. Дебюссі.

5. Виокремити риси композиторського стилю М. Равеля.

6. Здійснити музикознавчий аналіз симфонічного твору «Болеро».

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Творчість французьких художників-імпресіоністів.

2. Особливості французького символізму. Літературна діяльність М. Метерлінга.

3. Специфіка вокальної музики К. Дебюссі.

4. «Пелеас і Мелісанда» К. Дебюссі як зразок імпресіоністичної опери.

5. Фортепіанна творчість М. Равеля.

Тема 3. Творчість Р. Штрауса

Основні питання для засвоєння:

1. Тематика, образний зміст, специфіка музичної мови Ріхарда Штрауса.

2. Велика одночастинна форма у творчості композитора.

3. Симфонічні поеми «Дон Жуан», «Тіль Уленшпігель».

Мета: розкрити стильові особливості музики Р. Штрауса, висвітлити значення творчості композитора у контексті розвитку західноєвропейської музичної культури кінця XIX – першої половини XX століття.

Завдання:

– виявити специфіку творчого почерку Р. Штрауса;

– визначити характерні риси великої одночастинної форми в доробку митця;

– розкрити композицію, драматургію та охарактеризувати основні теми у симфонічних поемах «Дон Жуан», «Тіль Ейленшпігель» Р. Штрауса.

У першому питанні увага студентів повинна сконцентруватись навколо осягнення особливостей композиторського стилю та специфіки музичної мови Р. Штрауса. По натурі митець був людиною життєрадісною, його світогляд був цілісним і неконфліктним, що відобразилося на творчості. Він писав опуси у всіх жанрах, крім духовних: оперний (15), балетний (2), симфонічний (14 творів, у тому числі 7 симфонічних поем і 4 симфонії), вокальний (близько 150 пісень і романсів) хоровий. Є в нього музика до драматичних вистав, камерні ансамблі та кілька інструментальних концертів. Згідно загальному визнанню, найвищі досягнення Р. Штрауса пов'язані з оперою і програмною симфонічною поемою.

Оперний жанр найбільш повно відобразив творчу еволюцію майстра. Міцно засвоївши сформовані традиції музичної драми (насамперед

Р. Вагнера), Р. Штраус створив оригінальні зразки як трагедійної («Саломея», «Електра»), так і комічної опери («Кавалер троянди», «Арабелла», «Мовчазна жінка», «Інтермеццо»).

У симфонічній сфері яскрава самобутність його музики вперше виявилася в поемі «Дон-Жуан» (1889). Пізніше були написані «Тіль Уленшпигель», «Дон Кіхот», «Смерть і просвітлення», «Так говорив Заратустра», «Життя героя», які зробили ім'я Р. Штрауса відомим у всьому світі. До кращих симфонічних творів митця належать також «Домашня симфонія» і «Альпійська симфонія».

Творчі пошуки Р. Штрауса внесли істотний вплив і на розвиток інструментального концерту. Він представлений наступними творами: концерт для скрипки (1882), бурлеска для фортепіано (1885), концерти для валторни (1883, 1942), концерт для гобоя і малого оркестру (1946), «Дует-концертіно» для кларнета і фагота зі струнним оркестром і арфою (1947).

Вагомою стала диригентська діяльність Р. Штрауса. Вона охопила всю Європу і багато країн американського континенту. Значною є і літературна спадщина митця: автобіографічна книга «Роздуми і спогади» де він пише про свого батька, роки навчання, постановки своїх опер; масштабне листування з Роменом Роланом, Гансом фон Бюловим, Гуго фон Гофмансталем, Стефаном Цвейгом.

Друге питання теми акцентує увагу студентів на розкриття специфіки одночастинних симфонічних композицій Р. Штрауса, яка пов'язана з певною програмою. Своє розуміння її ролі митець виклав у листі до Романа Роллана: «... поетична програма, пише Штраус, – не що інше, як привід для чисто музичного вираження і розвитку деяких почуттів, а не простий музичний опис певних життєвих фактів. Інакше це зовсім не відповідало б духу музики. Але для того, щоб музика не губилася через довільне тлумачення і не розчинилася в невизначеності, її треба тримати в певних рамках, які визначають форму, а програма якраз і вказує на ці рамки...».

Однак, у низці висловлювань композитор давав привід до натуралістичного тлумачення музики, пошуків конкретних пояснень окремих епізодів. Р. Штраус підкреслював, що музичні форми його творів обумовлені їх поетичної ідеєю. Кожен новий сюжет вимагає створення своєї індивідуальної форми. У своєму «чистому» вигляді класичні форми у Р. Штрауса майже не зустрічаються, композиція його творів синтетична.

В опусах митця можна зустріти поряд з короткими мотивами характеристиками і порівняно протяжні. Інтонаційний лад тематизму пов'язаний з характерними зворотами композиторів-романтиків. Типовим для них є висхідний рух з пунктирним ритмом в епізодах, м'які і плавні оспівування в ліричних мелодіях, зловісні повороти звуків в темах фатального передчуття. У творчості Р. Штрауса є й інше інтонаційне джерело – німецька народна побутова пісенність і танцювальна музика.

Третє питання спрямовує увагу на виявлення особливостей трактування двох симфонічних поем Р. Штрауса – «Дон Жуан» і «Тіль

«Уленшпігель». «Дон Жуан» став першим опусом, яким 25-річний композитор завоював музичний світ. Він написаний на сюжет опусу австрійського поета-романтика Ніколауса Ленау. В основі розповіді популярна іспанська легенда, пов'язана з ім'ям реально існуючого севільського аристократа дона Хуана Теноріо. Друг короля дон Педро, який правив у середині XIV століття, він залишався безкарним, хоча його безпутні похонденки наводили жах на всю Севілью. Кінець безчинствам поклато небесне правосуддя – за легендою, дон Хуана покарав вбитий ним командор дон Гонзаго. З цією оповіддю поєднувалася інша, також пов'язана з Севільєю: її герой дон Хуан де Маранья, знаменитий розпусник, який продав душу дияволу, однак наприкінці життя розкаявся і став ченцем.

Повні кипучої енергії, невичерпного вогню, юнацького захвату життям мелодії змінюють одна одну у вільній, але стрункій формі, малюючи яскраві, чуттєві образи. Вступна тема злітає подібно феєрверку, готуючи появу характеристики дон Жуана у скрипок. Спрямована вгору, рвучка героїчна, вона втілює чарівний образ мисливця за насолодами. А потім іде показ жіночих портретів.

Поступово визріває прекрасна лірична тема – її співає скрипка у високому регістрі, а дзвіночки і пасажі арфи надають всьому епізоду чарівний колорит, який занурює у світ чуттєвих мрій. Виникає любовний дует: немов перебиваючи один одного, чергуються нижчі (валторна, кларнет) і високі інструменти (скрипки). Досягнувши екстатичної кульмінації, любовна сцена обривається – дон Жуан спрямовується за новими насолодами.

Народжується ще один розділ пристрасних зізнань: співучій темі альтів у високому регістрі і віолончелей відповідають ніжні подихи солюючої флейти. Її змінює гобой, який відгукується широкою розспівною, експресивною мелодією. Перш ніж повернеться перша тема дон Жуана, з'являється ще одна, підкреслено енергійна, яка звучить у чотирьох валторн в унісон.

У наступному стрімкому скерцозному епізоді вона поєднується з першою, її інтонують різні інструменти (дзвіночки, труба), немов втілюючи багатолічність героя. Раптово веселощі обриваються, в тиші звучать уривки перекручених ліричних тем. Але ніщо не в силах приборкати дон Жуана, і початкові мелодії з колишнім блиском повторюються; до них приєднується героїчна тема валторн. Так востаннє представлений дон Жуан – переможець. На кульмінації все валиться: слідом за генеральною паузою чуються моторошні акорди оціпеніння і низхідне тремоло скрипок, які малюють душевну спустошеність блискучого персонажа, який раптом втратив свій любовний запал і опинився в пустельному холодному світі.

