

Мукачівський державний університет
Педагогічний факультет
Кафедра співу, диригування
та музично-теоретичних дисциплін

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ
з дисципліни
«Історія зарубіжної музики» Частина I
для студентів
денної та заочної форми навчання
напряму підготовки
6.020204 «Музичне мистецтво»

ББК 85.313я73

М54

Методичні рекомендації до вивчення курсу «**Історія зарубіжної музики**»
Ч.І. для студентів денної і заочної форми навчання напряму підготовки
6.020204 «Музичне мистецтво» / Укладач Л.М. Микуланинець. – Мукачєво:
МДУ, 2016. – 41 с. (2 авт. арк.)

Рекомендовано до друку Науково-методичною радою Мукачєвського
державного університету, протокол № _ від «__» 2016 р.

Обговорено і схвалено на засіданні кафедри співу, диригування та
музично-теоретичних дисциплін протокол № 7 від 29 січня 2016 р.

Укладач: Л.М. Микуланинець, *кандидат мистецтвознавства, доцент*
кафедри співу, диригування та музично-теоретичних дисциплін
Мукачєвський державний університет

Відповідальна

за випуск: М.М. Качур, зав. кафедри співу диригування та музично-
теоретичних дисциплін

кандидат пед. наук, доцент

Мукачєвський державний університет

Рецензент: Качур М.М., кандидат пед. наук, доцент, завідувач кафедри
співу диригування та музично-теоретичних дисциплін

Матеріал методичних рекомендацій призначений для опанування
студентами курсу «Історія зарубіжної музики». Викладений зміст навчального
видання охоплює період від зародження професійного західноєвропейського
музичного мистецтва – епохи Античності до Класицизму. Представлені
методичні вказівки дозволяють майбутнім педагогам-музикантам осмислено,
професійно й творчо підходити до засвоєння програмового матеріалу курсу.
Зміст рекомендацій відповідає програмі навчальної дисципліни.

© Микуланинець Л.М.

© МДУ

ЗМІСТ

ВСТУП	4
МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ З ВИВЧЕННЯ ТЕОРЕТИЧНОГО МАТЕРІАЛУ КУРСУ	6
Тема 1. Музика як вид мистецтва. Музична культура епохи Античності	6
Тема 2. Музична культура епохи Середньовіччя та Відродження	9
Тема 3. Бароко в європейській музичній традиції. Виникнення опери. Інструментальна музика епохи Бароко	13
Тема 4. Творчість Г.Ф.Генделя	19
Тема 5. Творчість Й.С.Баха	22
Тема 6. Творчість К.В.Глюка	26
Тема 7. Творчість Й.Гайдна	28
Тема 8. Творчість В.А.Моцарта	31
Тема 9. Творчість Л.Бетховена	35
ПЕРЕЛІК РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЖЕРЕЛ	39

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 студентів, їхньої культури, музичного смаку, професійної підготовки майбутніх вчителів музики. *Предметом курсу є стильові напрями, особливості розвитку різних жанрів, характерні стильові та жанрові моменти у творчості композиторів різних епох. Велика увага приділяється особливостям композиції музичних творів, їхньої драматургії, питанням традиції та новаторства, значенню композитора у розвитку того чи іншого жанру.*

Курс «Історія зарубіжної музики» ділиться на розглядання історичних шляхів розвитку 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. Виходячи з цього історія зарубіжної музики розглядається в аспекті формування та історичного функціонування художніх напрямів та стилів: ренесансний гуманізм, бароко, класицизм тощо.

Основна **мета** вивчення дисципліни «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 вивчення навчальної дисципліни «Історія зарубіжної музики» студенти повинні **знати**:

- предмет, структуру, функції історії музики як науки;
- історію зародження і еволюцію музичного мистецтва;
- закономірності розвитку музичної культури різних країн, їх детермінованість соціальними, історичними та економічними факторами;
- суть та значення творчості визначних композиторів 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 студентів.

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;
- розгляд 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 культури», «Історія 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: зарубіжне музичне мистецтво докласичного і класичного періоду; шляхи розвитку музичного мистецтва XIX століття; музичне мистецтво кінця XIX – першої половини XX століття.

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ З ВИВЧЕННЯ ТЕОРЕТИЧНОГО МАТЕРІАЛУ КУРСУ

Тема 1.Музика як вид мистецтва. Музична культура епохи Античності

Основні питання для засвоєння:

1. Музика як вид музичного мистецтва. Предмет та завдання курсу.
2. Музична культура як специфічний різновид культури.
3. Періодизація музичного мистецтва.
4. Історичні й соціальні умови розвитку музичної культура Давньої Греції і Риму.
5. Характерні риси музичної культури епохи Античності.
6. Основні положення античної музичної естетики.
7. Жанри античного музичного мистецтва.

Мета вивчення теми: засвоєння знань про процес розвитку музичного мистецтва від його витоків до епохи Середньовіччя.

Завдання:

- виявити специфіку музично-історичного пізнання;
- розкрити сутність поняття "музична культура епохи";
- визначити етапи відділення музики від синкретичних ритуальних жанрів і її становлення як самостійного виду мистецтва;
- ознайомити з естетичними теоріями філософів Давньої Греції, які визначили специфіку музичного мистецтва.

При відповіді **на перше питання** студентам необхідно звернути увагу на те, що музична культура органічно вкорінена у загальний контекст людського буття: духовно-культурного, соціального, політичного.

Історія музичного мистецтва має свої неповторні традиції, які склалися на ґрунті національно-художнього мислення. Складність і протиріччя суспільних умов у різні історичні періоди обумовили шляхи розвитку музичних національних шкіл.

Предметом курсу «Історія зарубіжної музики» є стильові напрямки, особливості розвитку різних жанрів, характерні стильові та жанрові моменти у творчості композиторів різних епох. Велика увага приділяється питанням музичного стилю, музичної мови визначних композиторів, особливостям композиції музичних творів, їхньої драматургії, питанням традицій та новаторства, заслугам композитора у розвитку того чи іншого жанру.

Завдання вивчення дисципліни:

- 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;
- виховати розуміння закономірностей музично-історичного процесу;

- сформувати усвідомлення культурно-типологічних характеристик музичного мистецтва, діалектики розвитку основних культурно-історичних традицій та музичної стилістики;
- розвинути художньо-історичне мислення студентів;
- показати соціально-політичну обумовленість музично-історичного руху;
- підвищити загальноосвітній і культурний рівень майбутніх педагогів-музикантів.

У другому питанні звертаємо увагу студентів на те, що музика — специфічний різновид звукової діяльності людей. З іншими різновидами (мова, інструментально-звукова сигналізація і т.д.) її поєднує здатність виражати думки, емоції і вольові процеси людини у формі почуттів і служити засобом спілкування людей і управління їх поведінкою. Разом з тим, вона істотно відрізняється від всіх інших різновидів звукової діяльності людей. Зберігаючи деяку подобу звуків реального життя, музичне звучання принципово відрізняються від них строгою висотною і часовою (ритмічною) організованістю. Ці звучання входять в історично сформовані системи, основу яких складають тони. З різних видів емоцій музика втілює в першу чергу настрої. Значно представлені в музичному творі також емоційні сторони інтелектуальних і вольових якостей особистості (і відповідних процесів). Це дозволяє даному виду мистецтва розкривати не тільки психологічні стани людей, але й їхні характери. Матеріальним втіленням змісту музики, способом її існування служить музична форма – система музичних звучань, у якій реалізуються емоції, думки й образні уявлення композитора.

Третє питання акцентує увагу студентів на тому, що періодизація музичної культури – складне явище, яке можна розглядати з різних позицій залежно від обраних критеріїв. Але найбільш важливими факторами перетворення музики є форми і умови, в яких вона функціонує.

Періодизація музичної культури дозволяє виділити три етапи формування музики:

- включення музики в людську діяльність, перші прояви музикальності;
- ранні форми музики, які супроводжували ігри, обряди, трудову діяльність, а також спів, танці і театралізовані вистави. Музика існує в єдності зі словом і рухом; починається формування інструментальної музики як самостійного виду мистецтва;
- утвердження інструментальної автономної музики.

Періодизація музичної культури закінчується формуванням інструментальної музики. Цей процес завершився в XVI -XVII століттях, що дозволило музичній мові розвиватися далі.

Загальноприйнятою у науковій думці є така періодизація історії зарубіжної музики: музична культура первісної доби, давніх цивілізацій; музична культура епохи Античності; музична культура Середньовіччя; музична культура Відродження; епоха Бароко; класицизм; романтизм; музична культура

XX століття (одночасне існування різних стилєвих напрямів); музика XXI століття.

У четвертому питанні студенти повинні звернути у вагу на те, що до античної цивілізації відносять історію і культуру Давньої Греції і Давнього Риму які розвивалися в період з *III тис. до н.е. до сер. V ст. н.е.* Античність є культурним та історичним фундаментом сучасної Європи. Незважаючи на суттєві відмінності між культурою Давньої Греції, елліністичною і давньоримською, вони належать до одного історико-культурного комплексу, мають ряд *загальних* типологічних рис. Це пов'язано, перш за все, з тим, що давньогрецька та давньоримська культури формувались на базі схожих форм соціальної організації: давньогрецький поліс, і римська "цивітас" епохи Республіки, по-суті, різні варіанти античної *громадянської общини*.

П'яте питання зорієнтовано на розкритті характерних рис музичної культури Античності. Студенти повинні усвідомлювати, що музична культура Стародавньої Греції утворює перший історичний етап у розвитку музичної культури Європи, представляючи таким чином її дитинство. Разом з тим, вона є найвищим виразом культури Стародавнього світу і виявляє зв'язки з більш давніми культурами Близького Сходу – Єгипту, Сирії, Палестини.

Найважливішою властивістю культури Стародавньої Греції є існування музики в синкретичному єднанні з іншими мистецтвами – на ранніх ступенях або в синтезі з ними – в епоху розквіту. Музика в нерозривному зв'язку з поезією (звідси – лірика), музика як неодмінна учасниця трагедії, музика і танець – характерні явища давньогрецької художнього життя.

У шостому питанні студентам треба засвоїти, що фундамент становлення естетичної теорії Давньої Греції пов'язаний з архаїчним періодом (VI ст. до н. е.). Це час формування античного логосу, який постає єдністю чуттєвого та розумного початку людської природи. Цілісне бачення світу як досконалого й одухотвореного космосу, естетичне бачення визначили також потребу пізнати закони його будови. Формуюча здатність свідомості розвивалася від чуттєво-образних до понятійних форм відображення явищ. Прагнення пізнання й опису цих законів знаменує початок розвитку натурфілософії. Найвидатніші представники античної натурфілософії — Піфагор (582 — початок V ст. до н. е.), Геракліт Ефеський (бл. 530—470 до н. е.), Емпедокл (бл. 490—430 до н. е.), Демокріт (бл. 460— 370 до н. е.) були засновниками античної естетики.

Сьоме питання концентрує увагу студентів на характеристиці жанрів античного музичного мистецтва. Серед найбільш поширених слід назвати епос, драма, гімн, кіфардії, авлос, псалм.

Питання для самоперевірки:

1. Сутність суперечок про шляхи виникнення музики.
2. Основні стадії розвитку музики.
3. Музично-теоретичні погляди античних мислителів.
4. Музика в класичних давньогрецьких трагедіях.

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Музика первісного суспільства і давніх цивілізацій.
2. Сутність суперечок про шляхи виникнення музики.
3. Музика в класичних давньогрецьких трагедіях.

Перелік рекомендованих джерел:

1. Галацкая В.С. Музыкальная литература зарубежных стран: Учеб. пособ. Вып.1. – М.: Музыка, 1989. – С. 5 – 19.
2. Конен В.Д. История зарубежной музыки. Вып. 1. – М.: Музыка, 1965. – С. 9 – 49.

