



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



ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОЇ МУЗИКИ
Методичні рекомендації до вивчення
курсу Ч.V

для здобувачів першого (бакалаврського)
рівня вищої освіти спеціальності 014 Середня освіта
денної та заочної форми навчання

Мукачево
МДУ 2022

УДК336

ББК 85.313я73

*Розглянуто та рекомендовано до друку науково-методичною
радою Мукачівського державного університету
протокол № 8 від 17 березня 2022 р.*

*Розглянуто та схвалено на засіданні кафедри теорії і методики
музичної освіти
протокол №9 від 22 лютого 2022 р.*

Укладач

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

Рецензент

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

M54

Історія зарубіжної музики: методичні рекомендації до вивчення курсу Ч. V. для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти спеціальності 014 Середня освіта / укладач Л.М. Микуланинець. Мукачево: МДУ, 2022. 29 с. (1,65 авт. арк.)

Методичні рекомендації призначені для опанування студентами курсу «Історія зарубіжної музики». Викладений зміст видання висвітлює особливості розвитку західноєвропейської музичної культури першої половини ХХ століття. Представлені вказівки дозволяють здобувачам освіти осмислено, професійно й творчо підходити до засвоєння програмового матеріалу курсу. Зміст рекомендацій відповідає програмі навчальної дисципліни.

© МДУ 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	4
МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ З ВИВЧЕННЯ ТЕОРЕТИЧНОГО МАТЕРІАЛУ КУРСУ.....	6
Тема 1. Творчість І.Ф. Стравінського	6
Тема 2. Творчість С.С. Прокоф'єва	9
Тема 3. Творчість Д.Д. Шостаковича	14
Тема 4. Неофольклоризм. Творчість Б. Бартока.....	21
Тема 5. Основні проблеми та шляхи розвитку зарубіжного музичного авангарду	25
ПЕРЕЛІК РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	28

ВСТУП

Методичні рекомендації розроблені на основі робочої та навчальної програм з курсу «Історія зарубіжної музики» (для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти спеціальності 014 Середня освіта).

Історія зарубіжної музики – одна з найважливіших дисциплін музично-теоретичного циклу, яка має домінуюче значення для розвитку світогляду, естетичної культури, художнього смаку, професійної підготовки здобувачів освіти у галузі музичного мистецтва. Предметом курсу є мистецькі напрями, стильові, жанрові складові творчості композиторів різних епох. Значна увага приділяється особливостям форми творів, драматургії, питанням традицій, новацій, виявленню значення того чи іншого майстра у функціонуванні культури певної доби.

Навчальна дисципліна «Історія зарубіжної музики» розглядає історичні шляхи трансформації західноєвропейського мистецтва. Виклад матеріалу здійснюється за історико-монографічним принципом. Вибір опусів, включених до програми, зумовлений їх естетичним значенням, яскравістю художньо-образного змісту та стильових властивостей. Викладений зміст видання висвітлює особливості розвитку західноєвропейської музичної культури першої половини ХХ століття.

Мета студіювання представленої дисципліни – формування цілісного наукового уявлення про основні етапи і тенденції трансформації світової культури, виховання художнього смаку, вироблення об'єктивних критеріїв оцінки цивілізаційних зразків, критичного підходу до інформації, розвиток аналітичних навичок, необхідних для подальшої роботи педагогів-музикантів.

Відповідно освітньо-професійній програмі «Середня освіта (Музичне мистецтво)» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти зі спеціальності 014 Середня освіта, Спеціалізація 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво галузі знань 01 Освіта / Педагогіка, затвердженої Вченою радою Мукачівського державного університету (Протокол № 14 від 07.05.2021р.), здобувачі освіти при опануванні курсу «Історія зарубіжної музики» *набувають наступних фахових компетентностей:*

ФК 2. Здатність розкривати системно-структурні зв'язки філософських, музикознавчих, музично-педагогічних, культурологічних, науково-методичних понять, застосовувати результати теоретичного та експериментального дослідження для підвищення ефективності музично-педагогічної та культуротворчої діяльності.

ФК 4. Здатність до перенесення системи фахових знань у площину навчального предмету «Музичне мистецтво», інтегрованого курсу «Мистецтво», структурування навчального матеріалу, проектування та організацію власної педагогічної діяльності з метою формування в учнів предметних та ключових компетентностей.

ФК 5. Здатність користуватися символікою і сучасною термінологією музичної мови, мистецьким тезаурусом.

ФК 7. Здатність проявляти емоційну чутливість, рефлексію, ціннісне ставлення до музичних опусів, мистецьких явищ і подій, здійснювати активне сприймання, запам'ятовування, збереження, відтворення і педагогічне тлумачення ідейного та художньо-образного змісту творів мистецтва.

ФК 10. Здатність до інноваційної діяльності в сфері культури, мистецтва та освіти.

Осягнення навчальної дисципліни «Історія зарубіжної музики» передбачає забезпечення програмових результатів навчання здобувачів освіти:

РН1. Знає музичну термінологію, розуміє основні концепції, теорії, загальну структуру музикознавчих наук.

РН 5. Дотримується системи духовних, світоглядних, педагогічних, морально-естетичних та мистецьких ідеалів, ціннісних орієнтацій, демонструє критичне ставлення до світоглядних теорій у процесі розв'язання соціальних і професійних завдань.

РН 14. Володіє логікою наукового, абстрактного, художньо-образного мислення, здатний до аналізу, виділення головного та синтезу у професійній діяльності вчителя музичного мистецтва.

РН 20. Здатний вчитися впродовж життя і вдосконалювати з високим рівнем автономності набути під час навчання кваліфікацію.

Основні **завдання** вивчення курсу «Історія зарубіжної музики»:

- ознайомити здобувачів освіти з історією музичної культури, провідними стилями та напрямками;
- розвивати художньо-історичне мислення;
- обґрунтовувати соціально-політичну обумовленість музично-історичного руху;
- розширювати знання здобувачів освіти про життєвий та творчий шлях зарубіжних композиторів;
- підвищувати загальноосвітній і культурний рівень майбутніх педагогів-музикантів.

Особливостями вивчення «Історії зарубіжної музики» є тісний зв'язок з дисциплінами, котрі виявляють специфіку історичного процесу та його культури («Історія зарубіжної та української культури», «Історія художніх стилів», «Історія України», «Всесвітня історія», «Історія музичної педагогіки» та ін.), а також з предметами музично-теоретичного циклу («Теорія музики», «Аналіз музичних форм», «Гармонія» та ін.).

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ З ВИВЧЕННЯ ТЕОРЕТИЧНОГО МАТЕРІАЛУ КУРСУ

Тема 1. Творчість І.Ф. Стравінського

Основні питання для засвоєння:

1. Креативний портрет І.Ф. Стравінського.
2. Особливості композиторського стилю майстра.
3. Балет «Петрушка»: драматургія, специфіка музичної мови.

Мета: розкрити своєрідність здобутків Ігора Стравінського у контексті розвитку музичної культури першої половини ХХ століття.

Завдання:

- висвітлити специфіку творчого обліку І.Ф. Стравінського;
- виокремити провідні риси стилю митця;
- здійснити музикознавчий аналіз балету «Петрушка», .

У першому питанні здобувачі освіти повинні зосередити свою увагу на тому аспекті, що І. Стравінський уособлює історію культури ХХ століття. У його музиці виникає множинність стилів, які постійно перетинаються і майже не піддаються класифікації.