Веселі пригоди Тіля Уленшпігеля (Тіль Уленшпігель). Тіль Уленшпігель – не тільки фольклорний, а й реально існуючий персонаж. Німецький бродяга-селянин, він народився близько 1300 року в

Брауншвейгу, жив поблизу Любека і помер від морової виразки в 1350 році. Він став героєм побутових оповідань про кумедні хитрощі і витівки.

Коротка тема скрипок звучить немов зачин традиційного оповідання: «Жив-був колись ...» І раптом неквапливий рух вибухає пустотливою темою солюючої валторни. Розвиток переривається поверненням вступного мотиву – тепер у кларнета-пікколо він звучить зухвало і насмішкувато (цей інструмент стає своєрідним лейттембром Тіля).

Герой задумує чергові прокази, і перша з них – на ярмарку: Тіль верхом проноситься через ряди глиняного посуду, знущаючись над прокльонами торговок (до тарілок і литаври приєднується велика тріскачка). Потім шахрай переодягається священиком і читає повчальну проповідь; вона передана неквапливою розміреною темою. Ймовірно, він погрожує своїм слухачам небесними карами – їх охоплює страх смерті (мідні і скрипки з сурдиною повторюють короткий хроматичний мотив).

Контрастний епізод представляє Тіля закоханого: обидві його мелодії перетворюються на ліричні, співучі, перебільшено пристрасні визнання, які не знаходять відповіді, але Тіль недовго сумує. Його наступна витівка – змагання в мудрості з вченими професорами, які понуро повторюють заучені істини (бас-кларнет, фаготи і контрафагот). Пародіюючи науковий диспут, Р. Штраус вдається до прийомів строгої поліфонії (канон, фугато), де інструменти ніби прагнуть перекричати один одного. Перемога, звичайно, дістається Тілю, і він пускається в танок: на коротку мить виникає простенький вуличний мотив безтурботної польки.

А потім обидві теми Тіля набувають радісний, навіть героїчний характер в потужному звучанні tutti. На вершині грандіозного наростання несподівано повторюється тема проповіді в оглушливому викладі мідних інструментів і так само несподівано обривається. Суха дріб малого барабана сповіщає початок суду над Тілем. Хід процесу детально ілюструється: загрозливі обвинувачення (акорди фортісімо духових і струнних), глузливі відповіді Тіля, які змінюються жалібним хроматичним мотивом смерті і грізний вирок (у низьких духових; він може бути підтекстований словом *der Tod* – смерть). Героя вішають на шибениці, висхідний пасаж кларнета-пікколо малює його передсмертний зойк, тіло кілька разів смикається і затихає. Все скінчено. Генеральна пауза ... В епілозі неквапливо розгортається початкова оповідна фраза («Жив – був колись ...»). Але закінчується поема тріумфуючим звучанням теми Тіля – він вічно живий, такий герой не може померти.

Питання для самоперевірки:

1. Розкрити особливості творчого стилю Р. Штрауса.
2. Визначити специфіку великої одночастинної форми композитора. Проаналізувати структуру, образний зміст та основні теми симфонічних поем Р. Штрауса «Дон Жуан», «Тіль Уленшпігель».

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Музична культура Німеччини на рубежі XIX – XX століть.
2. Оперна творчість Р. Штрауса.
3. Диригентська діяльність митця.
4. Камерно-інструментальні жанри у спадщині Р. Штрауса.

Тема 4. Творчість Г. Малера

Основні питання для засвоєння:

1. Риси стилю та естетико-філософської концепції Г. Малера.
2. Особливості симфонічної творчості композитора.
3. Симфонія №1 Г. Малера: образний зміст, форма частин циклу, характеристика основних музичних тем.

Мета: розкрити творчі засади Г. Малера як новатора західноєвропейського симфонізму кінця XIX – початку XX століття.

Завдання:

- виявити специфіку композиторського стилю Г. Малера;
- висвітлити концептуальні прийоми симфонічної творчості митця;
- проаналізувати особливості симфонії №1 Г. Малера.

Перше питання присвячено розкриттю особливостей творчого методу Г. Малера. Митець завершує традицію філософського класико-романтичного західноєвропейського симфонізму (Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Й. Брамс, П. Чайковський, А. Брукнер), яка прагне дати відповідь на вічні питання буття, визначити місце людини в світі.

Композитор шукав засоби, які могли б полегшити слухачеві сприйняття його філософських ідей. На ранньому етапі творчості він бачив їх в опорі на загальнозначущі літературно-філософські асоціації, які фіксуються в заголовках до симфоній. Інколи майстер коментував зміст музики програмою, написаною після створення твору (1, 2, 4-та симфонії), або ремарками в партитурі. Однак розчарований хибним тлумаченням своїх намірів, він зняв всі підзаголовки і відмовився від пояснень.

На рубежі сторіч розуміння людської індивідуальності як вищої цінності переживало глибоку кризу. Тому кожна симфонія Г. Малера – спроба здобуття гармонії. Композитор зводив свої монументальні концепції немов з різних «осколків» світу який розпався. У цих пошуках вбачав запоруку збереження чистоти людського духу в одну з найскладніших епох історії. Тема страждань обумовлена трагічним усвідомленням соціальних протиріч епохи.

Творчі інтереси Г. Малера зосередилися на двох жанрах – симфонії та пісні. Він автор 9 симфоній (10 -та залишилася не завершеною) і більше 40 пісень (в тому числі – для голосу з оркестром). Серед його вокальних творів – цикли «Пісні мандрівного підмайстра» (на власні вірші), «Чарівний ріг хлопчика» (на народні тексти), «Пісні про померлих дітей» (на слова Ф. Рюккерта), «7 пісень останніх років».

Пісня і симфонія у творчості Г. Малера тісно пов'язані: мелодії пісень неодноразово ставали найважливішими темами його симфоній, або повністю включалися в них в якості самостійних вокальних епізодів. Наприкінці творчого шляху пісенний цикл і симфонія злилися воедино в симфоніо-кантаті «Пісня про землю», написаної на тексти китайських поетів VIII століття (1908).

У **другому питанні** студентам слід сконцентрувати увагу на виявленні провідних рис симфонічної творчості Г. Малера. Пісня (в сольному, хоровому або оркестровому викладі) у симфоніях композитора є головним носієм узагальненої ідеї. До типових особливостей малерівського стилю відноситься також опора на існуючі жанри народної та міської музики (пісня, танець, найчастіше лендлер і вальс, військовий або похоронний марш, хорал). У більшості симфоній композитор відмовляється від класичного, 4-частинної будови: у 2 -й і 5 -й симфоніях – п'ять частин; в 3-й – шість, в 8 -й – всього дві. Змінюються також традиційна їх послідовність частин та темпові співвідношення.

Коло образів, зв'язок музики з літературою, включення або відсутність вокального елемента, а також еволюція музичного стилю зумовили поділ симфонічної творчості Г. Малера на три періоди.

До раннього відносять 1-шу, чисто інструментальну симфонію, яка спирається на музичний матеріал вокального циклу митця – «Пісні мандрівного підмайстра», 2, 3, 4-та симфонії, інтонаційно пов'язані з вокальним циклом «Чарівний ріг хлопчика», сфера образів якого вплинув на зміст цих симфоній. Для них характерне поєднання емоційної безпосередності і трагічної іронії, жанрової замальовки і глибокої символіки.