Тема 2. Музична культура епохи Середньовіччя та Відродження

Основні питання для засвоєння:

1. Провідні художні течії європейського середньовіччя.
2. Основні жанри середньовічної музики.
3. Григоріанський хорал: історія виникнення, стильові особливості.
4. Періодизація культури епохи Відродження.
5. Основні положення музичної естетики епохи Відродження.
6. Поліфонічні школи епохи Відродження.

Мета: засвоєння навчального матеріалу про специфіку розвитку західноєвропейського музичного мистецтва епох Середньовіччя та Відродження.

Завдання:

- формування уявлень про розвиток музики в епоху Середньовіччя;
- знайомство із жанрами духовної і світської музики середньовіччя;
- виявити зміст культури епохи Відродження та охарактеризувати специфіку її основних періодів.;
- висвітлити естетичні засади поліфонічних шкіл епохи Відродження.

Даючи відповідь на **перше питання**, студенти повинні сконцентрувати увагу на тому факті, що епоха Середньовіччя стала новим кроком у художнього розвитку людства, наповнила новими досягненнями світову культурну скарбницю. Для музичного мистецтва епохи Середньовіччя величезне значення набуло своєрідний розподіл різних його сфер. З одного боку існувало церковне професійне мистецтво, яке поступово об'єднало різні країни. З іншого боку розвивалося народне мистецтво.

Для середньовічної культури прекрасне, на відміну від чуттєвого античного, це Бог як надчуттєва, вічна і абсолютна краса. У зв'язку з цим в мистецтві переважає алегорія і символ – найбільш характерні риси середньовічного офіційного мистецтва, яке майже цілком спрямоване на релігійно-церковні потреби. Символ фактично став тим феноменом, який забезпечив зв'язок між матеріальним і духовним полюсами культури.

Середньовіччя вбачає в кожному матеріальному предметі відображення чогось більш високого, духовного.

При відповіді на **друге питання** теми головну увагу студент повинен зосередити на розуміння того, що важливими центрами професійного музичного мистецтва раннього середньовіччя були монастирі та співочі школи при них.

Вся музична культура до XIII століття залишалася одноголосною, як у церкві, так і поза нею. З IX століття поступово розвиваються літургійна драма і латинська пісня, які зв'язують церкву і народне мистецтво. Літургійна драма, оповідаючи про біблійні події, включає побутові сценки, вокальні соло, пісні і навіть танці. А латинська пісня (назва йде від мови виконання) – перша вокальна лірика, де часто до текстів просто підбиралися відповідні народні мелодії.

Аскетичному характеру раннього християнства, відповідав суворий, простий псалмодичний спів у християнських громадах з його обмеженням мелодії на користь слова. Однак і рання християнська музика не могла уникнути тяги до мелодії, до співу як такого. Поряд з псалмодіюванням в її побут увійшли і гімни, як музично-поетичні твори, які з'єднують віршований текст з мелодією пісенного складу.

Перші спроби створення багатоголосних творів відносяться ще до VII-IX ст., але по-справжньому багатоголосся стало розвиватися починаючи з XII сторіччя. Багатоголосся викликало до життя такі музичні жанри, як кондукт і мотет.

У жанрі кондукт (від лат. Conductus – "провідний") створювали духовні та світські твори для супроводу урочистих ходів і процесій; тексти для кондуктів писали на латині.

В мотеті (фр. Motet, від mot – "слово") кожному голосу відповідав свій текст, причому деколи тексти для голосів писалися на різних мовах. Мотети, як і кондукти, використовували і в духовній, і в світській музиці.

Третє питання присвячене розкриттю специфіки григоріанського хоралу. Вивчаючи його, студент має висвітлити історію цього жанру. Слід сконцентрувати увагу на таких позиціях, що протягом IV, V, VI століть римські співаки накопичували, відбирали і шліфували величезну кількість різних наспівів, які потрапляли в Рим. При правлінні папи Григорія I (590-604), процес систематизації богослужбових наспівів, оформлення церковного ритуалу ґрунтувалися на практиці римської співочої школи. Григоріанський хорал (лат. cantus gregorianus) – літургійний спів католицької церкви європейського регіону латинською мовою, монодичний (тобто одноголосий), без участі музичних інструментів. Текстову основу Григоріанського хоралу складають книги Св. Письма, насамперед Псалтир, життя святих, праці ранніх Отців Церкви. Григоріанські наспіви включають музичні зразки, які призначені для всіх служб церковного календаря – від тижня до тижня, від свята до свята , також вони присутні в складі літургії.

Вивчаючи **четверте питання** студентам слід звернути увагу, не те, що Відродження, або Ренесанс, – одна з найбільш знаменних епох в історії людської цивілізації. Хронологічно європейське Відродження як єдиний культурний рух розгорнулося в межах XIV – початку XVII ст. й охопило Італію, Іспанію, Францію, Німеччину, Англію, Угорщину, Польщу, Чехію, північну Хорватію. Але в різних країнах воно проходило асинхронно.

Періодизація Відродження визначається верховною роллю образотворчого мистецтва. Етапи історії мистецтва Італії – батьківщини Ренесансу – довгий час служили головною точкою відліку. Окремо виділяють: ввідний період, Проторенесанс, («епоха Данте і Джотто», близько 1260 – 1320), частково збігається з періодом дученто (13 століття), а також треченто (14 століття), кватроченто (15 століття) і чинквеченто (16 століття). Більш загальними періодами є Раннє Відродження (14 – 15 століття), коли нові тенденції активно взаємодіють з готикою, долаючи і творчо перетворюючи її; а також Середнє (або Високе) і Пізнє Відродження, особливою фазою яких став маньєризм.

Опановуючи **п'яте питання**, студент повинен засвоїти основні позиції ренесансної естетики, яка у своїх основних принципах заперечувала середньовічну. Музичні теоретики ([Й. Тінкторіс](#), [Дж. Царліно](#)) протиставляли сучасну їм манеру письма (*maniera moderna*) старій (*antica, vecchie*), середньовічну музику розглядали як створену «невігласами», «варварами». Однак, реально музика відродження зберегла наступність стосовно ряду принципів культури середньовіччя. Зокрема, музика як і раніше розглядалася як наука і за середньовічною шкільною традицією

Закони гармонії стали її головною суттю. Провідне становище, як і раніше займала духовна музика, яка звучить під час церковного богослужіння. В епоху Відродження вона зберегла основні теми середньовічної музики: хвалу Господу і Творцеві світу, святість і чистоту релігійного почуття. Основу музичної культури складали меси, мотети, гімни і псалми.

Меса – музичний твір, який містить зібрання частин католицької літургії латинського обряду, тексти якої покладено на музику для одноголосного або багатоголосого співу з музичними інструментами або без, для супроводу урочистого богослужіння в римо-католицьких та протестантських церквах.

Церковна меса, висхідна до традиційних мелодій григоріанського хоралу, найбільш яскраво виражала суть музичної культури. Як і в середні століття, меса складалася з п'яти частин, але тепер вона стала більш величною та масштабною.

Поступово в творах церковних композитори починають проникати світські віяння. У багатоголосні тканини церковних піснеспівів сміливо вводять теми народних пісень зовсім не релігійного змісту. Але в дану епоху це не суперечило загальному духу й настроям. Навпаки, в музиці дивовижним чином поєднувалося божественне і людське.

Італійська музична культура Відродження ознаменована розвитком: народно-побутових і професійних жанрів (лауда, фроттоле, вілланелла,

мадригал); інструментальної музики (органної, клавірної музики, виконавства на струнно-смичкових інструментах); поліфонії римської і венеціанської шкіл.

«Ars NOVA» тобто «Нове мистецтво» (з латині) – так називався теоретичне твір (близько 1320г) Філіпа Де-Вітрі, великого французького композитора 1 -ї половини 14 століття (біля 1290- 1361pp). Під Ars nova він мав на увазі нові прийоми викладу, які поширилися в той час: введення дрібних тривалостей в мензуральній системі, застосування дводольного ділення і т.п. Але дуже скоро слідом за Філіпом Де- Вітрі музиканти 15 століття стали позначати цими словами (Ars nova) творче спрямування, якому підпорядковувалися нові прийоми викладу. Таким чином, під Ars nova розуміється музична творчість на зорі Ренесансу: Французька і Італійська музика 14 століття. У протиставлення Ars antiqua – Ars nova позначає, перш за все, подальший розвиток багатоголосого стилю в нових умовах.

У шостому питанні студентам необхідно окреслити основні поліфонічні школи епохи Відродження. Обов'язково слід відмітити, що найвищого розквіту духовна музика досягла в XV ст. у Нідерландах. Нідерландські і фламандські композитори першими розробили нові правила поліфонічного (багатоголосого) викладу – класичний «суворий стиль». Найважливішим композиційним прийомом нідерландських майстрів стала імітація – повторення однієї і тієї ж мелодії в різних голосах. Провідним голосом став тенор, якому була доручене головна повторювана мелодія – cantus firmus («незмінний наспів»). Нижче тенора звучав бас, а вище – альт. Самий верхній, тобто підноситься над усіма, голос отримав назву сопрано. Традиційні жанри нідерландських майстрів – поліфонічні меси, мотети, багатоголосні пісні.

Питання для самоперевірки:

1. Розкрити роль церкви у розвитку музичного мистецтва епохи Середньовіччя.
2. Охарактеризувати провідні духовні жанри середньовічної музики.
3. Визначити витоки та проаналізувати музичну мову григоріанського хоралу.
4. Окреслити жанрові різновиди епохи Відродження.
5. Філіп де Вітрі і принципи «Ars Nova».
6. Виявити основні засади Нідерландської композиторської школи.

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Світська музична культура епохи Середньовіччя.
2. Розвиток музичної теорії в епоху Середньовіччя.
3. Григоріанський хорал і літургійна драма: до питання про співвідношення двох культур середньовіччя – «офіційної» і «народної».
4. Зародження національних композиторських шкіл.

Перелік рекомендованих джерел:

1. Галацкая В.С. Музыкальная литература зарубежных стран: Учеб. пособ. Вып.1. – М.: Музыка, 1989. – С. 20 – 59.
2. Конен В.Д. История зарубежной музыки. Вып. 1. – М.: Музыка, 1965. – С. 50 – 149.

Змістовий модуль 2. Музична культура Нового часу

Тема 3. Бароко в європейській музичній традиції. Виникнення опери. Інструментальна музика епохи Бароко

Основні питання для засвоєння:

1. Загальна характеристика епохи Бароко.
2. Періодизація епохи Бароко.
3. «Флорентійська камерата» та її значення для формування жанру опери.
4. Особливості венеціанської, неаполітанської і римської оперних шкіл.
5. Традиційні й нові музичні жанри епохи Бароко.
6. Формування танцювальних інструментальних жанрів.
7. Творчість французьких клавесиністів.

Мета: оволодіти знаннями про епоху Бароко як переломного етапу в розвитку музичного мистецтва – становлення нового стилю у західноєвропейській музиці.

Завдання:

- визначити основні тенденції розвитку музичного мистецтва бароко;
- обґрунтувати умови виникнення жанру опера;
- проаналізувати різні італійські оперні школи означеного періоду;
- виявити особливості розвитку інструментальної музики епохи Бароко.

Вивчаючи **перше питання**, студенти повиненні усвідомити, що особливе місце в європейській культурі XVII – XVIII ст. зайняла культура бароко (від італ. *barocco* – дивний, вибагливий, химерний).

Бароко називають першим стильовим напрямком в історії культури, який у тій чи іншій мірі охопив усі народи Європи незалежно від конфесійної чи національної диференціації, включаючи протестантські та православні країни, і більше того, першим напрямом, який вийшов за європейські межі.

Відійшовши від властивих ренесансній культурі уявлень про чітку гармонію та закономірність буття і безмежні можливості людини, естетика бароко будувалася на колізії між людиною та зовнішнім світом, ідеологічними й чуттєвими потребами, розумом і природними силами, які уособлювали тепер ворожі людині стихії.