Дитинство І. Стравінського пройшло в Петербурзі. У будинку постійно звучала музика (батько композитора Ф. Стравінський відомий співак Маріїнського театру), була велика бібліотека. Заняття музикою почалися з 9 років. Однак серйозне професійне навчання відбулося лише після 1902 р., коли, будучи студентом юридичного факультету Петербурзького університету, він почав займатися з М.А. Римським-Корсаковим. В цей же час він зблизився з С. Дягілєвим, художниками гуртка «Світ мистецтва», відвідував «Вечори сучасної музики», концерти нової музики, які влаштовував О. Зилотті. Все це стало поштовхом до художнього дорослішання. Перші композиторські надбання І. Стравінського – Соната для фортепіано (1904), вокально-симфонічна сюїта «Фавн і пастушка» (1906), Симфонія мі- бемоль мажор (1907), «Фантастичне скерцо» і «Феєрверк» для оркестру (1908) відзначені впливом М. Римського-Корсакова і французьких імпресіоністів.

Триада балетів відкриває перший – «російський» період творчості, названий так не за місцем перебування (з 1910 р. І. Стравінський живе за кордоном, а в 1914 р. поселяється в Швейцарії), а через національні особливості музичного мислення. Композитор звернувся до російського фольклору, різні пласти якого своєрідно перевтілилися в музиці кожного з балетів. «Жар-птиця» вражає щедрістю оркестрових фарб, яскравими контрастами. У «Петрушці» звучать популярні на початку століття міські мелодії, оживає галаслива строката картина міського гуляння, якій протиставлена самотня фігура страждаючого Петрушки. Давній язичницький обряд жертвопринесення визначив зміст «Весни священної», котра втілила стихійний порив весняного оновлення.

В 1920 І. Стравінський переїхав до Франції і в 1934 р. прийняв французьке підданство. Початок «паризького» періоду характеризується

поворотом до неокласицизму. Почавши з балету «Пульчинелла» (1920) на музику Дж. Перголезі, він створює цілу серію творів: балети «Аполлон Мусагет» (1928), «Гра в карти» (1936), «Орфей» (1947); оперу-ораторію «Цар Едіп» (1927); мелодраму «Персефона» (1938); оперу «Пригоди гульвіси» (1951); Октет для духових (1923), «Симфонію псалмів» (1930), Концерт для скрипки з оркестром (1931) та ін. Неокласицизм І. Стравінського носить універсальний характер. Композитор моделює різні музичні стилі епохи Ж. Б. Люллі, І. С. Баха, Х.В. Глюка, метою цього є встановлення «панування порядку над хаосом».

У 50- 60 -ті роки майстер занурюється в музику добахівської епохи, звертається до біблійних сюжетів, а з 1953 р. починає застосовувати жорстко конструктивну додекафонну техніку «Священний спів на честь апостола Марка» (1955), балет «Агон» (1957), «Монумент Джезуальдо ді Веноза до 400-річчя» для оркестру (1960), кантата-алегорія «Потоп» у дусі англійських містерій XV століття (1962), Реквієм («Заупокійні піснеспіви», 1966) – найбільш значні твори цього періоду.

Друге питання присвячене висвітленню рис композиторської творчості І. Ф. Стравінського, котрі вирізняються образно-стилістичною множинністю. У російський період (1908 – початок 20-х рр.), вершинними творами є балети « Жар-птиця», «Петрушка», «Весна священна», хореографічні сцени «Весіллячко» (1923). Митець виявив інтерес до найдавнішого і сучасному йому російського фольклору, ритуальних і обрядових образів, балагану, лубка. У ці роки формуються принципи музичної естетики композитора, пов'язані з «театром уявлення», закладаються основні елементи музичної мови: «поспівковий» тематизм, вільний метроритм, остинатність, варіантний розвиток і т.д.

У наступному, неокласичному періоді (до початку 1950 -х рр.) домінує антична міфологія, значне місце зайняли біблійні тексти. Пізній період творчості (з середини 1950-х рр.), характеризується переважанням релігійної тематики, посиленням ролі вокального початку (слова), вільним використанням додекафонної техніки (проте в рамках властивого митцю тонального мислення).

При всій стилістичній контрастності напрацювання композитора відрізняється єдністю, обумовленою його російським корінням і наявністю стійких індивідуальних елементів.

Третє питання розкриває специфіку балету «Петрушка» І.Ф. Стравінського. Метр так виклав зміст свого твору: під час вуличного гуляння старий фокусник показує оживаючих ляльок: Петрушку, Балерину і Арапа, які виконують скажений танець. Магія фокусника надала персонажам почуття і пристрасті справжніх людей. Більше за інших наділений ними Петрушка. Гірко переживає він жорстокість фокусника, свою неволю, відірваність від іншого світу, власний потворний і смішний вигляд. Розраду він шукає в любові Балерини, однак вона тільки боїться й уникає його.

Існування Арапа, дурного, злого, але красивого, виявляє повну протилежність буття Петрушки. Він подобається Балерині, яка всіляко

намагається зачарувати його. Це їй вдається, але вривається скажений від ревності Петрушка і порушує любовне пояснення. Арап лютішає і виганяє Петрушку.

Веселощі на масляній досягають крайньої межі. Гуляючий з циганками купець кидає натовпі асигнації, придворні кучера танцюють з ошатними годувальницями; натовп ряжених захоплює всіх в дикий танок. У момент найбільшого розгулу чути крики з театру фокусника. Ожилі ляльки вибігають на вулицю, Арап вражає Петрушку ударом шаблі, Петрушка вмирає. Фокусник поспішає всіх заспокоїти. Під його руками Петрушка знову повертається в свій первинний ляльковий вигляд, і натовп розходиться. Але не так просто закінчується справа для лукавого фокусника, який залишився наодинці з лялькою; над його театриком з'являється привид Петрушки, котрий погрожує своєму мучителю.

Побудова балету «Петрушка» дуже своєрідна. Чотири розділи відповідають частинам симфонії: перша – Allegro, друга повільна, третя тотожна скерцо, четверта – фінал.

Перша частина насичена стрімким рухом, що передає масляничний розгул. Виділяються кілька епізодів: каретник і вулична танцівниця (нашаровуються мотиви пісеньки «Під вечір восени непогожої» і вульгарного вальсу), сцена фокуса, насичена зловісним, таємничим звучаннями, блискучий запальний «Російський танець». Закінчується розділ різкими викриками кларнетів і гобоя, які передують стогонам Петрушки. Слідом за ними лунає сухий барабанний дріб.

У другій частині передані істеричні крики Петрушки, його скорботні стогони, подив і обурення. Починається Adagietto – сумний танець. Поступово він стає більш спокійним, а потім і радісним (до Петрушки приходить Балерина). Дерев'яні духові інструменти передають відчай Петрушки, коли Балерина зникає. І знову лунає барабанний бій.

Дико, нарочито варварськи звучить вступ до третьої частини, після чого слідує гротесковий танець Арапа. Його змінює номер зваблювання: вульгарну мелодію виконує корнет у супроводі барабана. Наступний карикатурно-сентиментальний вальс – дует Арапа і Балерини. Раптом музика захлинається криком: це увірвався Петрушка. Знову барабанний дріб.

Заключна частина («Народні гуляння під вечір») повертають образи першої частини: тут панують веселощі. Одна за одною йдуть широко виписані жанрові сцени, в основі яких мотиви народних пісень «Вздвж по Пітерській», «Ах ви, сіни, мої сіни», танцювальний «А сніг тане» і власні мелодії композитора, витриманих у народному дусі. У момент кульмінації веселощів лунає дикий крик Петрушки (труба з сурдиною). Смерть Петрушки передана звуками падаючого бубна і вібруючої тарілки, на тлі яких жалібно стогнуть флейти. Скорботна післямова струнних переривається приходом фокусника, який трясє мертву ляльку. Раптово мала труба пронизливо інтонує лейтмотив Петрушки ... Музика обривається на півслові.