Симфонії середнього періоду (від 5 до 7) складають інструментальну трилогію, інтонаційно пов'язану з пісенним циклом на вірші Ф. Рюккерта «Пісні про померлих дітей». Відмовившись від літературно-філософських асоціацій, композитор втілює тему трагічної залежності особистості від долі.

У творах пізнього періоду втілюються теми прощання з життям. Архітектоніка циклу, так само як і форма окремих частин (особливо крайніх), організовується у Г. Малера наскрізною музично-інтонаційною розповіддю, яка є важливою складовою його симфонізму.

У опусах середнього і пізнього періодів швидкі частини концентруються в середині циклу, повільні – обрамлюють його. Істотну трансформацію зазнає форма окремої частини, у пізніх творах сонатні принципи витісняються.

Музика Г. Малера насичена контрапунктною фактурою. Крім імітаційних видів багатоголосся, великого значення набувають контрастна і поліфонія варіантів (гетерофонія). У пізній творчості композитора зросла лінійна автономність голосів, включення до складу акорду необмежувальних дисонансів і ускладнення структури співзвуч, які сприяли появі фрагментів музики з позаладовим, позафункціональним застосуванням гармонії.

В оркестрі Г. Малера знайшли втілення дві тенденції, характерні для початку ХХ століття: з одного боку, розширення оркестрового апарату, з іншого – зародження камерного складу. Тяжіння до другої тенденції виразилося в деталізації фактури, в трактуванні інструментів в дусі ансамблю солістів, граничному виявленні тембрових, реєстрових, динамічних можливостей оркестрових інструментів.

Третє питання висвітлює особливості симфонії №1 Г. Малера. Твір не має чітко сформульованої програми (композитор зняв первинну назву «Титан», пов'язану з романом Жан-Поля), хоча і пояснив його ідею в одному з листів. Головний конфлікт – розлади героя-романтика з життєвою вульгарністю і лицемірством.

4 -х частинному циклі симфонії сюжет розділяється на 2 розділи. Перший (I і II частини), названому «У дні юності» характеризує відносини «героя» з дійсністю як не конфліктні, тут розкриваються картини природи і народного побуту. Другий розділ – «Людська комедія» (III і IV частини), присвячений осуду і подоланню зла і фальші, які раптово відкриваються перед людиною. Результатом довгої, болісної боротьби є знаходження втраченої гармонії.

Симфонію відкриває повільний вступ, який малює картину природи, що прокидається. Немов з досвітньої тиші виникають фанфари мисливського рогу (кларнети), голоси птахів (точна імітація кличу зозулі у кларнета-solo), неясний наростаючий гул. Г. Малер показує становлення людини в тісному спілкуванні з природою. У вступі містяться інтонаційні «зерна» найважливіших образів всього опусу: початковий низхідний квартовий хід у дерев'яних духових буде відігравати роль «лейтмотиву природи»; ч.4 стане інтонаційною основою Г.П. I частини, теми лендлера в II частині, basso ostinato в траурному марші, головної партії фіналу.

Вся I частина (вільно трактоване сонатне allegro, D- dur) наповнена радістю. Матеріал досить короткої експозиції цілком запозичений з пісні «Сонце встало над землею» з циклу «Пісні мандрівного підмайстра» – пасторальної і наївної, пронизаної ритмом кроку. Із пісні народилася і форма експозиції, заснована на принципі варіантної повторності. Тема побічної партії є видозміною головної теми в домінантовій тональності. Завдяки звучанню шести валторн в унісон на ff вона є гімнічною, урочистою.

Розробка присвячена не стільки напруженому розвитку основних тем експозиції, скільки продовженню їх багатоваріантного «показу», насамперед – теми вступу. Композитор уникає мотивної роботи. Водночас, саме в розробці I частини зароджується героїчна партія майбутнього фіналу. Даний розділ характеризується майже безперервним темповим, динамічним і оркестровим crescendo, вливаючись у репризу.

Реприза «пролітає» буквально вихором на триваючому темповому прискоренні. На одному диханні, весело і голосно в основному D- dur «парадом» проходять усі теми I частини. Завершується вона «гімном природі».

II частина (A- dur, складна 3 -х частинна форма з тріо, як у класичних менует і скерцо) – це типовий австрійський лендлер, який ввібрав досвід гайднівських менуетів і бетховенських скерцо. «Юнак йде по світу, ставши вже сильнішим, грубішим, прилаштованим до життя» – говорив про цю частину сам Г. Малер. У музиці підкреслена бурхлива життєрадісність і напористість сільських танців з їх незграбною пластикою. Основна тема, близька «лісовим» фанфарам вступу I частини, теж має пісенний прототип – пісня «Ганс і Грети». Її виконує вся дерев'яна духовна група оркестра.

Тріо (F-dur) відтіняє музику крайніх розділів м'якою, граціозною ліричністю, округлістю рухів. Танцювальність тут поєднана з пісенністю.

III-тя частина пародійний траурний марш. Її задум народився під враженням дитячої картинки: звірі ховають мисливця і проливають удавані, лицемірні сльози. У музиці викриття негативних сторін життя подано через гротеск. Основною темою є студентська пісенька – канон «Братик Мартін», переведена в мінор і тим самим фальшиво засмучена.

Спочатку у марші панує удавана атмосфера похоронної ходи. Несподівано в цю атмосферу вклинюється танцювальний наспів з перебільшеним «циганським» надривом. Враження злої насмішки над найпотаємнішими посилюється деякими оркестровими прийомами, зокрема, «чужих амплуа». Таким є знамените solo «засурдиненого» контрабаса, який грає у вкрай високому для нього регістрі, чи наслідування дерев'яними духовими «циганських» скрипок. Особливо протиприродним є звучання труб з їх фальшивою співучістю. Гротескному світу траурного маршу протистоїть щирість і піднесеність музики тріо, тема якого запозичена з пісні «Блакитні оченята». Його образ сприймається як світло надії. Реприза маршу динамізована – основна тема піднімається на півтон вище.

Фінал симфонії (f - moll D- dur, сонатне allegro зі вступом) – це емоційна реакція героя на комедію траурного маршу. Вступ відразу занурює слухача в атмосферу відчаю, безвихіддя і болю, які близькі музиці експресіоністів. Стихія шаленого драматизму, граничної напруженості панує і в подальшому розвитку. Тема головної партії, яка народилася в розробці I частини, уособлює волю і дію. Г. Малер використовує міць майже повного складу оркестру (струнні, гобої, кларнети, 7 валторн, до яких пізніше приєднуються труби і тромбони). Вольовий напір підкреслюється дводольним метром, маршовим ритмом. Великі масштаби головної партії пов'язані з її напруженим розвитком вже в експозиції. Тема побічної партії (Des - dur), близька піднесено-палкій оперній арії, уособлює ліричні почуття.

Розробка фіналу є одним з найбільш значних етапів вирішення конфлікту всієї симфонії. Позитивний, дієвий початок, закладений у головній партії, яка вступає в боротьбу. Їй протистоять ворожі сили (їх уособлює тема вступу до фіналу). У розвиток включається «тема природи» (вступ до I частини). Вона звучить тут особливо монументально. В репризі головна партія викладена у вигляді фугато. Кінцевим результатом усього

попереднього розвитку є синтез головної теми фіналу і перетвореної «теми природи» у життєстверджуючій кодї.

Питання для самоперевірки:

1. Висвітлити значення музично-філософських поглядів та композиторської творчості Г. Малера для розвитку європейської музичної культури кінця XIX початку XX століття.
2. Розкрити особливості симфоній композитора.
3. Виявити специфіку симфонії №1 Г. Малера.