Культура бароко далека від сентиментальної сльозливості, або пасивної споглядальності. Її герой – здебільшого яскрава особистість з розвиненим вольовим і розвиненим раціональним початком, художньо обдарований і дуже часто благородний у своїх вчинках.

Хронологічні межі періоду бароко не збігаються з календарними межами історичних епох і для різних країн Європи коливаються, інколи з досить значною різницею в часі. Бароко — як загальномістецький літературний напрям зародився в Італії та Іспанії в середині XVI ст., звідки упродовж XVI—XVIII ст. розповсюдився майже на всі європейські країни. Розквіт його в більшості країн припадає на XVII ст. Тому саме XVII століття прийнято називати епохою Бароко.

Для бароко характерними стали алегоричність, містицизм, інтерес до трагічних суперечностей буття: життя і смерті, тлінного і вічного, взагалі поєднання непокданого — смішного із сумним, трагічного з комічним, високого з низьким («радісний біль», «багатий жебрак», «німий промовець», «блаженна мука» тощо).

Друге питання націлює увагу студентів на визначення основних періодів бароко. У музиці дану епоху умовно розділяють на три періоди – ранній, зрілий і пізній. Раннє бароко починається від появи жанру опери, цьому періоду властиве становлення барокових жанрів і поступовий перехід від модальної гармонії до тональної. Зріле – характеризується широким поширенням стилю і розгалуженням музичних жанрів. Пізнє бароко – остаточне утвердженням тональної системи. Умовною точкою переходу між епохами Бароко і Ренесансу в музичному мистецтві можна вважати створення італійським композитором Клаудіо Монтеверді (1567-1643) речитативного стилю і розвиток італійської опери.

В епоху боротьби з реформацією, католицька церква приділяла значну увагу розширенню свого культурного впливу. Католицизм приваблював пишнотою, величчю і складністю архітектури, образотворчого мистецтва і музики, він ніби сперечався з аскетичним протестантизмом. У галузі духовної музики основна вимога церкви полягала в тому, щоб тексти у творах з вокалом були розбірливі. Це зажадало відходу від поліфонії до музичних прийомів, де слова виходили на перший план. Вокал став складніший, більш гнучкий в порівнянні з акомпанементом. Так отримала розвиток гомофонія.

Зріле бароко відрізняється від раннього поширенням нового стилю і посиленням поділу музичних форм, особливо в опері. Можливість масового друку музичних творів привела до збільшення аудиторії; посилювався обмін між центрами музичної культури. В теорії музики зрілого бароко відмічається фокусування уваги композиторів на гармонії, спробах створити стрункі системи музичного навчання. Важливою віхою пізнього бароко можна вважати абсолютне верховенство тональності, як структуротворчого принципу написання музики.

Вивчаючи **третє питання** студенти повинні висвітлити особливості функціонування «Флорентійської камерати».

Флорентійська камерата (італ. *caerata* – компанія, корпорація) – співдружність гуманістів-філософів, поетів, музикантів і любителів музики. Виникла приблизно 1580 році у Флоренції за ініціативи композитора і мецената графа Дж. Барді, в палаці якого збиралися видатні діячі мистецтва і науки.

Представники флорентійської камерати прагнули відродити принципи античного музикування. Вони виступали проти поліфонічного співу, за відновлення давньогрецької трагедії на основі монодичного викладу, вважали, що музика повинна підкорятися поезії, слідувати за поетичним текстом, посилювати його емоційний вплив, домагалися синтезу поезії і музики. Естетичні погляди учасників флорентійської камерати знайшли відображення у праці Галілеї "Діалог про давню і нову музику" (1581), яка стала свого роду програмою функціонування камерати.

З самого початку діяльності члени флорентійської камерати здійснювали постановки театралізованих мадригалів, інтермедій, пасторалей на античні сюжети. Відбулося формування нового музично-декламаційного стилю (*Stile rappresentativo*) – монодія з гармонічним супроводом (по цифрованому басу), яка протистояла панівній поліфонічній музиці.

У представників флорентійської камерати народилася ідея створення нового музично-театрального жанру (спочатку він називався "Драма на музику" («*Drama per musica*»), заснованого на поєднанні сценічної дії з сольним співом; при цьому в центр ставилися ясність декламації, пріоритет поезії. Діяльність флорентійської камерати підготувала один з найбільш значних переломів в історії музики – перехід від поліфонічного стилю до гомофонного; від неї веде свій початок жанр опери, а також такі важливі для подальшої епохи жанри, як ораторія і кантата.

Опановуючи **четверте питання** теми, студенти повинні охарактеризувати основні італійські оперні школи XVII століття.

Римська оперна школа - одна з перших оперних шкіл в Італії, яка виникнула в 20 - 30 –тих роках 17 століття. У ній намітилися дві лінії: пишного оперного спектаклю барочного стилю (починаючи від опери "Ланцюг Адоніса" Д. Маццоккі, 1626) і повчально-комічного, близького комедії дель арте. Найбільшим представником римської школи був композитор С. Ланді. (краща опера - "Св. Олексій", 1632).

Венеціанська школа – об'єднує декілька напрямів музичної творчості, які склалися у Венеції в 16 – 17 ст. Центрами венеціанської школи в 16 – поч. 17 століття були собор св. Марка, а також перший в історії загальнодоступний (платний) оперний театр, відкритий в 1637. Лідером школи в галузі опери був К. Монтеверді; його послідовники в цьому жанрі – Ф. Каваллі, М. А. Честі, Дж.Ф. Гроссі, Дж. Легренці, А. Кальдара, А. Страделла, А. Вівальді та ін. Для венеціанської опери 17 століття характерне переважання історичних сюжетів. Прагнення до особливої виразності мелодії, її драматизація поєднується з традиціями *bel canto*. Панують закруглені сольні форми (арія, дует, рідше терцет і квартет); поряд з аріями в супроводі генерал-баса з'являються арії з оркестровим супроводом, новим виразним засобом з'явився речитатив, який звучить під акомпанемент, що застосовувався в моменти вищої драматичного напруги.

Неаполітанська оперна школа – італ. оперна школа, що склалася на початку 18 століття. Першим її великим представником був Ф. Провенцале

(помер 1704), лідером – композитор А. Скарлатті. У Неаполі склався і утвердився жанр італійської опери-серія, а пізніше – жанр опери-буффа, які набули поширення в інших музичних центрах Італії, згодом у найбільших країнах Європи. Неаполітанська опера-серія характеризувалася переважанням музики над словом. В її рамках викристалізувалися типові форми оперної арії (особливо *da capo*), італ. оперної увертюри, типи речитативу – так званого сухого (*recitativo secco*, під акомпанемент клавесина) і з акомпанементом (*recitativo accompagnato*, у супроводі оркестру), встановилися традиції використання оркестру в опері.

З часом у неаполітанській оперній школі все більшу роль набувають кантиленний спів (бельканто) і зовні блискучий віртуозний спів, які дозволяють співакам демонструвати свої вокальні можливості (іноді всупереч задуму композитора).

У неаполітанській опері-серія переважали античні міфологічні і легендарно-історичні сюжети, але поряд з ними зустрічалися комедійні. Однак, у трактуванні будь-яких сюжетів неаполітанці, поступово відмовляючись від передачі історичного колориту або деталей фабули, зосередили увагу на втіленні людських почуттів у певних ситуаціях: піднесеної любові, благородної скорботи, войовничого пориву, мук ревнощів, ідилічної споглядальності і т.д.

Опера-буф склалася в Неаполі в 30 –ті роки 18 століття, коли з комічних інтермедій в опері-серія виникли невеликі оперні твори жартівливого характеру за участю персонажів, близьких маскам комедії дель арте. Одним з перших представників нового жанру став Дж. Перголезі, в музиці якого проявилися яскраві буффоні риси "Служниця-пані", 1733).

Висвітлюючи **п'яте питання**, студенти повинні усвідомити, що в епоху Відродження (XV – XVI ст.) інструментальне мистецтво значно розвинулось. Був створений великий інструментальний репертуар. Однак більшість композицій того часу нічим не відрізнялося від вокальних: інструменти просто заміщали вокальні голоси без урахування специфіки тембрів. Проте в XVII столітті відбувається автономний розвиток інструментальної музики – цей факт вважається одним з головних завоювань даної історичної епохи.

Виникають національні інструментальні школи – німецьких органістів, англійських верджіналістів, іспанських віуелістів, італійських скрипалів та ін. З'являються різноманітні інструментальні жанри з їх неповторною специфікою: *concerto grosso*, сольний концерт, сюїта, соната, поліфонічні жанри.

Кончерто грассо – жанр старовинної ансамблевої інструментальної музики, який виник в останній чверті 17 ст. Він є раннім різновидом симфонічної музики, в якому знайшли відображення типові риси стилю бароко, який тяжів до потужних контрастів. В основі кончерто грассо лежить динамічний принцип "світлотіні" – різке протиставлення невеликої групи соло інструментів загальній масі ансамблю. Спочатку кончерто грассо складався з 5 і більше частин і виконувався струнно-смичковим ансамблем. Пізніше – кількість частин зменшується до 3-4, а до складу ансамблю почали вводитися

духові інструменти (труба, флейта, гобой, валторна). Цей склад концерто грассо підготував формування класичного симфонічного оркестру.

Сольний концерт – твір для багатьох виконавців, в якому менша частина інструментів, або голосів протистоїть більшій частині чи всьому ансамблю, виділяючись за рахунок тематичної рельєфності музичного матеріалу, барвистості звучання, використання всіх можливостей інструментів або голосів. З кінця 18 ст. найбільш поширені концерти для одного солюючого інструменту з оркестром, рідше зустрічаються концерти для кількох інструментів з оркестром – «подвійний», «потрійний», «четверний».

В кінці 16 – поч. 17 ст., термін «соната» використовувався до найрізноманітніших за формою інструментальних творів. Іноді сонатами називалися інструментальні частини церковної служби, а також оперні увертюри.

До поч. 17 століття сформувалися 2 типи сонати: *sonata da chiesa* (церковна соната) і *sonata da camera* (камерна, придворна соната). *Sonata da chiesa* у великій мірі спиралася на поліфонічні форми, *sonata da camera* відрізнялася переважанням гомофонного складу і опорою на танцювальність.

На початку 17 століття набуває поширення так звана тріо-соната для 2 або 3 виконавців з супроводом *basso continuo*. Це була перехідна форма від багатоголосся 16 століття до сольної сонати 17-18 ст. У виконавському складі сонати в цей час провідне місце займають струнно-смичкові інструменти з їх великими мелодичними можливостями.

У 2-ій половині 17 століття виникає тенденція до розчленування сонати на частини (зазвичай 3-5). Вони відокремлюються одна від одної подвійною рисою або особливими позначеннями. Найбільш типовий 4-х частинний цикл.

У шостому питанні важлива роль відводиться характеристиці основних частин так званого класичного типу сюїти, який складався з чотирьох танців: алеманди, сарабанди, куранти і жиги. Цей тип старовинної танцювальної сюїти утвердився в творчості австрійського композитора І. Я. Фробергера, який встановив у сюїтах для клавесина сувору послідовність танцювальних частин: за помірно повільною аллемандою (4/4) слідували швидка або помірно швидка куранта (3/4) і повільна сарабанда (3/4). Пізніше Фробергер ввів четвертий танець – стрімку жигу.

Жанр сюїти – один з основних різновидів багаточастинної циклічної форми інструментальної музики. Складається з декількох самостійних, зазвичай контрастуючих між собою частин, об'єднаних загальним художнім задумом. Частини сюїти, як правило, розрізняються за характером, ритмом, темпом і т.д. В той же час вони можуть бути пов'язані тональною єдністю, мотивною спорідненістю та іншими способами. Головним принципом формоутворення сюїти – створення єдиної композиції цілого на основі чергування контрастних частин. Порівняно з сонатою і симфонією, сюїті властива велика самостійність частин, не настільки строга впорядкованість структури циклу.