Питання для самоперевірки:

1. Виявити специфіку формування творчого стилю І.Ф. Стравінського.
2. Визначити та охарактеризувати основні періоди композиторської практики митця.
3. Проаналізувати балет «Петрушка»: особливості лібрето, новаторство форми, музичні портрети головних героїв.

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Осягнути діяльність «Російських сезонів» у Парижі, практику антрепризи С. Дягілева.
2. Охарактеризувати балет «Весна священна» як кульмінацію російського періоду творчості І.Ф. Стравінського.
3. Опанувати своєрідність пізнього стилю композитора.

Тема 2. Творчість С.С. Прокоф'єва

Основні питання для засвоєння:

1. С.С. Прокоф'єв: періодизація творчості, особливості музичної мови, жанрова різноманітність.
2. Симфонія №1 («Класична»): драматургія, характеристика провідних тем.
3. Балет «Ромео і Джульєтта»: образний, драматургічний зміст, музичні портрети головних героїв.

Мета: розкрити своєрідність композиторської стилю С.С. Прокоф'єва, виявити вплив майстра на трансформацію музичної культури першої половини ХХ століття.

Завдання:

- висвітлити специфіку становлення та еволюцію креативного почерку С.С. Прокоф'єва;
- виявити концептуальні засади симфонії №1;
- проаналізувати балет «Ромео і Джульєтта».

У **першому питанні** увага здобувачів освіти повинна сконцентруватись навколо осягнення рис композиторського стилю С.С. Прокоф'єва. Майстер прокладав шляхи нової музики ХХ століття, він вніс в музику неприборкану енергію, натиск, динамізм, свіжість первозданих сил.

Композитор залишив величезну творчу спадщину – 8 опер; 7 балетів; 7 симфоній; 9 фортепіанних сонат; 5 фортепіанних концертів; 2 скрипкових, 2 віолончельних концерти; 6 кантат; ораторію; 2 вокально-симфонічні сюїти; багато фортепіанних творів; п'єси для оркестру («Російська увертюра», «Симфонічна пісня», «Ода на закінчення війни», 2 «Пушкінських вальси»); камерні твори (Увертюра на єврейські теми для кларнета, фортепіано та струнного квартету; Квінтет для гобоя, кларнета, скрипки, альту і контрабаса; 2 струнних квартети; 2 сонати для скрипки і фортепіано; Соната для віолончелі та фортепіано; ряд вокальних опусів на слова А. Ахматової, К. Бальмонта, О. Пушкіна, М. Агнівцева та ін.).

Становлення С.С. Прокоф'єва проходило в суперечливій обстановці, позначеній інтенсивними пошуками нових тем і виразових засобів у всіх галузях мистецтва. Вже в ранній період творчості виявляються найхарактерніші риси креативного обліку Сергія Сергійовича – активне ставлення до життя, оптимізм, енергія і воля. Широкий діапазон тем і образів: тонкий ліризм романсів на слова А. А. Ахматової (1916) і напружена експресія «Гравця»; мальовничість і поетичність казки «Гидке каченя» для голосу і фортепіано (1914) і стихійна сила оркестрової «Скіфської сюїти» (1914 – 15); гострий гротеск «Сарказмів» і скомороша казковість балету «Казка про блазня ...».

1918 рік відкриває зарубіжний період творчості митця. Він відзначений інтересом до театральних жанрів. Майстер створює опери: комічну «Любов до трьох апельсинів» за К. Гоцці (1919), експресивну драму «Вогненний ангел» за В. Я. Брюсовим (1919 – 27). Співпраця з С.П. Дягілевим вилилася у постановку «Казки про блазня ...» (1921), стимулювала створення нових балетів для його трупи: «Сталевий скок» (1925) і «Блудний син» (1928). У 1930 для театру «Гранд-Опера» був написаний балет «На Дніпрі».

Інструментальна музика представлена: 5 -та соната для фортепіано, 3-тя і 4-та симфонії (1924, 1928, 1930-47), 3-й, 4 -й і 5 -й концерти для фортепіано з оркестром (1917 – 21, 1931, 1932).

У 1927, 1929 композитор гастролював в СРСР і в 1932 приймає рішення повернутися на Батьківщину. Протягом декількох років (з 1933) веде заняття по композиції у Школі вищої майстерності при Московській консерваторії. Творчість С.С. Прокоф'єва досягає кульмінації (балет «Ромео і Джульєтта» (1935 – 36), опера «Семен Котко» за повістю «Я син трудового народу» В. П. Катаєва (1930).

Значне місце в передвоєнні роки займала робота митця для драматичного театру і кіно в співдружності з найбільшими радянськими режисерами – В. Е. Мейєрхольдом, А. Я. Таїровим, С. М. Ейзенштейном. Етапним опусом Сергія Сергійовича стала музика до кінофільму «Олександр Невський» Ейзенштейна, яка послужила основою для однойменної кантати.

У 30 -ті роки С.С. Прокоф'єв пише для дітей: збірник фортепіанних п'єс «Дитяча музика» (1935), симфонічна казка «Петя і вовк» для чтеця і оркестру (1936).

Кінець 30 – початок 40 -х роки відмічені новим злетом активності композитора. Він починає роботу над: сонатою для скрипки і фортепіано, трьома сонатами для фортепіано (6-та, 7-ма , 8 -ма), лірико-комічною оперою «Заручини в монастирі» за п'єсою Р. Б. Шерідана «Дуенья», балетом «Попелюшка» (Державна премія СРСР, 1946). Найважливішою роботою військових років стала опера «Війна і мир» за романом Л. М. Толстого (1941 – 52). Ця ж тема відбилася і в інших творах того часу: у 7 -й сонаті для фортепіано, 5 -й і 6 -й симфоніях (1944, 1945-47).

У повоєнні роки творчість Сергія Сергійовича набула рис особливої ясності, класичної стрункості, мудрої простоти. Вагоме місце займають світлі ліричні або фантастичні образи (дев'ята соната для фортепіано, 1947; соната

для віолончелі та фортепіано, 1949). Цікавить композитора світ дитинства, юності: вокально-симфонічна сюїта «Зимове багаття» (1949) і ораторія «На варті миру» на тексти С. Я. Маршака (1950); балет «Оповідь про кам'яну квітку» за Бажовим (1948-50); 7-ма симфонія (1951 – 52).

В автобіографії, надрукованій в 1941 році в журналі «Радянська музика», С. Прокоф'єв перераховує п'ять основних рис, характерних для його життя і творчості. Перша – тяжіння до музики класиків. Друга – дух новаторства, який проявився у С.С. Прокоф'єва вже в консерваторії. Третя – тяжіння до динамічності. Четверта – ліризм. П'ята основна риса Прокоф'єва – гротеск, сатира.

У **другому питанні** здобувачам освіти слід розкрити особливості симфонії №1 С.С. Прокоф'єва. Цей твір митець написав протягом 1916 – 1917 років. Вже привчивши слухацьку аудиторію і колег-музикантів до епатажу, «хуліганського» стилю, він здивував усіх, створивши класично ясний опус.

Симфонія починається гучним акордом у всього оркестру, після якого «взлітають» пасажі флейт, кларнетів і струнних – наче здійснюється завеса і починається вистава. Головна тема сонатного алегро – легка, рухлива, в прозорій оркестровці. Побічна партія носить комічний характер завдяки поєднанню широких стрибків мелодії скрипок з незграбним акомпанементом фаготів і раптовими вливаннями валторн.