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Австрійська музична культура на рубежі XIX – XX століть.
2. Симфонія №8 Г. Малера.
3. Вокальна творчість композитора.
4. Диригентська діяльність Г. Малера.

Тема 5. Музичний експресіонізм. Нововіденська школа (А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн)

Основні питання для засвоєння:

1. Експресіонізм в австро-німецькій культурі перших десятиліть XX століття.
2. Особливості музичної мови експресіонізму.
3. Арнольд Шенберг в історії європейської музичної культури XX століття.
4. Кантата «Уцілілий з Варшави»: образний зміст, особливості побудови циклу, специфіка музичної мови.
5. Сильові особливості творчості Альбана Берга. Опера «Воцек»: специфіка драматургії та музичної мови.
6. Риси стилю Антона Веберна.

Мета: виявити особливості експресіонізму в музиці, розкрити риси стилю А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна у контексті розвитку Нововіденської композиторської школи.

Завдання:

- висвітлити експресіонізм як духовний рух в австро-німецькій культурі перших десятиліть XX століття;
- розкрити особливості музичного експресіонізму;
- виявити культурну місію, жанрові та стильові засади творчості А. Шенберга;
- проаналізувати зміст, форму, основні теми кантати «Уцілілий з Варшави»;
- виокремити специфіку творчості А. Берга, закономірності трактування оперного жанру на прикладі опусу «Воцек»;
- усвідомити риси стилю А. Веберна.

Перше питання присвячене аналізу експресіонізму. 1905 року у Дрездені студенти архітектурного факультету Вищого технічного училища утворили творче об'єднання «Міст». В 1911 році виникла мюнхенська група «Синій вершник», співдружність художників-експресіоністів. Приблизно в той же час з'являються і перші літературні об'єднання експресіоністів.

Єдиною стійкою реальністю представники зазначеного напряму проголосили суб'єктивний світ людини, втілення якого стало їх головною метою. Назва від лат. Expressio, франц. Expression – вираження) вказує на пріоритет внутрішнього «Я». Все інше, на їх думку, – хаос, сплетіння випадковостей. Експресіонізм прагнув змінити напруженість людських емоцій, гротескну надломаність, ірраціональність образів. При цьому він розривав зв'язки з традиційним мистецтвом.

В експресіонізмі відбилосся трагічне сприйняття європейської інтелігенції, пов'язане з подіями Першої світової війни. Передчуття насування світової катастрофи, втрата безпеки надавали йому згущено-похмурий, часом істеричний відтінок. Після Першої світової війни у творчості експресіоністів загострюється увага до соціальних проблем епохи. Сюжетами опусів стають сцени війни з її жахами, налякані пережитим самотні люди, поранені, каліки, жебраки, кубла великих міст. Однак не тільки заперечення, але і пошуки нових гуманістичних цінностей властиві цьому напряму. До експресіонізму відносять творчість Франца Верфеля, Георга Тракля, Ернста Штадлера, Франца Кафки (в літературі), Вальтера Хазенклевера, Георга Кайзера, Оскара Кокошки (в драматургії), Ф.В. Мурнау (в кінодраматургії).

Друге питання теми висвітлює специфіку музичного експресіонізму. Досконалі його зразки представлені творчістю композиторів Нової віденської школи, основоположником якої є Арнольд Шенберг.

Музичний експресіонізм був «спадкоємцем» пізнього романтизму, ідейно-художній зміст якого переосмислювався: деякі образи загострювалися, абсолютизувалися (розлад з навколишнім світом), інші – приглушувалися або зовсім зникали (романтична мрія). Перегляду і переоцінці піддаються всі елементи музичної мови: лад і тональність, гармонія, форма (як процес і як ціле), мелодика, ритм, тембр, динаміка, фактура.

Принцип вільної атональності, який утвердився в музиці А. Шенберга в 1910- і роки, на початку 1920 -х змінюється додекафонію. Аналогічні періоди (атональні і додекафонні) проходять у своїй творчій еволюції А. Берг і А. Веберн. Відбувається заміна традиційної мажоро-мінорної системи атональною; через вільну атональність експресіоністи приходять до організації звукового матеріалу на основі додекафонії; відсутність зв'язків з побутовими жанрами; гранична дисонантність гармонії; уривчастість, «розірваність» мелодики; інструментальне трактування вокальних партій, збуджена речитація; використання «мовного співу» (Sprechgesang); нерегулярні акценти в ритмі, мінливі темпи. Все це створює надзвичайно

напружену емоційну атмосферу, враження безперервно зростаючої напруги. Визначення «драма крику», пов'язане з експресіоністською драматургією, можна віднести до багатьох музичних жанрів.

Герой експресіонізму постійно перебуває в критичному емоційному стані. У його сприйнятті домінує трагічно спотворений вигляд світобудови, яка розпадається. Природа його внутрішнього життя визначається стихією безсвідомого. Досить рідко він виступає як конкретна особистість, найчастіше у нього немає імені, це абстрактна людина: батько, син, чоловік, жінка.

Основною композиторською технікою композиторів-експресіоністів є додекафонія (древнегр. *dodeca-phonia* – дванадцятизвуччя). Вона була розроблена представниками «нововіденської школи» (А. Шенберг, А. Веберн, А. Берг) на початку 1920 -х років. Це метод композиції, при якому вся музична тканина виводиться з єдиного першоджерела – вибраній послідовності всіх 12 звуків хроматичної гами. Дана послідовність називається серією.

Серія служить індивідуалізованим носієм художнього образу, тобто виконує функції теми (в тональній композиції) або модусу (в композиції модальній). Оскільки постійне повторення однієї і тієї ж серії може привести до одноманітності, вона використовується в чотирьох формах: пряма, ракохід (її звуки звучать з кінця до початку), інверсія (відтворює інтервали серії в зверненому порядку), ракохід інверсії (з'єднання 2 -го і 3-го видів).

Ці модифікації серії були взяті з поліфонічної практики XVII – XVIII століть. Крім того її звуки можуть з'являтися не тільки послідовно, складаючи своєрідну мелодію, але й одночасно. Серію допускається будувати від усіх 12 -ти звуків хроматичної гами.

Серія – більше, ніж тема, оскільки у творі немає нічого, окрім проведень серії. Але вона і менше, ніж тема, оскільки зазвичай тема – це вже сформований музичний образ, втілений за допомогою ритму, метра, темпу, фактури, динаміки і т.д.

Окремим видом серійної техніки є серіальна. Тут в чітку послідовність (серію) вибудовується цілісний серіальний модус: тривалості, динамічні нюанси і навіть способи артикуляції звуку (*legato, staccato, portamento*).

Третє питання присвячене висвітленню особливостей творчого стилю Арнольда Шенберга (1874 – 1951). Він став одним з основоположників додекафонної техніки, створив власну композиторську школу, з якою пов'язаний розвиток музичного експресіонізму. Митець був педагогом, який виховав цілу плеяду чудових музикантів; видатний теоретик (головна праця – «Вчення про гармонію»); диригент; художник-живописець; талановитий літератор.

У творчій еволюції А. Шенберга виділяються три періоди: тональний (з 1897 року), атональний (період вільної атональності – з 1909), додекафонний (з 1923).

Тональні твори (струнний секстет «Просвітлена ніч», симфонічна поема «Пеллеас і Мелізанда», кантата «Пісні Гурре», Перший струнний квартет). У цих опусах проявляються романтичні «коріння» А. Шенберга, який продовжує традиції німецької музики кінця XIX століття.