Сьоме питання теми націлює увагу студентів на розкриття особливостей творчості французьких клавесиністів. З середини XVII століття першість у

розвитку клавірної музики від англійських верджіналістів перейшла до французьких клавесиністів. Ця школа впродовж довгого часу, майже сторіччя, була найвпливовішою в Західній Європі. Її родоначальником вважається Жак Шамбоньєр.

Концерти клавесинної музики у Франції зазвичай проходили в аристократичних салонах і палацах, після легкої світської бесіди або танців. Подібна обстановка не спонукала до мистецтва поглибленого і серйозного. У музиці цінувалася витонченість, вишуканість, легкість, дотепність. При цьому композитори тяготіли до п'єс невеликих масштабів – мініатюр.

Сюїти французьких клавесиністів, будувалися вільно. Вони досить рідко спиралися на сувору послідовність: алеманда, куранта, сарабанда, жига. Їх склад міг бути будь-яким, часом несподіваним, причому більшість п'єс мала поетичну назву, яка розкриває задум автора.

Школа французьких клавесиніст представлена іменами Л. Маршана, Ж.Ф. Дандре, Ф. Даженкура, Л.-К. Дакена, Л. Куперена. Більше всього вдавалися цим композиторам витончено-пасторальні образи («Зозуля», «Ластівка» Дакена; «Пташиний крик» Дандре). Своєї вершини французька клавесинна школа досягла у творчості двох геніїв – Франсуа Куперена (1668-1733) і його молодшого сучасника Жана Філіпа Рамо (1685-1764).

Питання для самоперевірки:

1. Назвіть основні положення естетики епохи Бароко.
2. Проаналізуйте особливості розвитку музичного мистецтва даного періоду.
3. Охарактеризуйте творчі позиції представників «Флорентійської камерати».
4. Розкрийте ідейні принципи основних італійських оперних шкіл XVII століття.
5. Визначте специфіку провідних інструментальних жанрів епохи Бароко.
6. Виявіть особливості та охарактеризувати основні частини старовинної танцювальної сюїти.
7. Висвітліть типові риси французької клавесинної школи.

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Опера у Франції, Англії, Німеччині в епоху Бароко.
2. Розквіт органної, лютневої та клавірної музики.
3. Творчість композиторів італійської скрипкової школи
4. Німецька органна школа

Перелік рекомендованих джерел:

1. Галацкая В.С. Музыкальная литература зарубежных стран: Учеб. пособ. Вып.1. – М.: Музыка, 1989. – С. 60 – 125.

2. Конен В.Д. История зарубежной музыки. Вып. 1. – М.: Музыка, 1965. – С. 150 – 212.

Тема 4. Творчість Г.Ф.Генделя

Основні питання для засвоєння:

1. Творчий шлях Г.Ф. Генделя, формування стилю.
2. Класичний тип ораторій Г.Ф. Генделя.
3. Ораторія «Самсон».
4. Інструментальні жанри в творчості Г.Ф.Генделя.

Мета: виявити особливості творчості Г.Ф. Генделя та її значення в розвитку зарубіжної музичної культури кінця XVII – першої половини XVIII століть.

Завдання:

- розкрити особливості творчого стилю Г.Ф. Генделя;
- виявити характерні риси ораторіального жанру композитора;
- проаналізувати драматургію та специфіку музичної мови ораторії «Самсон»;
- висвітлити риси клавірних сюїт Г.Ф. Генделя.

У **першому питанні** студентам необхідно звернути увагу на особливості становлення композитора, формування творчих позицій, які знаходились у прямій залежності з обставинами життя композитора. Творчість Георга Фрідріха Генделя стала кульмінацією у розвитку музичної культури першої половини XVIII століття. Г.Ф. Гендель – видатний композитор епохи Бароко, який відкрив нові перспективи в розвитку жанру опери та ораторії, передбачив багато музичних ідей наступних століть.

Ранній період творчості композитора представлений переважно світськими творами, він писав насамперед для театру і концертної естради. Чисто церковні жанри у даний період займають незначне місце. Однак, друга половина творчого життя представлена великою кількістю церковних творів, серед яких провідне місце займають ораторії.

Творча діяльність Г.Ф. Генделя була такою ж тривалою, як і плідною. Серед великого жанрового різноманіття виділяються опера з її різновидами (seria, пастораль), хорова музика – світська і духовна, численні ораторії, камерно-вокальна музика і збірники інструментальних п'єс: клавесинних, органних, оркестрових.

Розкриття сутності **другого питання** теми концентрує увагу студентів на висвітленні специфіки ораторіального жанру у творчості Г.Ф. Генделя.

Ораторіальні твори останнього періоду композитора можна розглядати як художнє завершення творчого шляху Великою заслугою Генделя стало те, що у

своїх ораторіях він вперше вивів народ в якості головної діючої особи. Тема піднесеної любові, яка панувала в сучасній композитору опері, поступилася місцем образам народу, який воює за свою свободу. У характеристиці народу музикант спирався не на сольний спів, а на потужне звучання хору. Грандіозні ораторіальні хори проявляють велич Г.Ф. Генделя. Йому було властиво мислити великим планом, картинно і об'ємно.

Монументалізм композитора виріс з героїчної сутності його музики. Героїка – улюблена сфера композитора. Основні теми – велич людини, її здатність до подвигу, героїчна боротьба.

Джерелом сюжетів зрілих ораторій Г.Ф. Генделя є Біблія, Старий Заповіт. Тут багато жорстокої боротьби, крові, захоплюючих пристрастей (ненависть, заздрість, зрада), багато яскравих, неординарних, суперечливих характерів. Новозавітних, власне християнських сюжетів у Генделя дуже мало (ранні «Страсті за Іоанном», ораторія «Воскресіння», «Страсті за Брокес»; з пізніх – тільки «Месія»).

Вивчення третього питання спрямоване на розкриття ораторії «Самсон». В основі сюжету «Самсона» - біблійна книга Суддів Ізраїлевих, точніше її чотири глави (13-16), що розповідають про народження Самсона. Ораторія досить близька до опери: тут є конкретні дійові особи і послідовно розвивається сюжет.

Твір пройнятий духом героїки, до якої завжди вабило Г.Ф. Генделя. Основна ідея ораторії – готовність людини до героїчного подвигу. Вона розкривається в конфліктному протиставленні двох ворогуючих народів: з одного боку – переможені, пройняті горем ізраїльтяни, їх герой Самсон і його близькі (батько Маной і друг Міха). З іншого – переможці, торжествуючі філістимляни та їх представники (Даліла і боягузливий, хвалькуватий вояка Харафі).

Три частини ораторії пов'язує єдина лінія послідовного розвитку:

I частина (свято філістимлян, на яке привели сліпого, закутого в ланцюги Самсона) – містить експозицію протиборчих сторін і музичний портрет головного героя;

II частина характеризується появою нових персонажів (Даліли і Харафі) і прямим зіткненням противників (Самсон – Даліла, Самсон-Харафі);

в III частині дається кульмінація і розв'язка драми – руйнування храму і героїчна загибель Самсона.

При вивченні ораторії «Самсон» слід особливу увагу приділити характеристиці основних музичних номерів: увертюри, з I частини хору філістимлян (№ 2), арії Самсона (№ 4), хору ізраїльтян (№ 5), арії Маноя (№ 7); з другої частини ораторії арії Даліли (№ 14), дуету Самсона і Даліли (15); з третьої частини – арії Самсона (№ 24), арії Даліли (№ 26), хору філістимлян (№27), сцені руйнування храму (№ 28), траурному маршу (№ 33), хорам ізраїльтян (№36, 37). Для цього студенти обов'язково повинні прослухати записи цих номерів, звертаючи увагу на особливості характеру та специфіки головних виразових засобів, які його втілюють (мелодія, ритм, темп, фактура тощо). Для кращого проникнення у зміст твору, дуже важливо добре знати лібрето ораторії.

Четверте питання присвячене розкриттю специфіки інструментальної творчості Г.Ф. Генделя. Студентам слід звернути увагу, на той факт, що образи і виразові засоби генделівських опер і ораторій вплинули на інструментальні жанри композитора. Є безліч прикладів прямого зв'язку між цими двома сферами творчості Г.Ф. Генделя, аж до точних цитат, коли вокальні номери з опер і ораторій згодом включалися композитором в його інструментальну музику. Зустрічаються і зворотні випадки – використання інструментальних фуг, або частин *concerti grossi* в контексті ораторій.

У інструментальній музиці Г.Ф. Генделя можна виділити 4 великі групи:

1. Оркестрові твори;
2. Камерна музика (сонати і тріо для скрипок, гобоя, флейти);
3. Органні концерти;
4. Клавірні твори.

Найбільш типовим для Г.Ф. Генделя інструментальним жанром став жанр концерту – органного, *grosso*, оркестрового.

Г.Ф. Гендель допускав вільний склад концертів. У його *concerti grossi* часто використовуються танцювальні частини, характерні для сюїт – полонез, менует, мюзет, алеманда, жига, сарабанда. Тобто, ми можемо зробити висновок, що для композитора характерним був сюїтний тип мислення. Головним композиційним принципом генделівських інструментальних творів, в тому числі і *concerti grossi*, є контраст частин: урочистість повільного вступу відтінюється в них енергією поліфонічного розвитку, граціозною танцювальністю, співучою лірикою.

Основним жанром в клавірній музиці Г.Ф. Генделя стала сюїта. Кожна з його 19 клавірних сюїт дуже індивідуальна. Деякі сюїти відкриваються урочистими прелюдіями органного розмаху і містять серйозні, розгорнуті фуги, інші наближаються до старовинних сонат, треті – до танцювальної сюїти, але і в них класична послідовність танців зустрічається рідко. Як правило, композитор обмежувався двома-трьома основними танцями і доповнював цикл іншими п'єсами. Він дуже часто включає в свої сюїти фугіровані розділи, варіації, імпровізаційні п'єси (фантазії, прелюдії). Кількість частин коливається від трьох до семи, як правило, всі вони в одній тональності.

Питання для самоперевірки:

1. Назвати основні етапи творчого шляху Г.Ф. Генделя.
2. Обґрунтувати звернення Г.Ф. Генделя до жанру ораторія, розкриваючи події особистого життя та особливості англійської культури першої половини XVIII століття.
3. Охарактеризувати ораторію «Самсон».
4. Розкрити специфіку інструментальної творчості Г.Ф. Генделя.

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Особливості трактування оперного жанру Г.Ф. Генделем.
2. Специфіка концерто *grosso* у творчості композитора.

Перелік рекомендованих джерел:

1. Галацкая В.С. Музыкальная литература зарубежных стран: Учеб. пособ. Вып.2. – М.: Музыка, 1990. – С. 126 – 159.
2. Конен В.Д. История зарубежной музыки. Вып. 1. – М.: Музыка, 1965. – С. 298 – 351.

Тема 5. Творчість Й.С.Баха

Основні питання для засвоєння:

1. Тематика, образний світ музики Й.С.Баха.
2. Творчий шлях Й.С.Баха.
3. Особливості музичного стилю Й.С.Баха.
4. Органна творчість.
5. Вокально-інструментальні жанри.

Мета: розкрити сутність та значення творчості Й.С. Баха в західноєвропейській музичній культурі XVII – першої половини XVIII століть.

Завдання:

- визначити особливості творчого методу Й.С. Баха;
- розкрити стилістичні, жанрові та тематичні аспекти музики композитора;
- висвітлити специфіку органної творчості Й.С. Баха;
- проаналізувати вокально-інструментальні жанри композитора на прикладі творів «Страсті по Матвію», «Меса сі мінор».