У розробці трохи згущується фактура, пустотлива побічна партія на мить обертається грізною, але це все не справжнє. І два заключних такти, майже точно повторюють початок симфонії.

Ларгетто (2 частина) написано в ритмі полонезу, але його характер швидше нагадує витончений старовинний менует. Мелодія прикрашена трелями, створюється образ кавалерів в напудрених перуках, дам в фіжмах з мушками, які манірно присідають в такт музиці. Середній розділ частини більш схвильований, розвиток призводить до яскравої кульмінації, але в репризі тричастинної форми повертається початковий рух.

Третя частина має назву – гавот. Це танець з розмашистими рухами, широкими мелодійними ходами, яскравий і життєрадісний. У середньому епізоді на тлі гудіння акомпанементу, що імітує звуки волинки, звучить невігядливий танцювальний мотив.

Іскристий, стрімкий фінал, як і перша частина, написаний в сонатній формі, повертає до невпинного крутіння. Танцювальні за характером теми, прозорість оркестровки, ясність форми як би підсумовують «класичність» симфонії, підтверджуючи її назву.

Третє питання покликано розкрити характерні особливості балету по трагедії Шекспіра «Ромео і Джульєтта». Це реформаторський опус майстра. Його можна назвати симфонією-балетом, розвиненою хореографічною драмою зі складною мотивацією психологічних станів, великою кількістю музичних портретів-характеристик. Лібрето стисло і переконливо показує основу шекспірівської трагедії.

У музиці композитор прагне дати сучасні уявлення про старовину епохи (XV століття). Митець яскраво втілює шекспірівські контрасти трагічного і комічного, піднесеного і блазнівського. Одним з найважливіших драматичних засобів є лейтмотиви – це не короткі поспівки, а розгорнуті епізоди. Зазвичай музичні портрети героїв у С.С. Прокоф'єва складаються з кількох тем, які характеризують різні сторони образу.

Центральне місце в балеті займає ліричний струмінь – тема любові, яка перемагає смерть. Щедро змалював композитор світ душевних станів Ромео і Джульєтти (більше 10 тем) особливо багатогранно охарактеризована Джульєтта, яка перетворюється з безтурботної дівчинки в сильну люблячу жінку. Музичні теми, які намічають зародження любові, прозорі, ніжні; характеризують зріле почуття закоханих наповнені соковитими, гармонійними фарбами, хроматизовані.

Різкий контраст до світу любові і юнацьких пустоців представляє друга лінія – ворожнечі. Це стихія сліпої ненависті причина загибелі Ромео і Джульєтти. Тема чвар в різкому лейтмотиві ворожнечі – грізний унісон басів в «Танці лицарів» і в сценічному портреті Тибальда – уособлення злоби, зверхності і пихи. Тонко розкритий образ Патера Лоренцо – вченого-гуманіста, покровителя закоханих, який сподівається, що їх любов і шлюбний союз примирить ворогуючі родини.

У балеті три акти (четвертий акт-епілог), два номери і дев'ять картин I дія – експозиція образів, знайомство Ромео і Джульєтти на балу. II дія. 4 картина – світлий образ любові, вінчання. 5 картина – жахлива сцена ворожнечі і смерті. III дія. 6 картина – прощання. 7, 8 картини – рішення Джульєтти прийняти снодійне зілля. Епілог. 9 картина – смерть Ромео і Джульєтти. Опановуючи музику балету, студенти повинні сфокусувати увагу на ключових номерах опусу. Означимо їх:

I акт № 1 Вступ починається з трьох тем любові – світлої і скорботної; знайомство з основними образами: друга тема – висвітлює облік цнотливої Джульєтти-дівчинки – граціозної та лукавої; третя тема – облік палкого Ромео.

1 картина № 3 «Вулиця прокидається» – скерцо, яке будується на мелодії танцювального складу, секундні синкопи, різні тональні зіставлення надають гостроту, бешкетництво.

2 картина. У центрі 2 картини «портрет» Джульєтти-дівчинки, жвавої, пустотливої. Різні сторони образу проявляються різко і несподівано. Музика написана у формі Rondo: 1 тема – Легкість і жвавість виражена в простій гамоподібній мелодії, що підкреслює її ритм, гостроту і рухливість, завершується блискучим кадансом TSDT. 2 тема – витонченість, її передано в ритмі гавоту (ніжний образ Джульєтти-дівчинки) – кларнет звучить грайливо і насмішкувато; 3 тема – відображає тонкий, чистий ліризм – як найзначнішу «грань» її образу (зміна темпу, фактури, тембру – флейти, віолончелі) – звучить дуже прозоро.

№ 12 «Маски» – Ромео, Меркуціо, Бенволіо в масках – веселяться на балу – мелодія близька за характером до теми Меркуціо – веселуна: вигадливий марш змінюється глузливою, жартівливою серенадою.

№ 13 «Танець лицарів» – розгорнута сцена, написана у формі Rondo, груповий портрет – узагальнююча характеристика феодалів (як характеристика сімейства Капулетті і Тибальда). Refren – пунктирний ритм в арпеджіо, в поєднанні з мірною важкою ходою баса створює образ мстивості, тупості, зарозумілості. 1 епізод – тема ворожнечі; 2 епізод – танець подруг Джульєтти; 3 епізод – Джульєтта танцює з Парісом – тендітна, витончена мелодія, але застигла. Він характеризує зняковілість і трепет Джульєтти. У середині звучить 2 тема Джульєтти – дівчинки.

№ 15 «Меркуціо» – портрет веселуна дотепника – скерцозність руху, наповненість фактури, гармонії і ритмічних несподіванок, що втілюватимуть блиск, дотепність, іронію Меркуціо.

II акт рясніє контрастами – народні танці обрамлюють сцену вінчання, в 2 половині (5 картина) атмосфера святкування змінюється трагічним поєдинком Меркуціо і Тибальда, і смертю Меркуціо. Жалібна хода з тілом Тибальда – кульмінація II акта.

4 картина № 28 «Ромео у патера Лоренцо» – сцена вінчання – портрет патера Лоренцо – людини мудрої, шляхетної, охарактеризованого хорального складу темою, яка відрізняється м'якістю і теплотою інтонацій.

№ 29 «Джульєтта у патера Лоренцо» – поява нової теми у флейти (лейт-тембр Джульєтти) – дуєт віолончелі та скрипки – пристрасна мелодія, повна дикламаційних інтонацій – близька людському голосу, ніби відтворює діалог Ромео і Джульєтти. Хоральна музика, що супроводжує таїнство вінчання, завершує сцену.

№ 34 «Меркуціо вмирає» – сцена, написана С.С. Прокоф'євим з величезною психологічною глибиною, заснована на піднесеній темі страждання (що виявилася в мінорному варіанті теми вулиці) – разом з виразом болю показана слабнуча людина – зусиллям волі Меркуціо змушує себе посміхатися (в оркестрі обривки колишніх тем, але в далекому верхньому регістрі у дерев'яних – гобоя і флейти – повернення тем переривають паузи, незвичайність підкреслюють чужі заключні акорди.

III акт ґрунтується на образах Ромео і Джульєтти, які героїчно відстоюють свою любов. Особлива увага надана образу Джульєтти. Протягом III акту розвиваються теми портрета Джульєтти: любові, які набувають драматичний і скорботний вигляд і по-новому трагічно звучать мелодії.