Атональними творами стали 3 п'єси для фортепіано ор. 11, 5 п'єс для оркестру ор. 16 і одноактна монодрама «Очікування». Їх край загострені виразові засоби створюють враження безперервного зростання напруги: форма не вкладається в типові рамки; відсутні ладофункціональні тяжіння класичної тональності; різко збільшується інтонаційна і гармонійна напруженість, «інформаційна щільність» музичного потоку; переважають декламаційні інтонації, великі експресивні скачки (особливо характерні в. 7 і м. 9), що імітують схвильовану промову; свободу мелодійного висловлювання підкреслюють нерівна ритміка і постійні зміни темпів; оркестрова тканина характеризується вибагливою мінливістю. Найбільш повно стиль атонального періоду представляють монодрама «Очікування» та вокальний цикл «Місячний П'єро».

Свобідна атональність породила серйозні композиційні проблеми. Відцентрові тенденції, пов'язані з відмовою від тональних зв'язків. У пошуках засобу, який би цементував атональну музичну тканину, А. Шенберг в 1923 році приходиться до ідеї 12-тонової серійної техніки або додекафонії.

Найбільш значні додекафонні твори композитора: сюїта для фортепіано ор. 25, квінтет для духових ор. 26, варіації для оркестру ор. 31, третій і четвертий струнні квартети, скрипковий і фортепіанний концерти. В силу своєї суворой структурної організації додекафонні твори відрізняються об'єктивністю емоцій, посиленням жанрового початку.

Нацистський переворот у Німеччині (1933) змусив композитора виїхати з Берліна, де він був професором композиції Пруської академії мистецтв. Після недовгого перебування у Франції він емігрує до США. Тут відновлюється його викладацька діяльність (у Бостоні, Нью-Йорку, Каліфорнійському університеті). Серед творів, написаних А. Шенбергом в еміграції – два інструментальних концерти (скрипковий, ор. 36 і фортепіанний, ор. 42). На відміну від опусів експресіоністського періоду, їх образний зміст не вичерпується емоціями відчаю і страху. В них прослідковується нове ставлення до 12-тонової техніки: вона вживається вільніше, без жорстких обмежень класичної додекафонії. Її часте з'єднання з тональними елементами підтверджує висловлювання «пізнього» А. Шенберга про те, що багато чого ще можна сказати в До-мажорі. Відгуком на трагічні події другої світової війни (1939 – 45) стали яскраво публіцистичні твори «Ода Наполеону» (на вірші Дж. Г. Байрона) і «Уцілілий з Варшави» (на власний текст), які сприймаються як документи епохи.

Останні роки свого життя композитор продовжував працювати над філософською оперою-притчею «Мойсей і Аарон», розпочатої ще до еміграції. Звернувшись до біблійної теми, композитор розмірковує над

актуальними проблемами сучасності: особистість і народ, ідея й її сприйняття масою.

У **четвертому питанні** студентам необхідно акцентувати увагу на розкритті особливостей драматургії, форми та музичної мови кантати «Уцілілий з Варшави» (прем'єра – у грудні 1948). У творчості А. Шенберга цей твір виділяється своєю публіцистичною гостротою, вона висловлює протест проти фашизму, який забрав мільйони людських життів.

Опус призначений для чтеця, унісонного чоловічого хору та оркестру. Його текст заснований на ряді документальних свідчень. Він є спогадом дивом уцілілого в'язня єврейського гетто у Варшаві. Розповідь, доручена чтецю, ведеться англійською мовою «від першої особи» – очевидця і учасника всіх подій.

Приголомшлива своєю психологічною достовірністю партія чтеця записана на одній лінії. Іноді це просто ритмізована речитація на остінатному звуці, яка психологічно точно передає пригнічений стан героя і його думки про зниклих рідних. Часто вона звуковисотно спрямована, включаючи «діези» і «бемолі», але є моменти, коли композитор просто пише текст, не використовуючи навіть ритмізацію.

Англійська мова оповідача переривається грубими вигуками – наказами фельдфебеля, що розпоряджається про «ліквідацію», і офіцера («Я хочу знати, скільки піде в газову камеру», – кричить фельдфебель по-німецьки); розповідь набуває майже хронікальну переконливість.

Генеральною кульмінацією стає звучання староєврейського духовного гімну «Слухай, Ізраїль», який в єдиному пориві заспівали засуджені до смерті люди. Текст гімну, взятий із Старого заповіту, використовується в іудеїв для щоденної, і передсмертної молитви. Тут вперше вступає чоловічий хор, який співає в унісон давньоєврейською мовою. Мелодія хору дублюється тромбоном. Незважаючи на трагізм ситуації, звучання молитви набуває урочистий характер, будучи вираженням душевної стійкості людей.

Весь твір будується на одній серії (fis – gc – as – e – dis – hbfa – cis – d). Перші 4 звуки стають своєрідним лейтмотивом. У лейттебрів труби solo він з'являється в переломних моментах драматургії. Лейтмотивну функцію виконують і дріб малого барабану, який використовується як знак табірної набату. Різноманітна темброва палітра кантати, за допомогою якої композитор домагається величезної сили у відображенні тривожної атмосфери, почуття небезпеки і невідворотності загибелі. Оркестрова партія містить чимало звукообразжальних елементів.

У **п'ятому питанні** розкриваються риси творчості Альбана Берга (1885 – 1935), а також специфіка драматургії та музичної мови опери «Воцек». Композитор висловив у своїй музиці характерні для експресіонізму образи: незадоволеність соціальним життям, відчуття безсилля й самотності. Його герой – маленька людина, доведена до відчаю ворожим оточенням.

Пошуки А. Берга характеризуються загостреною виразністю музичної мови, його опери називали «драмами крику». Творчість митця стала

виразником трагічно-кризового стану суспільства періоду першої світової війни та років, що передують настанню в Європі фашизму. Їй притаманні соціально-критичний настрій, викриття цинізму, гостре співчуття «маленькій людині».

Разом з тим А. Берг – натхненний лірик, який зберіг в ХХ ст. романтичний культ почуття. Хвилі ліричних наростань і спадів, широке дихання великого оркестру, загострена експресія струнних інструментів, інтонаційна напруженість, складають специфіку звучання його музики, і ця повнота лірики протистоїть безнадійності, гротеску і трагізму.

За 50 років свого життя Берг створив порівняно небагато опусів. Найбільш відомими з них стали опера «Воцек» та концерт для скрипки з оркестром; часто виконуються також опера «Лулу»; «Лірична сюїта для квартету» (1926); соната для фортепіано; камерний концерт для фортепіано, скрипки та 13 духових інструментів (1925), концертна арія «Вино» (на вірші Ш. Бодлера в перекладі С. Георга – 1929).

У своїй творчості А. Берг створив нові типи оперного спектаклю та інструментальних творів. Опера «Воцек» була написана за драмою Г. Бюхнера «Войцек». Денщикові Воцеку, над яким куражиться його капітан, проводить шарлатанські досліди маніяк-лікар, зраджує єдина дорога людина – Марі. Втративши останню надію у своєму знедоленому житті, Воцек вбиває Марі, після чого і сам гине в болоті.

Втілення такого сюжету стало актом найгострішого соціального викриття. Поєднання в опері елементів гротеску, натуралізму, трагічних узагальнень зажадало розробки нових типів вокального інтонування – різних видів речитативу, прийому, проміжного між співом і мовленням (шпрыхезанг), характерних інтонаційних зламів мелодії; гіпертрофії музичних рис побутових жанрів – пісні, маршу, вальсу, польки та ін. (зі збереженням при цьому широкого повнозвучного оркестру).

Музика – чуйний барометр станів і настроїв героїв. Вона не підпорядкована тональному принципу і рясніє різкими динамічними, характерними інтонаціями. Експресивність музичних засобів, підвищена емоційна збудженість інтонацій спрямовані на розкриття образів, поворотів сюжету і втягують слухача в співпереживання.