Перше питання націлює увагу студентів на розкриття образного змісту музики Й.С. Баха. Бахівське мистецтво вміщує і глибоку скорботу, і простодушний гумор, найгостріший драматизм і філософський роздум. У своїй музиці він розмірковує про найважливіші, вічні питання людського життя – про призначення людини, її моральний обов'язок, життя і смерть. Ці роздуми найчастіше пов'язані з релігійною тематикою.

Ісус Христос у Баха – головний герой й ідеал творчості. У цьому образі композитор бачив уособлення кращих людських якостей: сили духу, вірності обраному шляху, чистоти помислів. Найпотаємніше в історії Христа для Баха – це Голгофа і хрест, жертвний подвиг Ісуса заради порятунку людства. Ця тема, найважливіша в бахівській творчості, отримує етичне, моральне тлумачення.

Складний світ творів Й.С. Баха розкривається через музичну символіку, яка склалася в руслі естетики бароко. У творах композитора наявні стійкі мелодичні звороти, які виражають певні поняття, емоції, ідеї. За аналогією з класичним ораторським мистецтвом ці звукові формули отримали назву музично-риторичних фігур. У символічному значенні часто виступають і мелодії протестантських хоралів, їх музичні відрізки.

Розкриваючи зміст **другого питання**, студенти основну увагу повинні приділити розкриттю особливості становлення та розвитку особистості композитора, висвітлити провідні життєві обставини, які вплинули на його

метод. Слід звернути увагу, що аналізуючи певний життєвий період Й.С. Баха, студенти зобов'язані проводити паралелі з здобутками в його композиторській творчості. Тобто, розглядаючи життєвий і творчий шлях ми опираємось на біографічний мистецтвознавчий підхід.

При вивченні **третього питання** студентам необхідно акцентувати увагу на розкриття основних жанрів музики Й.С. Баха та його історичної місії. Творчість митця, з одного боку, стала своєрідним підбиттям підсумків. У своїй музиці композитор спирався на все те, що було досягнуто і відкрито в музичній культурі до нього. Й.С. Бах чудово знав німецьку органну музику, хорову поліфонію епохи Відродження, особливості німецького та італійського скрипкового стилю. Він не тільки знайомився, але і переписував твори сучасних йому французьких клавесиністів (в першу чергу Ф. Куперена), італійських скрипалів (А. Кореллі, А. Вівальді), найбільших представників італійської опери.

Разом з тим, він був геніальним новатором, який відкрив для світової музичної культури нові перспективи. Його могутній вплив позначився і в творчості великих композиторів XIX століття (Л. Бетховена, Й. Брамса, Р. Вагнера, М. Глінки, С. Таньєєва), і в творах видатних майстрів XX століття (Д. Шостаковича, А. Онеггера).

Спадщина Й.С. Баха майже неосяжна, вона включає більше 1000 творів найрізноманітніших жанрів. Його твори можна розділити на три основні жанрові групи:

- 1) вокально-інструментальна музика;
- 2) органна музика;
- 3) музика для інших інструментів (клавіру, скрипки, флейти і т.д.) й інструментальних ансамблів (в т.ч. оркестрова).

Основні жанри, в яких працював Й.С. Бах, традиційні: це меси, пасіони, кантати, ораторії, хоральні обробки, прелюдії і фуги, танцювальні сюїти та концерти.

Четверте питання теми присвячене розкриттю специфіки органної творчості Й.С. Баха.

Органне мистецтво Й.С. Баха вирросло на багатому ґрунті німецьких традицій. Від своїх попередників він сприйняв основні жанри німецької органної музики – фугу, токату, хоральну прелюдію.

В органній творчості Й.С. Баха можна виділити 2 жанрові різновиди:

- хоральні прелюдії, як переважно невеликі композиції;
- «малі» поліфонічні цикли, як твори великої форми. Вони складаються з якої-небудь вступної п'єси і фуги.

Й.С. Бах написав понад 150 хоральних прелюдій. При всій різноманітності їх об'єднують:

- невеликі масштаби;
- домінування мелодійного початку, оскільки жанр хоральної обробки пов'язаний з вокальними наспівами;
- камерний стиль.

У хоральних прелюдях Й.С. Бах підкреслив не величезні ресурси потужного органного звучання, а його барвистість, темброве багатство; широке використання поліфонічних прийомів.

Коло образів хоральних прелюдій пов'язаний із змістом лежать в їх основі хоралів. В цілому це зразки філософської бахівської лірики, роздуми про людину, її радощі та печалі.

При вивченні органної творчості Й.С. Баха особлива увага приділяється осягненню таких творів, як: прелюдія Es- dur («Прокиньтесь, голос нас скликає»), прелюдія f - moll («Я взиваю до тебе, Господи»), токати і фузі d – moll, фантазії і фузі g – moll, токати, адажіо і фузі C – dur. Першим етапом у розумінні змісту цих творів повинно бути прослуховування аудіо записів. Потім, студентам необхідно звернути увагу на семантику творів, висвітлення якої здійснюється за допомогою аналізу музично-риторичних фігур. Наступним етапом у розкритті сутності музики буде характеристика основних виразових засобів.

У **п'ятому питанні** студентам слід розкрити специфіку органної творчості Й.С. Баха на прикладі наймасштабніших творів композитора – «Страсті по Матвію», «Меса сі мінор».

Жанр страстей (або пасіона) своїми витокami пов'язаний із середньовічними інсценівками євангельського тексту про страждання і смерть Ісуса Христа. Вони влаштовувалися в церкві на страсному тижні (перед пасхою). Текст пасіона спочатку виконувався «по ролях» кількома священнослужителями у вигляді псалмодії (напівспів-напівчитання); пізніше він став озвучуватися в стилі поліфонічного багатоголосся. Найбільш активний розвиток жанр страстей отримав у Німеччині, в першу чергу – у творчості Генріха Шютца, автора першої німецької опери.

Й.С. Баху належать страсті по Іоанну (JP), страсті по Матфію (MP) і Страсті по Марку (MaP, не завершені). Всі вони були написані в Лейпцигу.

Спільним для всіх бахівських пасіонів – поєднання трьох планів викладу: оповідного, драматичного і ліричного. Розповідь йде від імені оповідача – Євангеліста (тенор). У його текст постійно втручається «пряма мова» учасників подій – Ісуса, його учнів, Понтія Пілата, священників Єрусалимського храму і т.д. Завдяки цим реплікам, в тому числі хоровим (turbe), у слухача виникає відчуття живого дії, тобто драми. У свою чергу, розвиток часто призупиняється ліричними відступами в аріях, де висловлюються почуття героїв і самого автора. Найбільш важливі моменти розповіді акцентуються звучанням німецьких лютеранських церковних пісень – хоралів. Як і в духовних кантатах Й.С. Баха, саме хорал виводить мораль, пояснює слухачеві головну етичну суть «сюжету».

Страсті по Матвію – це двочастинна композиція, призначена для двох 4-голосих хорів. Кожному хору акомпанує свій оркестр і орган; у кожного – свої солісти. Оркестр включає деякі старовинні інструменти (наприклад, віола да гамба, гобой д'амур). Два хори співають то окремо, то разом. Отже, виконання твору передбачає просторову акустику.

Страсті по Матвію складаються з двох частин (перша виконувалася до проповіді, друга – після). Перша частина (№ № 1 – 35) завершується кульмінаційною сценою полонення Ісуса; друга частина (№ № 36 – 78) оповідає про його страждання і смерть.

Кожна частина складається з декількох розділів. I частина:

1. Змова первосвящеників і зрада Іуди (№ № 2 – 12);
2. Таємна вечеря (№ № 13 – 23);
3. Моління Ісуса в Гетсиманському саду (№ № 24 – 31);
4. Прихід Іуди і полон Ісуса (№ № 32 – 35).

II частина:

1. Допит Ісуса, наклеп лжесвідків, відречення Петра і його каяття, самогубство Іуди (№ № 37 – 53);
2. Хо́да на Голгофу, смерть Ісуса (№ № 54 – 73);
3. Зняття з хреста, оплакування (№ № 74 – 78).

№ 1 наділений функцією увертюри, № 36 (арія альта з хором «Ах, Ісуса немає зі мною») – пролог до другої частини.

Месу сі-мінор називають філософської сповіддю Й.С. Баха, найбільш повним вираженням його ставлення до світу. Композитор розкрив свій життєвий ідеал: готовність до морального подвигу, самопожертви.

Зберігши основні канонізовані частини, Й.С. Бах розширює їхні масштаби за рахунок виділення кожного текстового розділу в окремий номер – всього їх 24. Важливу об'єднуючу роль в драматургії меси відіграє постійне чергування монументального і камерного планів. Монументальний план представлений розгорнутими хорами. Другий план, камерно-ліричний, складають дуети, 3 хори і 6 арій.

У Месі сі-мінор отримали узагальнення дві основні образні лінії бахівської музики: світ страждань, глибокої скорботи і світла, радості, триумфу.

Вивчаючи месу сі-мінор, студентам слід звернути увагу на вивчення таких номерів: I частині – «Кутіє» (№1), «Gloria» (хор № 4, №8), «Credo» (№15, 16, 17), «Agnus Dei» (№ 23,24). Прослуховуючи їх, необхідно сконцентруватись на змісті кожної частини меси, семантиці музики та сутності основних виразових засобів.

Питання для самоперевірки:

1. Охарактеризувати специфіку музичної мови Й.С. Баха.
2. Класифікувати жанри творчості Й.С. Баха.
3. Виявити основні жанри органної музики композитора, пояснити особливості їх інтонаційної сфери.
4. Назвати та охарактеризувати найбільш масштабні твори у кантатно-ораторіальному жанрі Й.С. Баха.

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Клавірна творчість. Й.С. Баха.
2. Структура фуги..

Перелік рекомендованих джерел:

1. Галацкая В.С. Музыкальная литература зарубежных стран: Учеб. пособ. Вып.2. – М.: Музыка, 1990. – С. 160 – 231.
2. Конен В.Д. История зарубежной музыки. Вып. 1. – М.: Музыка, 1965. – С. 352 – 484.

Тема 6. Творчість Х.В.Глюка

Основні питання для засвоєння:

1. Значення жанру опери у творчій спадщині Х.В.Глюка.
2. Принципи оперної реформи Х.В.Глюка.
3. “Орфей” – перша реформаторська опера Х.В. Глюка.

Мета: вивчення творчого методу Х.В. Глюка у контексті його музично-реформаторської діяльності.

Завдання:

- виявити роль просвітництва на становлення творчих поглядів Х.В. Глюка.
- засвоїти реформаторських принципів Х.В. Глюка;
- проаналізувати драматургічні особливості творчості композитора на прикладі опери «Орфей»;
- розкрити значення творчості Х.В.Глюка на розвиток оперного мистецтва.

Перше питання теми спрямовує увагу студентів на розкриття значення жанру опера у творчій спадщині Х.В. Глюка. Головним завданням є усвідомлення, того що Хрістоф Віллібальд Глюк – видатний оперний композитор і драматург, який у другій половині XVIII століття здійснив реформу італійської опери серія і французької ліричної трагедії.

Реформа Х.В. Глюка стала відображенням просвітницьких ідей. Напередодні Великої французької революції 1789 року перед театром постало відповідальне завдання не розважати, а виховувати слухача. Х.В. Глюк став першим композитором, який зумів створити оперне мистецтво, співзвучне сучасній йому епосі. У його творчості міфологічна опера, яка переживала гостру кризу, перетворилася на справжню музичну трагедію, наповнену сильними пристрастями, вона розкриває високі ідеали вірності, обов'язку, готовності до самопожертви.

Розкриваючи сутність **другого питання** теми, студенти головну увагу мають зосередити на основних принципів оперної реформи Х.В. Глюка. Її положення композитор сформулював у передмові до «Альцести», яку вважають естетичним маніфестом композитора.