8 картина № 48 «Ранкова серенада». У III акті жанрові елементи характеризують обстановку дії і використовуються дуже бідно. Дві витончені мініатюри – «Ранкова серенада» і «Танець дівчат з ліліями» введені для створення драматичного контрасту.

IV акт – епілог № 51 «Похорон Джульєтти» – чудова музика траурної ходи. Тема смерті (у скрипок) набуває скорботний характер. Поява Ромео супроводжує 3-тя тема любові. Далі відбувається смерть Ромео.

№ 52 «Смерть Джульєтти». Пробудження Джульєтти, її загибель, примирення Монтеккі і Капулетті. Фінал балету – світлий гімн любові, заснований на поступово зростаючому, сліпучому звучанні 3-ї теми Джульєтти.

Твір С.С. Прокоф'єва продовжив класичні традиції російського балету. Це виразилося у великій етичній значущості обраної теми, відображенні глибоких людських почуттів розвиненій симфонічній драматургії спектаклю.

Питання для самоперевірки:

1. Охарактеризувати стильові та жанрові риси творчості С.С. Прокоф'єва
2. Висвітлити специфіку композиторського методу в симфонії №1 (Класичній).
3. Розкрити засади інтерпретації оперного жанру С.С. Прокоф'євим на прикладі балету «Ромео і Джульєтта».

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Проаналізувати особливості музичної культури Росії початку ХХ століття.
2. Осягнути кантату «Олександр Невський»: історія написання, образний зміст, характеристика частин.
3. Виявити специфіку симфонічної казки «Петрик і вовк» С.С. Прокоф'єва.

Тема 3. Творчість Д.Д. Шостаковича

Основні питання для засвоєння:

1. Д.Д. Шостакович: особливості стилю, різноманіття тем, сюжетів, образів.
2. Жанрові моделі в музиці композитора.
3. Симфонія №5 – образний зміст, драматургія циклу.
4. Симфонія №7 (Ленінградська) як втілення ідеї боротьби з фашизмом і тоталітаризмом.

Мета: розкрити риси композиторського почерку Д.Д. Шостаковича, висвітлити значення творчості митця у контексті розвитку західноєвропейської та радянської музичної культури першої половини ХХ століття.

Завдання:

- виявити своєрідність творчого почерку Д.Д. Шостаковича;
- визначити характерні риси та семантику жанрових моделей в опусах митця;
- розкрити композицію, драматургію, образний зміст, охарактеризувати основні теми симфоній №5, №7 Д.Д. Шостаковича.

У першому питанні увага здобувачів освіти повинна сконцентруватись навколо досягнення закономірностей композиторського стилю та специфіки музичної мови Д.Д. Шостаковича.

Природа обдарувала Дмитра Дмитровича надзвичайно чистим і чуйним еством. У гармонійній єдності були в ньому творчий, духовний і моральний початок. Митець розширив сфери музики, він ввів у неї багато нових образних пластів, передав боротьбу людини зі злом.

Творчість майстра охопила всі форми і жанри музики, поєднала традиційні підвалини з новаторськими відкриттями. Вільно і сміливо він розсунув рамки тональної системи, але не відмовився від неї. Дотримуючись переважно мелодико-поліфонічного складу музики, він відкрив багато нових способів мелодійної виразності. Д. Шостакович розсунув діапазон тембрового забарвлення, темброінтонацій, збагатив типи музичної ритміки, максимально зблизивши її з мовленням, російською народною музикою.

Індивідуальна своєрідність стилю митця полягає в множинності складових елементів при високій інтенсивності їх синтезу. Вперше вводяться в серйозне мистецтво музичні елементи побуту, вулиць, площ, естради, запозичення з музичної класики. Заради активізації слухацької сприйняття композитор вдавався до стильових ремінісценцій і цитат; на правах асоціативних метафор використовував і автоцитати.

У творчості Д. Шостаковича постійно протікав процес кристалізації інтонацій-символів. Експериментування у сфері новітніх технічних засобів мало приваблювало композитора. Елементи серіальності і сонористики він застосовував помірно, зберігаючи тональну основу, відчуття ладових опор.

Загальноприйнятим є виділення у творчості Д. Шостаковича трьох етапів: ранній, середній і пізній (останнє десятиліття життя композитора). Однак їх хронологічні межі досить умовні, кожен з них внутрішньо неоднорідний. Ранніми можна вважати лише твори, написані до 1 -ї симфонії (1925); серед них – 2 байки Крилова для голосу з оркестром, 3 фантастичні танці для фортепіано і сюїта для 2 фортепіано, де з'являються прийоми втілення сучасних побутових жанрів.

1 -ша симфонія стала найбільшою подією радянської музичної культури і поклала початок світової популярності автора. У ній Д. Шостакович продемонстрував оригінальний варіант трактування жанру «симфонія – психологічна драма», який був закладений П. Чайковським.

Після 1 -шої симфонії починається коротка смуга «анти академічного» експериментування в області музичних засобів. 2 -га симфонія відобразила прагнення композитора до актуалізації симфонічного жанру, відтворення атмосфери масових революційних мітингів і дійств. 3-тя симфонія – серія замальовок з натури, калейдоскоп святкових картин, хоча і недостатньо щільно злитих у єдине ціле.

У кінці 1920 -х – початку 30 -х рр. композитором була створена величезна кількість партитур для театру і кінематографа. Прикладні партитури, наприклад музика до кінофільмів «Новий Вавилон» (1929) і «Золоті гори» (1931), до вистав «Клоп» (1929) і «Гамлет» (1932).

Театральність в широкому сенсі слова була вродженою рисою обдарування Дмитра Дмитровича. Його опера «Ніс» (1928), втілила «фантастичний реалізм» повісті М. В. Гоголя. Найважливішою віхою у творчості Д. Шостаковича стала опера «Леді Макбет Мценського повіту» («Катерина Ізмайлова», 1932) за М. С. Лесковим. У ній, присутні відкрита лірика, широке узагальнення елементів російської народної пісенності. Однак сюди перенесені з попередніх театральних творів такі прийоми, як загостреність портретів-карикатур негативних типажів, парадоксальна несподіванка звучання вульгарних, легковажних мотивчиків в найпохмуріших ситуаціях.

Першою зрілістю в симфонічному жанрі була 4 -а симфонія (1936) з її складною філософсько-трагедійною концепцією. Мова 5 -ї симфонії ясніша і стилістично цільніша, ніж 4 -ї, а циклічність конструкції і розташування частин традиційніше. 6 -та симфонія (1939) цікава зімкненням сфери лірики зі сферою героїко-громадянських образів. 7-ма симфонія (1941), над якою Д. Шостакович працював в Ленінграді, який на той час був в облозі стала музичним пам'ятником Батьківщині. Трагічна 8 -й симфонія (1943) натхненна рухом боротьби за мир, на захист життя, культури, людяності.

1 -й концерт для скрипки з оркестром (1948) і 10 -а симфонія (1953), незважаючи на зв'язки з опусами передвоєнних років, належать до нового етапу творчості Дмитра Дмитровича. Постійні звернення композитора до слова спричинили якісні зміни стилю: більш широке впровадження пісенного мелосу, використання вокальних прийомів розгортання тематизму в інструментально-симфонічній музиці.

Вокальні жанри представлені розмаїто: камерними романсовими циклами – «З єврейської народної поезії» (1948), 4 монолози на сл. А. С. Пушкіна (1952), піснями в характері масових, естрадних, ораторіями, кантатами, хорами а cappella. Д. Шостакович звертається до революційної, народної пісенності, в образах величання – традицій старовинних російських кантат (ораторія «Пісня про ліси», 1949; кантата «Над Батьківщиною нашої сонце сяє», 1952).