В шостому питанні висвітлюється специфіка творчості А. Веберна (1883 – 1945) – австрійського композитора, теоретика, диригента, педагога.

Естетика А. Веберна складалася під впливом експресіонізму. Для нього характерна зжимання експресії в часі. Звідси – внутрішня напруга думки і «афористичність» форм. Серед творів митця можна відшукати і типово експресіоністичні, наприклад «драма крику» у п'єсі для оркестру ор. 6 № 2 (однак це твір крихітних розмірів).

Вслухаючись у звучання музичної матерії, А. Веберн відкриває щось надчуттєве, досвітове, вгадує за звуковими образами-символами якісь знаки – відображення трансцендентних ідеальних сутностей, відблиски початкової божественної краси. Композитор бачив розвиток своєї епохи в поєднанні її з

усіма попередніми. Він водночас «дихає» повітрям і античності, і Середньовіччя, і Нового часу.

А. Веберн ввів нові параметри часу в музиці. Причому здійснював це настільки мимоволі, що іноді помилявся у визначенні часової протяжності свого твору йому здавалося, ніби вона повинно тривати довше, ніж те було насправді. Ця психологічна помилка, ймовірно, пояснюється змістовною насиченістю кожного звуку музики.

Незважаючи на суперечності, духовний світ А. Веберна підкорює своєю етичною красою. Художник-мислитель, душевно-трепетний і скромний, сповнений високих моральних прагнень – таким він постає і в музичних творах.

Питання для самоперевірки:

1. Розкрити естетичні засади експресіонізму.
2. Висвітлити специфіку музичної мови експресіонізму.
3. Виявити значення А. Шенберга в історії європейської культури.
4. Здійснити музикознавчий аналіз кантати «Уцілілий з Варшави».
5. Проаналізувати творчість А. Берга, охарактеризувати оперу «Воцек» з позиції експресіоністичної естетики.
6. Виокремити риси стилю Антона Веберна.

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Пацифістські прояви у творчості А. Шенберга.
2. Педагогічна діяльність А. Шенберга.
3. Інструментальна творчість А. Берга.
4. Диригентська діяльність А. Веберна.

Тема 6. Музична культура Франції початку ХХ століття.

Творчість композиторів групи «Шість»

Основні питання для засвоєння:

1. Сильові течії і провідні композитори Франції на рубежі 1910 – 1920- х років.
2. Естетичні засади групи «Шість».
3. Артюр Онеггер: періодизація творчості, стильові особливості, жанрова різноманітність.
4. Пасифік 231 А. Онегера як відображення духу сучасності (початок ХХ століття).
5. Риси стилю Ф. Пуленка.
6. Оперна творчість Ф. Пуленка. Музична трагедія по монодрамі Ж. Кокто «Людський голос».
7. Даріюс Мійо. Балет «Бик на даху»: особливості драматургії та музичної мови.

Мета: розкрити специфіку французької музичної культури початку ХХ століття, проаналізувати стильові особливості композиторів групи «Шість», висвітлити значення їх творчості у контексті розвитку західноєвропейського мистецтва означеної доби.

Завдання:

- проаналізувати особливості музичної культури Франції початку ХХ століття;
- розкрити естетичні засади групи «Шість»;
- виявити риси стилю творчості А. Онегера;
- охарактеризувати зміст, художній образ опусу «Пасифік 231»;
- висвітлити специфіку композиторського почерку Ф. Пуленка;
- опанувати оперну естетику Ф. Пуленка на прикладі твору «Людський голос»;
- усвідомити стиль Д. Мійо, ознайомитися з балетом «Бик на даху».

Перше питання теми присвячене розкриттю тенденцій музичного життя Франції початку ХХ століття.

У французькій музиці здавна спостерігалось співіснування різних напрямів і шкіл. У роки розквіту імпресіонізму поруч з К. Дебюссі і М. Равелем творив Г. Форє. Д'Енді і його учні не тільки розвивали ідеї вагнеризму, але також поглиблено вивчали старовинне мистецтво, шукали можливості оновлення сучасної музичної мови за допомогою народних і церковних ладів. Традиції симфонічного творчості Сезара Франка продовжували його учні й послідовники – Ернест Шоссон, Поль Дюка, Габріель П'єрне, Альберик Маньяра. Певною мірою зблизилися з Дебюссі, але зберігали своєрідність Жан-Жюль Роже-Дюкас, Альбер Руссель, Флоран Шмітт. Особливу роль відігравав Ерік Саті, шукач нового, який еволюціонував в безперервній полеміці з К. Дебюссі та іншими сучасниками. На відміну від різних історично сформованих культурних осередків, характерних для Німеччини, Австрії чи Італії, центром французької культури незмінно залишався Париж.

У музиці ми майже не знайдемо опусів, присвячених військовій тематиці, передусім вона відобразила кризу суспільної свідомості. Це позначилося в радикальній переоцінці духовних цінностей, у перегляді творчих позицій старшим поколінням композиторів. Під політичними гаслами, публікуючи зухвалі маніфести, раптово виникали і відразу ж розпадалися гуртки, співдружності в галузі літератури та образотворчого мистецтва, породжуючи аналогічні явища в середовищі музикантів

Неокласичні риси в музичній стилістиці намітилися ще у творчості К. Дебюссі (після 1910 року), а також М. Равеля; обидва створюють зразки, які перепроцитують стиль і жанри інструментальної музики ХVIII століття. Таким чином, оновлення тематики, жанрів і музичної мови почалося у французьких композиторів старшого покоління. Молодь, повсталася проти академічних традицій та естетичних ідеалів минулого заради наближення музики до сучасності.

Друге питання теми направлене на розкриття естетичних засад групи, що була сформована у кінці Першої світової війни. За аналогією з російською «П'ятіркою» («Могутньої купки»), вона отримала назву «Шістка» (присвоєна в 1920 році журналістом А. Колле). До неї увійшли: Даріюс Мійо, Артур Онеггер, Жорж Орік, Франсіс Пуленк, Луї Дюрей і Жермен Тайфер. Глашатаєм гуртка став поет, публіцист, драматург, сценарист, художник і музикант-любитель Жан Кокто, чий памфлет «Півень і Арлекін» (1918) набув значення художнього маніфесту.

Формування молодих музикантів проходило в обстановці війни, з якою всі вони так чи інакше зіштовхнулися; завершувалося ж воно в атмосфері відновлення мирного життя і тимчасового процвітання країни в 20 -х роках.

Для «Шістки» гідною осміяння здавалася естетика імпресіонізму, а в поезії – академізований символізм, повставали митці проти вагнеризму та ін. Серед композиторів старшого покоління члени «Шістки» особливо високо оцінювали І. Стравінського. Не менш значну роль у формуванні їх естетичної свідомості зіграв Е. Саті.

«Шістка» проголошувала наближення музики до сучасності, яку бачила в бутті великого міста з його стрімкими темпами і культом «машин». Музика повинна була відобразити це життя без прикрас, у його буденності, грубості, агресивному динамізмі. Підґрунтям для цього стали французькі міські (паризькі) жанри: пісня вулиці і міського передмістя, кафе-концерт, цирк, мюзик-хол. Звідси й тяжіння до джазу, остинатного ритму і синкопи, які відповідали динаміці і пульсації існування мегаполіса.

Культ художнього втілення повсякденності був двоїтим. Образи міста навмисно знижувалися з буфонадою, пародією, карикатурою, і в цьому проявлявся критицизм свідомості; разом з тим виникала і урбаністична романтика – ідеалізація, піднесення тієї ж самої повсякденності як якоїсь «нової краси».