Першим пунктом цієї передмови є питання про взаємовідносини музики і драми (поезії) – що з них важливіше в синтетичному мистецтві опери? Х.В. Глюк у своєму розумінні опери «крокував в ногу» зі своїм часом. Як справжній представник епохи Просвітництва він прагнув підняти роль драми, як головного виразника змісту. Музыка ж, на його думку, повинна підкорятися, супроводжувати драму.

Основна тематика реформаторських опер Х.В. Глюка пов'язана з античними сюжетами героїко-трагічного характеру. Головне питання, рушійна сила цих сюжетів – це питання життя і смерті, а не любовних взаємин між галантними персонажами.

Він майже не дає глядачеві «перевести дух» відволіктися від ходу драми. В результаті виникає спектакль, в якому всі компоненти драматургії логічні й доцільні, виконують певні, необхідні функції в загальній композиції: хор і балет стають повноправними учасниками дії, інтонаційно виразні речитативи природно зливаються з аріями, мелодика вільна від надмірностей віртуозного стилю; увертюра передбачає емоційний лад майбутньої дії; закінчені музичні номери об'єднуються у великі сцени.

При відповіді на **третє питання** теми, студентам слід звернути увагу на історію створення опери «Орфей», а також на специфіку драматургії.

Ця «вічна» тема привернула увагу Х.В. Глюка і його лібреттиста Р. Кальцабіджі глибоким ідейним змістом: думкою про чарівну силу мистецтва; ідеєю безмежної вірності; темою зіткнення людини з долею. Лібретист строго дотримувався основної лінії переказу про Орфея, не захаращуючи його ніякими побічними епізодами. Єдиний відступ від міфу пов'язаний з розв'язкою: замість загибелі головних героїв опера завершується щасливим фіналом.

Діючих осіб всього троє – Орфей, Еврідіка, Амур (Ерос). Особливості структури: у «Орфей» Х.В. Глюк принципово від традиційної номерної будови італійської опери-seria, від чергування речитативів з розгорнутими і внутрішньо замкнутими віртуозними аріями «концертного» стилю. Три дії його опери складаються з сцен. Це великі побудови, в яких невеликі аріозо, речитативи, танцювальні пантоміми, хорові та оркестрові епізоди природно змінюють один одного, створюючи враження безперервного життєвого процесу. Композитор прагне підкреслити внутрішню єдність цих сцен, використовуючи повторення музичних тем, інтонаційні і тональні зв'язки.

Самі дії розташовані симетрично: 1 і 3 розгортаються у світі живих людей, 2-га, центральна, дія відбувається в царстві мертвих.

Вивчаючи оперу «Орфей», обов'язковими музичними фрагментами для засвоєння є: 1 дія – 1 - ша сцена («Хор пастушків і пастушок»), 2-га сцена («Сцена з луною»), 4 сцена; 2 дія – 1 сцена («Орфей з Фуріями»), 3 сцена («Хоровод райських тіней»), 3 дія – 1 сцена (арія «Орфея»). При прослуховуванні даних музичних зразків, студентам слід звернути увагу, яким чином композитор втілює основний ідейний зміст твору, як побудована драматургія опери, які основні виразові засоби сприяють втіленню провідного характеру музики.

Питання для самоперевірки:

1. Пояснити яким чином оперна творчість Х.В. Глюка співвідноситься із просвітницькими ідеалами XVIII століття.

2. Назвати у логічній послідовності основні позиції оперної реформи Х.В. Глюка.

3. Виявити новаторські риси опери «Орфей».

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Класицизм як стиль.
2. Основні художні принципи віденської класичної школи.

Перелік рекомендованих джерел:

1. Галацкая В.С. Музыкальная литература зарубежных стран: Учеб. пособ. Вып.3. – М.: Музыка, 1990. – С. 5 – 35.
2. Конен В.Д. История зарубежной музыки. Вып. 2. – М.: Музыка, 1965. – С. 6 – 32.

Змістовий модуль 3. Музичний класицизм

Тема 7. Творчість Й.Гайдна

Основні питання для засвоєння:

1. Творчий шлях Й.Гайдна.
2. Еволюція жанру симфонії у творчості композитора.
3. Симфонії №103, 104.
4. Ораторія «Пори року» Й.Гайдна.

Мета: розкрити творчість Й. Гайдна у аспекті становлення та розвитку естетичних засад музичного класицизму.

Завдання:

- розкрити особливості композиторського стилю Й. Гайдна;
- проаналізувати шлях формування класичної симфонії у творчості Й. Гайдна;
- висвітлити специфіку симфонічної творчості композитора на прикладі симфоній №103, 104;
- виявити риси ораторіальної музики Й. Гайдна.

Перше питання теми присвячене розкриттю особливостей творчого шляху Й. Гайдна. При його вивченні студенти повинні усвідомити, що Франц Йозеф Гайдн – один з найбільш яскравих представників мистецтва епохи Просвітництва. Великий австрійський композитор, який залишив величезну творчу спадщину – близько 1000 творів у різних жанрах. Основну, частину цієї спадщини, яка визначила історичне місце Гайдна у розвитку світової культури, становлять великі циклічні твори. Це 104 симфонії, 83 квартети, 52 клавірні сонати. Саме завдяки ним Й. Гайдн завоював славу основоположника класичного симфонізму.

Мистецтво Й. Гайдна глибоко демократичне. Основою його музичного стилю була народна творчість і музика повсякденного побуту. Творчість композитора пройнята не тільки ритмами і інтонаціями фольклору, а й народним гумором, невичерпним оптимізмом і життєвою енергією.

Для Й. Гайдна близьким є світ буденних образів і почуттів. Піднесений початок також притаманний Й. Гайдну, однак, він знаходить його не в сфері трагедії. Серйозні роздуми, поетичне сприйняття життя, краса природи – все це

стає піднесеним у композитора. Гармонійний і ясний погляд на світ домінує і в його музиці, і в світовідчутті.

Висвітлюючи **друге питання** теми, студенти повинні засвоїти те, що жанр симфонії у творчості Й. Гайдна еволюціонував від зразків, близьких побутової та камерної музики, до «Паризьких» і «Лондонських» симфоній, в яких утвердилися класичні закономірності жанру, характерні типи тематизму і прийоми розвитку.

Багатий і складний світ гайднівських симфоній володіє якостями відкритості, товариськості, спрямованості на слухача. Основне джерело їх музичної мови – жанрово-побутові, пісенні та танцювальні інтонації, іноді безпосередньо запозичені з фольклорних джерел. Включені в складний процес симфонічного розвитку, вони виявляють нові образні, динамічні можливості.

В зрілих симфоніях Й. Гайдна встановлюється класичний склад оркестру, який включає всі групи інструментів (струнні, дерев'яні та мідні духові, ударні). Гайднівські симфонії не програмні. Назви, які мають твори композитора, належать слухачам.

Симфонічний цикл музиканта, як правило, містить типові чотири частини (*allegro*, *andante*, менует і фінал), хоча часом композитор збільшував кількість частин до п'яти (симфонії «Полудень», «Прощальна»), або обмежувався трьома (в перших симфоніях). Вищим досягненням гайднівського симфонізму вважаються його 12 «Лондонських» симфоній (№ № 93–104).

Саме в «Лондонських» симфоніях композитор створив свій стійкий тип симфонії. Ця типова для Й. Гайдна модель симфонії відрізняється: домінування мажорних тональностей; опорою на народно-жанровий тематизм, причому часто – на справжні народні мелодії австрійського, німецького, чеського, угорського, сербського походження.

Всі «Лондонські» симфонії відкриваються повільними вступами (крім мінорної 95 -ї). Вступи виконують різноманітні функції: вони створюють сильний контраст по відношенню до всього іншого матеріалу I частини, тому в подальшому розвитку композитор, як правило, обходиться без зіставлення різнохарактерних тем.

Сонатна форма в «Лондонських симфоніях» вельми своєрідна. Й. Гайдн створив такий тип сонатного *allegro*, в якому головна і побічна теми не контрастні одна одній і часто взагалі будуються на одному і тому ж матеріалі. Головна партія: в сонатних розробках «Лондонських» симфоній панує мотивний тип розвитку. Це обумовлено танцювальним характером тем, в яких величезну роль відіграє ритм. Розвитку піддається найбільш яскравий і запам'ятовуваний мотив теми, причому не обов'язково початковий.

Розвиваючи тематичний матеріал, Й. Гайдн проявляє винахідливість. Він використовує яскраві тональні зіставлення, регістрові й оркестрові контрасти, поліфонічні прийоми. Теми часто сильно переосмислюються, драматизуються, хоча великих конфліктів не виникає. Строго дотримуються пропорції розділів – розробки найчастіше дорівнюють 2 / 3 експозицій.

Улюбленою Гайднівською формою повільних частин є подвійні варіації, які іноді так і називають «гайднівськими». Чергуючись між собою, варіюються дві теми (зазвичай в однойменних тональностях), різні за звучанням і фактурою, але інтонаційно близькі і тому мирно одна з одною сусідять.

Менуэт – єдина частина в симфоніях Й. Гайдна, де в обов'язково присутній внутрішній контраст. Гайднівські менуети стали еталоном життєвої енергії та оптимізму. Найчастіше це сценки народного побуту. Переважають менуети, які несуть традиції селянської танцювальної музики, зокрема, австрійського лендлера. Форма менуета – завжди складна 3-х частинна da capo з контрастним тріо в центрі. Тріо зазвичай м'яко контрастує з основною темою менуету. Дуже часто тут дійсно грають лише три інструменти.

Фінали «Лондонських» симфоній всі мажорні та радісні. Тут повною мірою проявилася схильність Й. Гайдна до стихії народного танцю. Фінал підтримує симетрію в композиції циклу: він повертає до швидкого темпу I частини, до дієвої активності, до життєрадісного настрою. Форма фіналу – рондо або рондо-соната.

Розкриваючи **третє питання**, студенти повинні у першу чергу прослухати симфонії №103, 104. Аналізуючи кожен із частин симфонії, слід звернути увагу, яким чином у них проявилася типові риси гайднівського симфонізму (стосовно форми, образного змісту, риси тематизму, драматургії циклу в цілому). Майбутні педагоги-музиканти мають дати своє розуміння основної ідеї твору, підкріплюючи власні висловлювання засвоєними у другому питанні знаннями.

Четверте питання присвячене розкриттю ідейного змісту, сюжету та драматургії ораторії «Пори року» Й. Гайдна. Ораторія Й. Гайдна розкриває тему – «людина і природа», «людина і земля», «сєнс життя людини на цьому світі». Тема змін пір року в природі тісно пов'язана з життям народу. Його концепція близька теорії великого французького просвітителя Ж.-Ж. Руссо, яка прославляє життя людини, яка живе в гармонії з природою.

Оснєву ораторії «Пори року» складають картини селянської праці та побуту, сільської природи, світ почуттів простих землеробів, селянська психологія. Й. Гайдн прославляє людей праці, чистих серцем, здатних простодушно радіти життю.

Ораторія написана для хору, оркестру та трьох солістів. Це старий орач Симон (бас), його дочка Ганна (сопрано) і закоханий в неї молодий селянин Лука (тенор). Оркестр досить великий, у його складі струнні, 2 флейти плюс флейта ріссоло, 2 гобоя, 2 кларнети, 2 фаготи плюс контрафагот, 4 валторни, 2 труби, 3 тромбони, литаври, трикутник, бубен.

Драматургія ораторії будується на неквапливій зміні контрастних картин. Чотирьом порам року відповідають 4 частини ораторії – «Весна», «Літо», «Осінь», «Зима», кожна з яких має свій колорит. Всі частини складаються з ряду номерів, загальна їх кількість 47. З них 13 хорів (це хори поселян, орачів, мисливців), 6 ансамблів (головним чином терцетів), 10 арій. Крім цього є речитативи і оркестрові номери.