Кіномузика для Д. Шостаковича була полем експериментування з побутовим матеріалом. Вже в перших його роботах музика бере на себе функції портретної характеристики, вокально-симфонічні епізоди активно просувають дію. Новаторські результати дало співробітництво композитора з режисерами Г. М. Козинцевим і Л.З. Траубергом – «Одна» (1931), трилогія про Максима («Юність Максима», 1935; «Повернення Максима», 1937; «Виборзька сторона» 1939), Л. О. Арнштама і С. І. Юткевичем («Золоті гори», 1931; «Зустрічний», 1932), пізніше «Гамлет» (1964) і «Король Лір» (1971).

24 прелюдії і фуги для фортепіано (1951) – перший подібний цикл у радянській музиці – можна назвати енциклопедією зрілого стилю композитора. Прелюдії викликають безпосередні програмні асоціації в дусі народно-масових сцен російських епічних опер. Очевидна пісенна природа тем деяких фуг.

Інтонації впливу поем побічно зачіпають і лірико-епічну 10 -ту симфонію (1953). На зміну методу полярних метаморфоз і плакатно-дієвого протиставлення сфер добра і зла в 10 -й симфонії приходить тонкий психологічний аналіз життєвих явищ. До початку 60 -х років мотив-монограма стає постійним елементом системи засобів виразності Д. Шостаковича.

Програмні 11 -та (1957) і 12 -та симфонії (1961), присвячені російським революціям 1905-07 і 1917. 13-та симфонія (1962, на вірші Е. А. Євтушенко) – симфонія-ораторія про інтернаціоналізм, братерство і криваві злочини расизму, одвічний народний оптимізм, велику душевну силу, красу російської жінки, безкорисливе служінні науці і творчості.

Ознакою музичного стилю Д. Шостаковича 60 -х років – посилення інтонаційних зв'язків між різними творами, причому часто функцію теми виконують лейтінтонація, лейтінтервали і навіть лейттембри. На зміну пануванню зменшеної кварта і мотиву-монограми D- Es -СН, типових для попереднього періоду, приходить домінування малосекундових зворотів, з'єднаних з чистою квартою. Помітно розширюється сфера виразності ударних інструментів і стукаючих штрихів струнних інструментів.

У 13-й симфонії і двох попередніх, у поемі «Страта Степана Разіна» композитор прагнув до прямого зв'язку музики з поетичним текстом, програмою.

14 -а симфонія (1969) на новому рівні підсумовувала особливості письма, вироблені Дмитром Дмитровичем в камерно-вокальному, камерно-інструментальному й симфонічних жанрах. У ній вірші Ф. Гарсія Лорки, Г. Аполлінера, В. К. Кюхельбекера і Р. М. Рільке.

У 70 -х роках певною мірою продовжують тенденції, що намітилися ще в 2-ій половині 60-х років: максимальна економія ресурсів, збагачення інтелектуального та емоційного «навантаження» кожної деталі. В області форми в ці роки Д. Шостакович тяжіє до різного трактування циклічності, від стислої одночастинності (13-й струн. квартет, 1970) до багаточастинності сюїтного типу (15 -й струн. квартет, 1974).

15-а симфонія (1971) остання у доробку композитора, синтезує образно-стилістичні елементи, що склалися на різних етапах. Вона містить чимало перегуків з творчістю середнього, «класичного», періоду і властивими йому принципами тлумачення циклу, форм і функцій частин.

Друге питання теми акцентує увагу здобувачів освіти на розкриття своєрідності семантики жанрових моделей у спадщині Д.Д. Шостаковича.

В творчості композитора переважають традиційні жанри – симфонії, опери, балети, квартети і т.д. Частини циклу також часто мають жанрові позначення, наприклад: скерцо, речитатив, етюд, гумореска, елегія, серенада, інтермецо, ноктюрн, жалібний марш. Митець відроджує і ряд старовинних жанрів – чакона, сарабанда, пасакалія. Особливість художнього мислення Д. Шостаковича в тому, що добре впізнавані види наділяються змістом, який не завжди збігається з історичним прообразом. Вони перетворюються на своєрідні моделі – носії певних значень.

Пасакалія служить вираженням піднесених етичних ідей; подібну роль відіграють чакона і сарабанда, а в камерних опусах останнього періоду – елегія. Часто зустрічаються монологи-речитативи, які в середній період творчості служать цілям драматичного або патетично-трагедійного висловлювання, а в пізній – знаходять узагальнено-філософський смисл.

Поліфонічність мислення митця виявилася не лише у фактурі і способах розвитку тематизму, а й у відродженні жанру фуги, а також традиції написання циклів прелюдій і фуг. Причому, поліфонічні побудови мають різну семантику: контрастна поліфонія, а також фугато часто пов'язані з позитивною образною сферою, проявом живого, людського початку. У той час як антилюдське втілюється в строгих канонах або в простих, іноді нарочито примітивних гомофонних формах.

Скерцо трактується майстром по-різному: веселі, пустотливі образи, іграшкові-маріонеткові, крім того, це улюблений композитором жанр для втілення негативних сил. Також виділяється галоп. У ньому є відчуття тривоги, нервова задишка, зухвала бравада, немає тільки сміху. Галоп або канкан часто стають у Д. Шостаковича основою своєрідних танців смерті.

Композитор використовує музику побуту: військові та спортивні марші, побутові танці, міську ліричну музику і т.п. Численні марші, вальси, польки, галопи, канкани втратили етичну нейтральність, явно належать до негативної образної сфери.

Таким чином, жанрові моделі в музиці Д. Шостаковича дуже різноманітні: старовинні і сучасні, академічні та побутові, явні і приховані, однорідні і змішані. Важлива риса стилю Д. Шостаковича – зв'язок певних жанрів з етичними категоріями добра і зла, які, в свою чергу, є найважливішими компонентами, діючими силами симфонічних концепцій композитора.

Третє питання спрямовує увагу на виявлення особливостей трактування симфонії №5 Д.Д. Шостаковича.

У січні і лютому 1936 року в пресі було розгорнуто небувале за масштабами цькування митця, визнаного композитора світового масштабу. Його звинувачували у формалізмі, відриві від народу. Серйозність звинувачень була така, що майстер побоювався арешту. Протягом декількох тижнів 1937 була написана п'ята симфонія. У ній сувора класичність форм, вивіреність і точність музичної мови дозволили зашифрувати справжній сенс. Сам композитор на питання критики, про що ця музика, відповідав, що хотів показати, «як через ряд трагічних конфліктів, велику внутрішню боротьбу утверджується оптимізм як світогляд».

Перша частина симфонії розгортається як розповідь, насичена особистим болем і, разом з тим, філософською глибиною. Наполегливі «питання» напружені, як натягнутий нерв, початкових тактів змінюються нестійкою мелодією скрипок. Далі – побічна партія, також в ясному тембрі скрипок, просвітлена, цнотливо ніжна. Поки ще немає жодного конфлікту – лише різні сторони привабливого і складного образу.

У розробку вриваються жорсткі, нелюдські інтонації. На вершині динамічної хвилі виникає механістичний марш. Здається, все пригнічує бездушний важкий рух під дріб барабана Але з «під нього» все ж пробиваються початкові інтонації, «питання» вступу; втративши колишню стійкість.

Реприза затьмарена попередніми подіями. Побічна тема звучить тепер не у скрипок, а в діалозі флейти і валторни – приглушено, затьмарено. У фіналі звучить ніби вивернута навиворіт, перша тема. Її відгомони йдуть вгору, немов просвітлені стражданням.