Пародійно-гротесковому осміянню в творах «Шістки» піддаються не тільки комічні або потворні сторони дійсності, а й античні теми. Втім, ставлення молодих композиторів до античної тематики було двоїтим: тут і юнацьке кепкування і цілком серйозне, часом трагічне переусвідомлення міфів, яке закарбовує болісні й гіркі роздуми про морально-етичні цінності.

Згідно новій естетиці, ідеалом стає енергійний індивідум, що живе синхронно стрімкому темпу сучасного міста. Рухи душі замінюються зображенням різних видів механічного руху. Виганяється усіякий психологізм у сприйнятті навколишнього, невизначеність, недомовленість.

Як пануючий елемент композитори «Шістки» культивують мелодію, вона коротка, проста виявляє точні ознаки свого реального прообразу: міської пісні, романсу, сучасного танцю, характерної інтонації мови або навіть популярної мелодії іншого композитора, але в несподіваному звороті. Музичний стиль композиторів «Шістки» залишається в рамках ладотонального мислення. Вони не проявили схильність до широкого розвитку музичного образу. Звідси культивування мініатюри і циклу

мініатюр, особлива симпатія до лаконічних, схематичних форм старокласичної музики. У інструментальних творах митці часто користуються стислою формою сонатини, звертаються до традиції *concerto grosso*, що поєднується з ультрасучасним тематизмом.

Представникам нової естетики ближче групи однорідних інструментів або різнорідні ансамблі без дублерів (оркестр солістів). У камерних творах підвищується роль духових. На нові прийоми оркестровки наштотував і джаз, з яким була пов'язана незвичайна техніка виконання на звичайних інструментах, ударне трактування фортепіано, багатющий набір ударних (включаючи екзотичні) і різноманітні прийоми гри на них.

«Шістка» існувала з 1917 по 1922 рік. Тоді у творчих ідеалах її учасників було багато спільного. Пізніше цих композиторів пов'яже дружба. Творчі шляхи їх стають все більш самостійними, індивідуальними.

Третє питання виявляє специфіку творчого стилю Артюра Онеггера (1892 – 1955) – видатного представника французького мистецтва: композитора, диригента, музичного діяча. Він прагнув до втілення загальнолюдських ідеалів, утвердження високих етичних цінностей. Композитор залишив такі зразки драматичного мистецтва як опера «Антигона», ораторії «Крики світу» і «Жанна д'Арк на вогнищі». Його симфонії вирізняються багатством життєвих образів, яскравими контрастами, високим етичним пафосом. У трьох публіцистичних книгах А. Онеггер постає як обдарований літератор, талановитий критик, оригінальний мислитель.

Уже в ранніх творах майстра кристалізується власний індивідуальний стиль, який характеризується поєднанням строгих поліфонічних прийомів викладу і розвитку матеріалу, енергійною напористою ритмікою з конкретною образністю тематизму, тяжінням до програмних задумів. У пізніх симфоніях спостерігається схильність до драматизму, гостроекспресивної, напруженої мелодики.

Творчість А. Онеггера зіштовхується з експресіонізмом і неокласицизмом, але не вкладається повністю в рамки цих течій. Композитор звертається до античної, біблійної і середньовічної тематики. До найвищих досягнень А. Онеггера відносяться оперно-ораторіальні твори. Він виробив власні синтетичні жанри: опера-ораторії («Цар Давид», «Юдіф»), драматична ораторія типу містеріальних уявлень («Жанна д'Арк на вогнищі», «Нікола з Флю»), балет-мелодрама («Амфіон»), радіомістерія («12 ударів опівночі»), радіоораторія («Христофор Колумб») та ін.

В основі вокальної мелодики А. Онеггера – мужня і динамічна декламація, часто з незвичайними переміщеннями акцентів на неударні склади. Композитор йде від виразності фрази, смислового змісту тексту.

Симфонізм композитора відрізняється багатством життєвих асоціацій, контрастністю образів. Як і в ораторіях, митець користується методом жанрового узагальнення. Основою гармонічної мови є повна хроматична система (подальший розвиток мажоро-мінору), так звана 12-тонова діатоніка,

яка спирається на поєднання різних діатонічних натуральних ладів, збагачених альтерацією. При всій складності цієї системи зберігається тональний центр. Оркестрова тканина опусу – приклад взаємодії гармонії і поліфонії.

У четвертому питанні аналізується зміст, особливості художнього образу та тем твору А. Онеггера «Пасифік 231» У 1923 році, будучи активним членом «Шістки», композитор вирішив втілити в звуках яскраво урбаністичний образ потужного паровозу.

Твір починається спокійним спогляданням: рівне «дихання» машини в спокої, посилення запуску, поступове наростання швидкості, і – стан, яким пройнятий поїзд в 300 тонн, що летить пізно вночі зі швидкістю 120 кілометрів на годину.

Довгі акорди струнних *divisi*, безперервне звучання тарілки, яка тремолує під калаталом від литаври, окремі звуки валторн, немов паровозні гудки – такий повільний початок п'єси. Поступово прискорюється рух за рахунок все більшого скорочення тривалостей, панують чіткий ритм, жорсткі гармонійні співзвуччя. Прості короткі мелодії підхоплюють одна іншу, утворюючи протяжну тему, яка звучить як би над потоком нашарованих одна на одну різних оркестрових ліній. За допомогою витонченої майстерності, оркестрової і контрапунктної, досягається величезне наростання. У коді біг поступово сповільнюється, потужні акорди зупиняють рух.

П'яте питання теми сконцентровує увагу студентів на висвітлення специфіки композиторського стилю Ф. Пуленка. Митець писав у різних жанрах (фортепіанний, вокальний, камерно-інструментальний). Брав участь у колективних роботах композиторів групи «Шість» (танцювальний дивертисмент «Наречені на Ейфелевій вежі»).

У своїй творчості Ф. Пуленк еволюціонував від розважальних задержуватих («Негритянська рапсодія» 1917), часом неглибоких за змістом зразків, до значних за темами, драматичних і трагічних за характером опусів.

Спираючись на традиції французької народнопісенності, композитор розвивав принципи К. Дебюссі і вокально-декламаційних методів М.П. Мусоргського. Кращі знахідки Ф. Пуленка в сфері вокальної і оркестрової музики сконцентровані в його трьох операх: буфа «Груді Терезія» (за п'єсою Г. Аполлінера, 1944), трагедійної «Діалоги кармеліток» (по Ж. Бернаноса, 1953-56) і лірико-психологічної «Людський голос» (за монодрамою Ж. Кокто, 1958).

Велике місце в спадщині Ф. Пуленка займають камерно-вокальні твори (більше 160 пісень на сл. Г. Аполлінера, П. Елюара, М. Жакоба, Л. Арагона, Ж. Кокто, Р. Десноса та ін.). Духовна музика композитора (меса, *Stabat Mater*, *Gloria*, мотети тощо) не обмежене лише світом релігійних образів; в ній немає архаїзації і культивування церковної псалмодії, григоріанського хоралу, а використовується широке коло аріозної пісенності і декламаційних інтонацій. Залишаючись переважно в рамках стилістичних норм тональної системи, Ф. Пуленк прагнув до розвитку гармонійних засобів. Для нього

характерні звернення до народних і архаїчним ладів, збагачення ладової діатоніки, ускладнення акордів терцової структури альтерація.

Шосте питання теми розкриває специфіку опери Ф. Пуленка «Людський голос». Монодрама присвячена одвічній жіночій трагедії – зраді коханого. Ж. Кокто – автор п'єси, на яку написана опера, підкреслив узагальненість образу тим, що не дав своїй героїні імені. Сюжет опусу – телефонна розмова з коханцем, який завтра вінчається з іншою. П'єса сповнена недомовленості: здається, що телефон – єдине, що ще пов'яже покинуту життям; коли трубка випадає з її рук, вона сама падає. І неясно, чи втрачає вона свідомість від відчаю, або ця остання розмова буквально вбиває її, або, може бути, ще до того, як задзвонив телефон, вона прийняла яд.