Вивчаючи ораторію «Пори року» студентам особливу увагу слід приділити вивченню найбільш значущим в драматургічному плані номерів: I ч. – вступ, №1,2, 4. 8; II ч. – оркестровий вступ, №11, 18, 19; III ч. – №29, 31; IV ч. – вступ, 39, 40. Слухаючи та аналізуючи ці фрагменти, необхідно звернути увагу яким чином композитор втілює основний ідейний зміст твору, як побудована драматургія ораторії, які основні виразові засоби сприяють втіленню провідного характеру музики.

Питання для самоперевірки:

1. Охарактеризувати основні етапи творчості Й. Гайдна.
2. Назвати жанри музики композитора, навести приклади.
3. Висвітлити загальні риси, які характерні для «Лондонських симфоній».
4. Проаналізувати особливості жанрово-побутового симфонізму Й. Гайдна на прикладі симфоній №103, 104.
5. Розкрити особливості ораторіального жанру творчості композитора.

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Характеристика змісту та можливих форм сонатно-симфонічного циклу.
2. Оркестр віденських класиків.

Перелік рекомендованих джерел:

1. Галацкая В.С. Музыкальная литература зарубежных стран: Учеб. пособ. Вып.3. – М.: Музыка, 1990. – С. 59 – 92.
2. Конен В.Д. История зарубежной музыки. Вып. 2. – М.: Музыка, 1965. – С.55 – 113.

Тема 8. Творчість В.А.Моцарта

Основні питання для засвоєння:

1. Стилiстичні та жанрові особливості творчості В.А.Моцарта.
2. Особливості музичної мови композитора.
3. Оперна творчість В. Моцарта.
4. Симфонічна творчість.
5. Реквієм – вершина творчості композитора.

Мета: розкрити особливості стилю, жанрове різноманіття та значення творчості В.А. Моцарта для розвитку західноєвропейського музичного мистецтва.

Завдання:

- висвітлити стилістичні особливості музики В. А. Моцарта;
- проаналізувати специфіку музичної мови композитора;
- виявити основні принципи оперної драматургії В. А. Моцарта;
- осмислити значення симфонічної творчості композитора;
- розкрити роль кантато-ораторіального жанру у творчості В.А. Моцарта.

При відповіді на **перше питання**, студенти повинні зосередити свою увагу на розкриття жанрового універсалізму творчості В.А. Моцарта. Композитор належав до віденської класичної школи (австрійський композитор). У музиці В.А. Моцарта органічно поєднується культ розуму, ідеал благородної простоти, властивий просвітницькому класицизму, і багатство душевного світу.

Немає таких жанрів, в яких В.А. Моцарт не писав би. При цьому у всіх жанрах він створив справжні шедеври. Каталог творів композитора, складений Кехелем, включає понад 600 творів, у тому числі: 14 опер; 41 симфонія (не рахуючи кількох юнацьких творів і концертну симфонію для скрипки і альту з оркестром, які не входять в основну нумерацію); 27 фортепіанних концертів з оркестром; 5 скрипкових концертів з оркестром; 8 концертів для духових інструментів з оркестром (флейти, кларнета, фагота і т.д.); камерно-інструментальні твори (тріо, квартети, квінтети); безліч дивертисментів, серенад для оркестру і різних інструментальних ансамблів (в т.ч. і «Маленька нічна серенада»); понад 30 сонат для скрипки і фортепіано; 18 фортепіанних сонат; 15 варіаційних циклів; 4 фантазії; реквієм, меси, кантати, арії, пісні. І все це створено впродовж дуже недовгого життя (35 років). Дуже багато творів композитора загублені.

Друге питання теми присвячене розкриттю специфіки музичної мови В.А. Моцарта. Студенти повинні усвідомити, що у творчості композитора органічно поєднуються впливи австрійської народної пісенності з рисами італійської, французької музики.

В.А. Моцарт – один з найбільших мелодистів. Його теми витончені, співучі, з великою кількістю хроматизмів, затримань. Композитору властиві також мелодії мужнього характеру. Їм притаманна внутрішня конфліктність, наявність контрастних елементів. Гармонійна мова В.А. Моцарта тісно пов'язана з мелодикою, яка надає їй більшої виразності. Це «мелодична», співуча гармонія. Але мелодія домінує над гармонією. Основа гармонії – прості функції (TSD). Разом з тим для композитора властивими є сміливі модуляції і далекі тональні зіставлення.

Поліфонія в музиці В.А. Моцарта займає важливе місце. Він один з найвидатніших поліфоністів, який розвиває бахівську поліфонію, але на основі стилістичних принципів віденської класичної школи, в якій панує гомофонно-гармонічне мислення. Фактура у музиці В.А. Моцарта – ясна, прозора, тонка, витончена.

При вивченні **третього питання**, основну увагу студенти повинні зосередити на новаторському трактуванні оперного жанру. Основна образна і драматургічна сфера оперної творчості В.А. Моцарта – комедія і драма, а моцартівські герої подібні реальним, живим людям з їх достоїнствами і недоліками. Уміння підкреслити індивідуальність оперного персонажа – одне з найголовніших досягнень композитора.

В.А. Моцарт вважав, що «в опері поезія повинна бути слухняною дочкою музики». Разом з тим, він завжди знаходив таке літературне джерело (зміст), яке б відповідала його задумам.

Композитор не визнавав штучного розмежування жанрів на «вищі» і «нижчі» і постійно «змішував» у своїх творах комічні і серйозні елементи, драму і фарс, земне й піднесене.

В своїх зрілих операх В.А. Моцарт по-новому підходить до традиційних оперних номерів, в першу чергу – ансамблів. Моцартівські ансамблі висловлюють не тільки розвиток і зміну почуттів, але і рух подій. Вони не зупиняють ходу сюжету, а навпаки, просувають його вперед. Кожен моцартівський ансамбль – це груповий портрет, де кожна дійова особа зберігає свою індивідуальність. В результаті ансамблі насичуються «емоційною поліфонією», тобто одночасним поєднанням різних психологічних станів, часом контрастних.

Для осягнення специфіки оперної творчості В.А. Моцарта студентам пропонується детальне вивчення опер «Весілля Фігаро», «Дон Жуан». При опануванні даного матеріалу особливу увагу слід звернути на сюжет та його інтерпретацію лібретистом (Лоренцо да Понте) і композитором. Важливим є виявлення ідейного задуму опери, жанру та особливостей його трактування. Необхідно акцентувати увагу на музичній характеристиці головних героїв опер, їх музичній мові.

Номери для засвоєння: пера «*Весілля Фігаро*» – увертюра, 1д. – каватина Фігаро, арія Керубіно, арія Фігаро; 2д. – арія Графині, арія Керубіно; 3д. – дует графа і Сюзанни, 4д. – арія Сюзанни. Опера «*Дон Жуан*» – увертюра, №1 інтродукція, № 2 – дует Анни і Оттавіо, № 4 – «Арія зі списком», № 7 – дует Дон Жуана і Церліни, №9 – квартет, №12 арія Дон Жуана з шампанським, №16 серенда Дон Жуана, №19 – секстет, фінал 2 дії.

Четверте питання присвячене розкриттю симфонічної творчості В.А. Моцарта. Студентам необхідно розкрити еволюцію симфонічної творчості композитора та вказати на типові риси моцартівського симфонізму.

На перші симфонії В.А. Моцарта сильний вплив справила творчість Й.К. Баха. Це проявилось як у трактуванні циклу (3 невеликі частини, відсутність менуету, невеликий оркестровий склад), так і в різних виразових деталях (співучість тем, контрасти мажору і мінору, провідна роль скрипок). Відвідування головних центрів європейського симфонізму (Відня, Мілана, Парижу, Мангейму) сприяло еволюції моцартівського симфонічного мислення: збагачується зміст симфоній; яскравішими стають емоційні контрасти; активнішим – тематичний розвиток; укрупнюються масштаби частин; розвиненішою стає оркестрова фактура.

До найбільш характерних особливостей моцартівського трактування жанру симфонії можна віднести:

- а) конфліктна драматургія.;
- б) перевага сонатної форми;
- в) відхід від відкритої жанровості;

д) остаточне подолання сюїтної логіки симфонічного циклу, як чергування різнохарактерних частин;

е) тісний зв'язок з вокальними жанрами.

Для глибинного усвідомлення специфіки симфонічної музики В.А. Моцарта студентам необхідно засвоїти симфонії №40, 41. Алгоритм вивчення наступний: спочатку слід прослухати симфонії (бажано з нотами), потім опрацювавши лекційний матеріал та додаткову літературу, усвідомити особливості будови кожної частини, та охарактеризувати головні теми. Обов'язково слід пам'ятати, що спочатку аналізуємо характер твору, а потім виразові засоби, за допомогою яких відбувається його втілення.

Висвітлюючи **п'яте питання** теми, студенти повинні сконцентрувати свою увагу на розкритті ідейного змісту та специфіки форми Реквієму, усвідомити, що твір є одним із найвищих зразків європейської хорової музики.

У жанрах церковної музики В.А. Моцарт вільно орієнтувався: він написав безліч мес, мотетів, гімнів, антифонів і т.д. Реквієм завершує творчий шлях композитора, ставши його останнім твором.

З 12 задуманих композитором номерів ним було закінчено неповних 9. При цьому багато що було виписано зі скороченнями або залишилося в чорновиках. Завершив Реквієм учень В.А. Моцарта Ф. Зюсмайер.

Реквієм – це траурна, заупокійна меса. Від звичайної меси реквієм відрізняється відсутністю таких частин, як «Gloria» і «Credo», замість яких включалися особливі, пов'язані з похоронним обрядом. Текст реквієму був канонічним.

У своєму трактуванні форми траурної меси В.А. Моцарт дотримувався сформованих традицій. У його Реквіємі 4 розділи. У I розділі – один номер, в II – 6 (№ № 2 – 7), в III – два (№ № 8 і 9), в IV – три (№ № 10 – 12). Музика останнього розділу значною мірою належить Ф. Зюсмайру, хоча і тут використані моцартівські теми. У заключному номері повторений матеріал першого хору (середній розділ і реприза).

В чергуванні номерів простежується єдина драматургічна лінія зі вступом і експозицією (№ 1), кульмінаційною зоною (№ № 6 і 7), переключення в контрастну образну сферу (№ 10 – «Sanctus» та № 11 – «Benedictus») і висновком (№ 12 – «Agnus Dei»). З 12 номерів Реквієму дев'ять хорових, три (№ № 3, 4, 11) звучать у виконанні квартету солістів.

Основна тональність Реквієму d -moll (для В.А. Моцарта – трагічна, фатальна).

4 -х голосний хор, квартет солістів, орган, великий оркестр: звичайний склад струнних, в групі дерев'яних духових відсутні флейти і гобої, проте введені басгорн (різновид кларнета з дещо похмурим тембром); в групі мідних немає валторн, тільки труби з тромбонами; литаври. Таким чином, оркестровка темна, похмура, але разом з тим, володіє великою міццю.

Зміст Реквієму визначений самим жанром траурної меси. Реквієм пронизує думка про смерть, її трагічну невідворотність.

Для проникнення в образний зміст твору студентам пропонується детально вивчити такі номери: № 1, №2, №4, №6, №7. При опануванні музики слід декілька разів прослухати її, опираючись на лекційний матеріал та відомості із запропонованих літературних джерел, проаналізувавши основні виразові засоби, визначити драматургію та образний зміст кожної частини.

Питання для самоперевірки:

1. Охарактеризувати специфіку творчої особистості В. А. Моцарта.
2. Обґрунтувати своє розуміння «універсальності» творчості композитора.
3. Проаналізувати еволюцію оперної творчості В.А. Моцарта.
4. Виявити специфіку симфонічної творчості В.А. Моцарта.
5. Висвітлити новаторські риси Реквієму.
- 6.