Друга частина тимчасово усуває від основного конфлікту. Але це не звичайне відсторонення, не простодушні веселощі. Гумор не так вже добродушний, як може спочатку почутись. У музиці тричастинного скерцо тонка посмішка, іронія, і часом якась механістичність. Здається, звучить не оркестр, а гігантська заведена іграшка.

Третя частина сконцентрована, відчужена від усього зовнішнього, випадкового. Глибокі роздуми художника-мислителя про себе, час, події, людей. Проникливі мелодії змінюються, народжуючись одна з одної. Чути ліричні монологи, короткий хоральний епізод. Можливо, це реквієм по вже загибим і по тих, кого ще чекає смерть. З'являється схвильованість, збентеженість, патетика, чуються вигуки душевного болю. Форма частини вільна і текуча. У ній взаємодіють різні композиційні принципи поєднуються сонатність, варіаційність, риси рондо, що сприяють розвитку головного образу.

Фінал симфонії (сонатна форма з епізодом замість розробки) в рішучому цілеспрямованому маршовому русі. Це швидко мчить вперед саме життя. І залишається або злитися з ним, або бути ним знищеним. При бажанні можна трактувати цю музику як оптимістичну. У ній – шум вуличного натовпу, святкові фанфари. Але є щось гарячкове в тріумфуванні. На зміну швидкому руху приходять урочисті звучання, яким, однак, не вистачає справжнього розспіву. Потім виникає епізод-роздум, схвильоване ліричне висловлювання. Здалеку доносяться зловісні сплески барабанного дробу. Вступають офіційні фанфари, які звучать під двозначні – чи то святкові, чи то траурні – удари литавр, якими закінчується симфонія.

Четверте питання присвячене виявленню композиції, драматургії, образному змісту симфонії №7 Д.Д. Шостаковича.

Ще до початку Великої Вітчизняної війни майстер написав варіації на незмінну тему – пасакалію, подібну за задумом до «Болеро» Равеля. Композитор відклав цей твір, не виконавши і не опублікував його.

22 червня 1941 почалася війна. В митця дозріває великий симфонічний задум, присвячений цій темі. Він почав писати Сьому симфонію. Влітку була закінчена перша частина. У вересні, вже в блокованому Ленінграді, композитор створив другу частину, почав роботу над третьою. 1 жовтня по розпорядженням влади його разом з дружиною і двома дітьми літаком переправили до Москви, а потім до Куйбишева (нині Самара).

На відміну від перших трьох частин, створених буквально на одному подиху, робота над фіналом просувалася повільно. Композитор розумів, що в симфонії, присвяченій подіям війни, всі очікували урочистого переможного апофеозу з хором, але для цього не було поки ніяких підстав.

27 грудня 1941 Сьома симфонія була закінчена. Прем'єра відбулася в Куйбишеві 5 березня 1942, а потім у Москві і Новосибірську, але героїчне виконання відбулося в обложеному Ленінграді 9 серпня 1942 року.

Перша частина починається в ясному світлому до мажорі широкою, розспівною мелодією епічного характеру, з яскраво вираженим російським національним колоритом. Вона розвивається, росте, наповнюється міццю. Побічна партія також пісенна, нагадує м'яку спокійну колискову. Фінал експозиції звучить умиростворено.

Але ось звідкись здалеку лунає дріб барабана, а потім з'являється і мелодія: примітивна, схожа на банальні куплети шансонетки – уособлення буденності і вульгарності. Це починається «епізод навали» (тут використані написаний значно раніше варіації на остінатну тему). Таким чином, форма першої частини – сонатна з епізодом замість розробки). Спочатку звучання здається невинним. Однак тема повторюється одинадцять разів, все більш посилюючись. Вона мелодично не змінюється, тільки ущільнюється фактура, приєднуються все нові інструменти, потім тема викладається не одноголосно, а акордовими комплексами. І в результаті вона виростає в колосальну машину, яка здається, зітре все живе. Однак починається протидія. Після потужної кульмінації реприза настає в мінорних фарбах. Особливо виразна мелодія побічної партії, що зробилася тужливою, самотньою. Чути виразні соло фагота. Це більше не колискова, а скоріше плач. Лише в коді вперше головна партія звучить в мажорі.

Друга частина – скерцо – витримане в м'яких, камерних тонах. Перша тема, викладена струнними, поєднує світлу печаль і посмішку, ледь помітний гумор і самозаглибленість. Гобой виразно виконує другу тему – романсову, протяжну. Потім вступають інші духові інструменти. Теми чергуються в складній тричастинності, створюючи привабливий і світлий образ, музичну картину Ленінграда з прозорими білими ночами. Лише в середньому розділі скерцо з'являються інші, жорсткі риси, народжується карикатурний, спотворений образ, сповнений гарячкового збудження. Реприза скерцо звучить приглушено і печально.

Третя частина – величаве і проникливе адажіо. Воно відкривається хоральним вступом, який звучить немов реквієм. За ним слідує патетичне висловлювання скрипок. Друга тема близька скрипковій, але тембр флейти і більш пісенний характер передають, за словами самого композитора, «захват життям, схиляння перед природою». Середній епізод частини відрізняється бурхливим драматизмом, романтичною напруженістю. Його можна сприймати як спогад про минуле, реакцію на трагічні події першої частини. Реприза починається речитативом скрипок, ще раз звучить хорал, і все тане в таємничих ударах тамтама, тремоло литавр. Починається перехід до останньої частини.

На початку фіналу – те ж ледь чутне тремоло литавр, тихе звучання скрипок з сурдиною, приглушені сигнали. Відбувається поступове, повільне збирання сил. Зароджується головна тема, повна неприборканої енергії. Її розгортання колосальне за масштабами. Це образ боротьби, народного гніву. Його змінює епізод у ритмі сарабанди – сумний і величний, як пам'ять про полеглих. А потім починається неухильне сходження до торжества, де головна тема першої частини, як символ миру і прийдешньої перемоги, звучить у труб і тромбонів.

Питання для самоперевірки:

1. Розкрити особливості композиторського стилю Д.Д. Шостаковича.
2. Визначити специфіку трактування жанрових моделей у доробку майстра. Проаналізувати структуру, образний зміст та основні теми симфоній №5, №7 Д.Д. Шостаковича.

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Усвідомити тоталітаризм і терор як один із проявів соціокультурної ситуації Радянського союзу першої половини ХХ століття.
2. Осягнути оперну творчість Д.Д. Шостаковича.
3. Опанувати новації митця у жанрі балету.
4. Виявити специфіку камерно-інструментальної музики у спадщині Д.Д. Шостаковича.

Тема 4. Неофольклоризм. Творчість Б. Бартока

Основні питання для засвоєння:

1. Неофольклоризм – один з напрямів музичного мистецтва першої половини ХХ століття.
2. Бела Барток: творчий шлях, особливості композиторського стилю.
3. «Музика для струнних, ударних і челести» Б. Бартока.

Мета: розкрити творчі засади неофольклоризму, виявити риси стилю Б. Бартока як новатора західноєвропейської музики ХХ століття.

Завдання:

- охарактеризувати специфіку неофольклоризму;
- висвітлити концептуальні прийоми творчого почерку Б. Бартока;
- проаналізувати особливості опусу «Музика для струнних, ударних і челести».

Перше питання присвячено розкриттю своєрідності неофольклоризму. Напрямок заявив про себе в перші десятиліття ХХ століття, протягом його першої половини охопив майже всю Європу (творчість С. Прокоф'єва і І. Стравінського в Росії, Б. Бартока і З. Кодая в Угорщині, Л. Яначека і Б. Мартіну в Чехії та Словаччині, Д. Енеску в Румунії, К. Шимановський у Польщі, де М. Фалья в Іспанії та ін.) і деякі країни Латинської Америки (Е. Віла-Лобос в Бразилії і Чавес в Мексиці), а до середини ХХ століття музична географія збагатилася країнами Прибалтики, Закавказзя і Середньої Азії.