У «Людському голосі» втілені кращі риси творчості Ф. Пуленка – гнучкість мелодики, природність інтонації, економність виразових засобів, прозорість і легкість оркестровки. Головну роль відіграє голос, але оркестр доповнює, «договорює» за героїню, розкриває її душевний стан. Особливого колориту надають ксилофон, який імітує телефонний дзвінок, джазові інтонації (чути танцювальну музику з ресторану, звідки телефонує колишній коханий). Вся опера побудована як розгорнутий монолог, але за змістом він перетворюється на діалог, так як невидимий співрозмовник стає ніби реальною дійовою особою.

Виникають чотири розділи, причому до кінця дія активізується, ці розділи коротшають. Композитор використовує лейттеми – злої долі Жінки, її любові, спогадів про щасливі дні. Монолог часто переривається паузами. Формально виправдані як фрази співрозмовника героїні, вони надають монологу тремтливості, особливу схвильованість, підсилюють емоційний розвиток. Вокальна партія насичена різноманітними нюансами, в ній виділяються кілька розспівних аріозних розділів – «А вчора, щоб заснути, я прийняла порошок», «Пробач мене, я знаю, ця сцена нестерпна», «У людей любов як чорна злість», «Буває дуже часто, коли і брехня допомагає». Висновок опери побудовано на ритмоінтонації траурного маршу.

У сьомому питанні теми висвітлюється творчість Даріюса Мійо – французького композитора, диригента, музичного критика і педагога, учасника «Шістки». Митець вважається одним із найбільш плідних композиторів ХХ століття – йому належать 443 творів.

Д. Мійо народився в Провансі, музичну освіту здобув в Паризькій консерваторії, де навчався гри на скрипці, композиції, і диригуванню. Перший серйозний композиторський досвід Д. Мійо відноситься до 1913 року: він написав струнний квартет і на його прем'єрі сам виконав партію першої скрипки. У 1916 році композитор поїхав до Бразилії в якості секретаря Поля Клоделя – відомого поета, який служив на посаді французького посла в цій країні. Через два роки Д. Мійо повертається в Париж, де стає членом «Шістки» і починає активну композиторську діяльність.

У своїй творчості Даріус Мійо також відбив свої бразильські враження. У балеті «Бик на даху» (1919) він використовував близько 30 бразильських мелодій. У цей же час у нього з'явився ексцентричний задум – написати цикл пісень для голосу з інструментальним ансамблем на текст каталогу з виставки під назвою «Сільськогосподарські машини». Цей проект закріпив за ним звання самого зухвалого з експериментаторів французької музики.

Після розпаду «Шістки» Д. Мійо, окрім композиторської діяльності, часто їздить з концертами в різні країни, де виступає як диригент. У 1922 році, під час гастролей в США, митець вперше почув джазову музику, яка справила величезний вплив на його творчість. Вже через рік з'являється його балет «Створення світу».

У 1939 році у зв'язку з посиленням нацистських настроїв в Європі Д. Мійо залишає Францію. У 1940 року він переїжджає до США. Після закінчення Другої світової війни Мійо періодично повертався до Франції, давав майстер-класи в Паризькій консерваторії і продовжував викладати в Мілліс до 1971 року. Останні роки тяжко хворий композитор, прикутий до інвалідного візка, провів у Женеві.

У балеті «Біку на даху» (1919) дія розгортається в кабаре з танцями. Мета цього твору – відверта розважальність, розвінчання феєричності романтичного балету, пародіювання традиційних хореографічних форм, які замінюються акробатикою або гротесково перебільшеними рухами побутових танців.

Питання для самоперевірки:

1. Розкрити особливості музичного життя Франції на рубежі 1910 – 1920- х років.
2. Виокремити творчі засади композиторського гуртка «Шість».
3. Назвати характерні риси творчого стилю А. Онеггера.
4. Охарактеризувати твір «Пасифік 231» у контексті урбаністичної мистецької проблематики.
5. Виявити стильові засади творчості Ф. Пуленка.
6. Проаналізувати специфіку оперної творчості Ф. Пуленка на прикладі опусу «Людський голос».
7. Висвітлити характерні риси творчості Д. Мійо.

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. К о м п о з и т о р с ь к а т в о р ч і с т ь Ж . О р і к а .
2. Риси стилю Ж. Тайфер.
3. «Меблева музика» Е. Саті та її значення у розвитку музичного мистецтва другої половини ХХ століття.
4. Диригентська, музично критична діяльність Д. Мійо.

ПЕРЕЛІК РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЖЕРЕЛ:

Базові

1. Богоявленский С.Н. История зарубежной музыки: учеб. пособие. Вып. 6. Санкт-Петербург, 2001. 217 с.
2. Друскин М. История зарубежной музыки : учебник. Выпуск. 4. Вторая половина XIX века. М.: Композитор, 2002. 526 с.
3. История зарубежной музыки: конец XIX – начало XX века / ред. И. Нестьев. Вып. 5. М., 2003. 312 с.
4. История зарубежной музыки XX века / ред. Н.А.Гаврилова. М.: Музыка, 2005. 572 с.
5. История зарубежной музыки : учеб. для муз. вузов. Вып. 6 : / ред. В.В.Смирнов. СПб. : Композитор, 2001. 626 с
6. Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века URL : <https://ale07.ru/music/scrphp/skachfile2.php?di=m&fn=y&sr=d/bZvVfC1BLsC4R>
7. Музыка Австрии и Германии XIX века. М., 2003. 286 с.
8. Музыкальная литература зарубежных стран: учеб. пособие. Вып. 5. М., 2008. 391 с.
9. Музыкальная эстетика Франции XIX века URL : <https://www.classic-music.ru/zm6.html>
10. Музыкальная литература зарубежных стран: учеб. пособие для муз. училищ и общ. курсов муз. вузов. Вып. 7 / сост. И. А. Гивенталь и др. М. : Музыка, 2000. 446 с.

Допоміжна

1. Барсова И. Симфонии Густава Малера. М.: Советский композитор, 2005. 481 с.
2. Векслер Ю.С. Альбан Берг и его время. Опыт документальной биографии. СПб., 2009. 463 с.
3. Журавлева, О.И. Веризм в Италии и его музыкальные представители. Рига, LAMBERT, 2017. 126 с.
4. Крауз Е. Рихард Штраус. М.: Гос.муз.издательство, 2002. 600 с.
5. Кремлев Ю.К. Дебюсси. М.: Музыка, 2001. 92 с.
6. Кокорева Л. Клод Дебюсси. Москва: Музыка, 2015.500 с.
7. Куницкая Р. Французские композиторы XX века. М.: Советский композитор, 1990. 213 с.
8. Нестьев И.В. Джакомо Пуччини. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 2003. 171 с.
9. Цзин Юй Опера Дж.Пуччини «Турандот» сквозь призму китайской культуры. Нижний Новгород, 2015. 169 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



МУКАЧІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

89600, м. Мукачево, вул. Ужгородська, 26

тел./факс +380-3131-21109

Веб-сайт університету: www.msu.edu.ua

E-mail: info@msu.edu.ua, pr@mail.msu.edu.ua

Веб-сайт Інституційного репозитарію Наукової бібліотеки МДУ: <http://dspace.msu.edu.ua:8080>

Веб-сайт Наукової бібліотеки МДУ: <http://msu.edu.ua/library/>