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Клавірна творчість В.А.Моцарта.
2. Моцарт і Сальєрі: видумка та історична правда.

Перелік рекомендованих джерел:

1. Галацкая В.С. Музыкальная литература зарубежных стран: Учеб. пособ. Вып.3. – М.: Музыка, 1990. – С. 93 – 137.
2. Конен В.Д. История зарубежной музыки. Вып. 2. – М.: Музыка, 1965. – С.114 – 167.

Тема 9. Творчість Л.Бетховена

Основні питання для засвоєння:

1. Тематика і образний світ музики Л. Бетховена.
2. Творчий шлях Л.Бетховена.
3. Фортепіанна соната – «творча лабораторія» композитора.
4. Симфонічна творчість Л.Бетховена.

Мета: висвітлити творчість Л. Бетховена у контексті соціокультурної ситуації кінця XVIII – першої третини XIX століття, виявити її значення на розвиток західноєвропейського музичного мистецтва.

Завдання:

- розкрити специфіку композиторського стилю, особливості музичної мови Л. Бетховена.
- висвітлити творчий шлях композитора в аспекті соціокультурних подій кінця XVII – початку XIX століття;
- охарактеризувати трансформацію жанру сонати у творчості Л.В. Бетховена;
- виявити особливості симфонічної музики композитора у проекції на розвиток західноєвропейського симфонізму XIX століття.

Перше питання присвячена розкриттю тематики та образного змісту музики Л. Бетховена. При його вивченні студентам слід звернути увагу на історичну епоху та суспільно-культурні події, які вплинули на формування творчості композитра.

Л. Бетховену пощастило народитися в епоху, яка якнайкраще відповідала його натурі. Велика французька революція, її ідеали мали на композитора найсильніший вплив – на його світогляд, і творчість. Революція дала Л. Бетховену основний матеріал для осягнення «діалектики життя». Ідея героїчної боротьби стала найважливішою у бетховенській творчості.

Л. Бетховена зазвичай композитор, який, з одного боку, завершує класичну епоху в музиці, з іншого – відкриває дорогу романтизму.

Друге питання присвячене висвітленню творчого шляху композитора. Студентам необхідно подати життєпис музиканта через призму біографічного підходу, де обставини життя композитора будуть трактуватись із позиції їх переосмислення у творчості. Основні періоди біографії композитора слід розкрити як сходинку творчої еволюції.

Періодизація творчої біографії Бетховена:

I – 1781 – 1792 – Боннський період. Початок творчого шляху.

II – 1792 – 1802 – Ранній віденський період.

III – 1802– 1812 – Центральний період. Час творчого розквіту.

IV – 1812 – 1815 – Перехідні роки.

V – 1816-1827– Пізній період.

У **третьому питанні** теми студентам необхідно розкрити особливості жанру сонати у творчості Л.Бетховена, виявити його вплив на розвиток симфонічної музики композитора.

Жанр сонати супроводжував композитора протягом всієї творчої діяльності, тому у ньому найвиразніше простежується еволюція його стилю. Л. Бетховен імпровізував у різних музичних формах – рондо, варіаційній, але найчастіше в сонатній. Саме сонатна форма відповідала характеру бетховенського мислення.

Л. Бетховен вивів класичну сонату до вищої кульмінації і відкрив шлях сонаті романтичній. У його творчості традиційний сонатний цикл особливо інтенсивно оновлюється.

При вивченні жанру соната у творчості Л. Бетховена особливу увагу слід приділити етапним творам: сонатам №8 («Патетична»), №14 («Місячна»), №23 («Апасіоната»). Для виявлення драматургії та ідейного змісту цих творів, їх слід прослухати з нотами, опираючись на лекційний матеріал та літературні джерела проаналізувати форму, характер та основні теми.

Четверте питання присвячене розкриттю специфіки симфонічної творчості Л. Бетховена. Студентам слід звернути увагу на образний зміст симфонічної музики, жарову різноманітність, темброву особливість тощо.

Шлях Л. Бетховена-симфоніста охопив майже чверть століття (1800 – 1824), але вплив його поширився на все XIX і навіть багато в чому на XX століття. У Бетховена 9 симфоній (10 залишилася в ескізах), всі вони

індивідуальні за концепцією. Кожна симфонія дає єдине рішення – як образне, так і драматургічне.

В послідовності бетховенських симфоній виявляються деякі закономірності: непарні симфонії – більш вибухові, героїчні або драматичні (крім 1-ї), а парні – більш «мирні», жанрово-побутові (найбільше – 4, 6 і 8-ма).

Крім симфоній, сфера симфонічного творчості Л. Бетховена включає й інші жанри. Це увертюра (у тому числі самостійна, тобто не пов'язана з театральною музикою) і програмна симфонічна п'єса «Битва при Вітторії». До симфонічної музики слід віднести і всі бетховенські твори концертного жанру, оскільки партія оркестру відіграє в них провідну роль: 5 фортепіанних концертів, скрипковий, потрійний (для фортепіано, скрипки та віолончелі), і два романси для скрипки з оркестром. По суті, чисто оркестровою музикою є і балет «Творіння Прометея».

Головна особливість бетховенського симфонічного методу – показ образу в єдності протилежностей, які борються один з одним. Бетховенські теми часто будуються на контрастних мотивах, що утворює внутрішню єдність. Велика роль похідного контрасту – принцип розвитку, при якому новий контрастний мотив або тема, є результатом перетворення попереднього матеріалу. Нове виростає зі старого, яке переходить у власну протилежність. Безперервність розвитку і якісних змін образів. Розвиток тем починається буквально з самого початку їх викладу.

У Л. Бетховена симфонія стає «інструментальною драмою», де кожна частина є необхідною ланкою єдиного музично-драматургічного «дійства». Кульмінацією цієї «драми» є фінал.

Говорячи про симфонії Л. Бетховена, слід підкреслити його оркестрове новаторство. З нововведень: фактичне формування мідної групи. Хоча труби раніше грають і записуються разом з литаврами, функціонально вони з валторнами починають трактуватися як єдина група. До них приєднуються і тромбони, яких не було в симфонічному оркестрі Й. Гайдна і В. Моцарта. Ущільнення «середнього ярусу» змушує нарощувати вертикаль зверху і знизу. Зверху з'являється флейта пікколо, а знизу – контрафагот. Л. Бетховен підсилює самостійність і віртуозність партій майже всіх інструментів.

Студентам для осягнення симфонічної творчості Л. Бетховена пропонується вивчити симфонії №5 і №9. Алгоритм вивчення такої самий, як і при осягненні сонат.

Питання для самоперевірки:

1. Визначити хронологічні межі творчості Л. Бетховена, обґрунтувати вибір основних творчих тем, розкрити їх зв'язок із суспільно-історичними подіями.

2. Виявити специфіку музичної мови та жанрове різноманіття творчості композитора.

3. Охарактеризувати ідейну спрямованість зрілого періоду творчості композитора.

4. Розкрити історичне значення фортепіанних сонат Л.Бетховена.
5. Проаналізувати симфонічну творчість композитора, узагальнити основні риси бетховенських симфоній.

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Сучасний аспект розуміння проблеми «Бетховен і Французька революція».
2. Л. Бетховен увертюра «Егмонт».

Перелік рекомендованих джерел:

1. Галацкая В.С. Музыкальная литература зарубежных стран: Учеб. пособ. Вып.4. – М.: Музыка, 1990. – С. 5 – 130.
2. Конен В.Д. История зарубежной музыки. Вып. 3. – М.: Музыка, 1965. – С.3 – 144.

ПЕРЕЛІК РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЖЕРЕЛ:

Базові

1. Галацкая В.С. Музыкальная литература зарубежных стран: Учеб. пособ. Вып.1. – М.: Музыка, 1989. – 478 с.; Вып. 2. – М.: Музыка, 1990. – 509 с.; Вып.3. – М.: Музыка, 1990. – 559 с.
2. Гивенталь И.А., Щукина Л.Д. Музыкальная литература. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1986. – 442 с.
3. Грубер Р. Всеобщая история музыки. – М.: Музыка, 1965. – 459 с.
4. Класична музична література XVII – першої половини XIX ст. /І.Іванова, А.Мізітова, Н.Некрасова. Навч. посіб. – К.: Держ. метод. центр навч. закл. культ. і мистецтв України, 2003. – 306 с.
5. Конен В.Д. История зарубежной музыки. Вып. 1;2; 3. – М.: Музыка, 1965. – 527 с.
6. Левик Б.История зарубежной музыки второй половины XVIII века. Вып 2. – М.: Музгиз, 1964. – 387 с.
7. Ливанова Т. История западно-европейской музыки до 1789 года. – Кн.1: От античности до XVIII века. – М.: Музыка, 1986. – 589 с.; Кн.2: От Баха к Моцарту. – М.: Музыка, 1986. – 467 с.
8. Розеншильд К. История зарубежной музыки до середины XVIII века. – Вып.1. – М.: Музгиз, 1963. – 486 с.

Допоміжні

1. Аберт Г. В.А.Моцарт / Г. Аберг. – М.: Музыка, 1989. – 326 с.
2. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен / А. Альшванг. – М.: Музыка, 1973. – 368 с.
3. Белецкий М. А.Вивальди / М. Белецкий. – Л.: Музыка, 1975. – 312 с.
4. Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма / Э. Бюкен. – М.: Музгиз, 1964. – 296 с.
5. Герцман Е.В. Музыка Древней Греции и Рима: Исследование. / Е.В. Герцман. – М.: АЛТЕЙЯ, 1995. – 335 с.
6. Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах / М.С. Друскин. – М.: Музыка, 1982. – 383 с.
7. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI – XVIII веков / М. Друскин. – Л.: Музгиз, 1960. – 264 с.
8. Друскин М. Пассионы и мессы И.С.Баха / М. Друскин. – Л.: Музыка, 1976. – 174 с.
9. Іванова І.Л., Куколь Г.В., Черкашина М.Р. Історія опери: Навч. посіб. – К.: Музична Україна, 1998. – 247 с.

10. Коннов В.П. Нидерландские композиторы XV – XVI веков / В.П. Коннов. – Л.: Музыка, 1984. – 95 с.
11. Кремлев Ю. Иозеф Гайдн / Ю. Кремлев. – М.: Музгиз, 1972. – 412 с.
12. Ливанова Т. Реформа Глюка и французский оперный театр перед революцией 1789 года / Т. Ливанова //Классическое искусство за рубежом. – М.: Музгиз, 1966. – С.112 –142.
13. Музыкальная культура Средневековья. Теория. Практика. Традиции. – Л.: ЛГИТМИК, 1988. – 167 с.
14. Роллан Р. Г.Ф.Гендель /Сост., ред., вступ. ст. и коммент. В.Н.Брянцевой. – М.: Музыка, 1984. – 256 с.
15. Рыцарев С. Кристофор Виллибальд Глюк / С. Рыцарев. – М.: Музыка, 1987. – 181 с.
16. Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения / Н. Симакова. – М.: Музыка, 1985.- 312 с.
17. Черная Е. Моцарт и австрийский музыкальный театр / Е. Черная. – М.: Музгиз, 1963. – 434 с.
18. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. – М.: Музыка, 1965. – 728 с.
19. Южак К. Некоторые особенности строения фуги И.С.Баха / К. Южак. – М.: Музгиз, 1965. – 346 с.

Навчально-методичне видання

«Історія зарубіжної музики» Частина I
для студентів
денної та заочної форми навчання
напряму підготовки
6.020204 «Музичне мистецтво»

Віддруковано у редакційно-видавничому відділі МДУ
896000 м. Мукачево
Вул. Ужгородська, 26
Тел. 2-11-09

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції

Серія ДК №4916 від 16.06. 2015 р.