Передумовами для виникнення неофольклоризму стали економічні кризи 1902 – 1903 років в Європі, зростання робітничого руху, що активізувався під впливом російської революції 1905 – 1907 р., а також національно-визвольний рух в ряді країн Східної Європи.

У неофольклоризмі знайшли втілення найважливіші ідеї часу (світові війни, революції та ін): антиромантична тенденція, яка на протигагу романтичній чуттєвості й імпресіоністської витонченості внесла динаміку руху, енергію, дієвість ритму; ідеї свободи, бунтарства, втілення яких вело до розриву з академізмом, пошуку нових життєвих ідеалів, засобів музичної мови; протиставлення колективного світовідчуття індивідуалістичній свідомості, самотності, страху; перегляд понять народне, національне через синтез національного та європейського, професійного та народного, сучасного та древнього.

На відміну від музичного мистецтва ХІХ століття, неофольклоризм спирається на найдавніші пласти народної творчості. Основою стає не міський, а селянський фольклор.

У **другому питанні** здобувачам освіти слід сконцентрувати увагу на виявлені провідних рис творчого почерку Б. Бартока – угорського композитора, піаніста, педагога, музикознавця-фольклориста. Самобутність мистецтва композитора пов'язана з поглибленим вивченням та творчою розробкою фольклору Угорщини та інших народів Східної Європи. Глибоке занурення в стихію селянського життя, осягнення художніх і морально-етичних скарбів народного мистецтва, філософське їх осмислення в багатьох ракурсах сформували особистість майстра. Творчість Б. Бартока відобразила похмурі і трагічні колізії часу, складність і суперечливість духовного світу сучасника, бурхливий процес розвитку художньої культури епохи.

Композиторська спадщина Б. Бартока включає багато жанрів: 3 сценічних твори (одноактну оперу і 2 балети); симфонію, симфонічні сюїти; кантату, 3 концерти для фортепіано, 2 – для скрипки, 1 – для альту (незакінчену) з оркестром; велику кількість творів для різних інструментів соло і музику для камерних ансамблів.

Б. Барток народився в сім'ї директора сільськогосподарської школи. Раннє дитинство пройшло в атмосфері сімейного музикування, в шестирічному віці мати почала його вчити фортепіанної гри. Писати музику Бела почав з 9 років. У 1899–1903 рр. він студент Будапештської музичної академії. У цей час митець з великим успіхом виступав як піаніст, а також написав чимало творів, де помітний вплив його улюблених композиторів – І. Брамса, Р. Вагнера, Ф. Ліста, Р. Штрауса. Перший великий успіх Бартоку-композитору принесла його «Кошут»-симфонії, яка написана на честь героя угорської національно-визвольної революції 1848 р.

Значну роль у долі Б. Бартока зіграла його дружба і творча співпраця з З. Кодаєм. Сприймавши його метод збирання народних пісень, митець здійснив велику кількість фольклорних експедицій, записуючи в селах і селах угорські та словацькі народні пісні. Дослідження старовинного селянського фольклору, суттєво відрізнялися від популярного угорсько-циганського стилю

вербункош, стало поворотним пунктом в еволюції Бартока-композитора. Первозданна свіжість староугорської народної пісні послужила йому стимулом для оновлення ладоінтонаційної, ритмічної, тембрової складової музики.

З кінця 1900 -х і до початку 20 -х рр. у творчості композитора був період напружених пошуків, пов'язаних з оновленням музичної мови, формуванням власного композиторського стилю. Основою його став синтез елементів різнонаціонального фольклору та сучасних новацій. Творчі імпульси дало знайомство з музикою К. Дебюссі. (14 . Багателі ор 6, альбом обробок угорських, словацьких народних пісень – «Дітям», «Алегро Barbare» і інші.) Б. Барток звертається також до оркестрових, камерних, сценічних жанрів (2 оркестрові сюїти, 2 картини для оркестру, опера «Замок герцога Синя борода», балет «Дерев'яний принц», балет-пантоміма «Чудесний мандарин»).

В 20-ті роки стиль митця помітно еволюціонує: конструктивістська ускладненість, напруженість і жорсткість музичної мови, характерні для творчості 10 – початку 20- х рр., з середини цього десятиліття поступаються місцем більшій гармонійності світовідчуття, прагненню до ясності, доступності і лаконізму вираження; чималу роль тут відіграло звернення композитора до мистецтва майстрів бароко.

У 30 -х рр. період творчої зрілості, стильового синтезу; це пора створення його найдосконаліших творів: світської кантати («Дев'ять чарівних оленів»), «Музики для струнних, ударних і челести», Сонати для двох фортепіано та ударних, фортепіанного і скрипкового концертів, струнних квартетів, циклу інструктивних фортепіанних п'єс «Мікрокосмос» та ін.

Наприкінці 1930 -х рр. політична обстановка зробила неможливим подальше перебування Б. Бартока на батьківщині: його рішучі виступи проти расизму і фашизму на захист культури і демократії стали причиною постійного цькування художника-гуманіста реакційними колами Угорщини. Тому в 1940 р. митець з родиною емігрував до США. Цей період життя відзначений важким душевним станом і зниженням творчої активності, викликаними розлукою з батьківщиною, матеріальними проблемами, відсутністю інтересу до творчості композитора з боку музичної громадськості. У 1941 р. Бартока вразила тяжка хвороба, що стала причиною його передчасної смерті. Однак і в цю нелегку пору життя він створив ряд чудових творів таких, як Концерт для оркестру, Третій фортепіанний концерт.

Мистецтво Б. Бартока вражає поєднанням контрастних початків: первозданної сили, розкнутості почуттів, суворого інтелекту; динамізму, гострої експресивності, зосередженої відчуженості; палкої фантазії, імпульсивності, конструктивної ясності, дисциплінованості в організації музичного матеріалу.

Третє питання висвітлює особливості твору «Музика для струнних, ударних і челести» Б. Бартока (1936 р.). Це один з найвидатніших

симфонічних опусів ХХ століття. Він написаний на замовлення Базельського камерного оркестру.

Твір складається з чотирьох частин: повільна фуга, драматичне сонатне алєгро, умиротворене адажіо, в якому багато колористичних несподіванок: гліссандо литавр, особливий прийом звуковидобування у струнних, що дає майже флейтову звучність, віртуозні діалоги фортепіано, челести, арфи. Фінальна частина – Алєгро мольто – звучить, відтворюючи угорський колорит.

Автор блискуче використав принцип монотематизму: майже весь музичний матеріал народжується з скорботної теми першої частини. Основна увага приділена ритму: композитор перетворив його на головний елемент, що формує тему. Звучання оркестру багате несподіваними тембровими знахідками: струнні інструменти імітують звук дерев'яних духових, а поєднання ударних, челести і фортепіано дає багато тонких нюансів. Б. Барток обмежив себе струнним складом оркестру, посадивши ліворуч і праворуч від диригента поділену надвоє струнну групу, а в центрі фортепіано, арфу, литаври, інші ударні, челесту.

Питання для самоперевірки:

1. Висвітлити сутність та значення неофольклоризму для розвитку західноєвропейської музики першої половини ХХ століття.
2. Розкрити особливості композиторського стилю Б. Бартока.
3. Виявити специфіку твору «Музика для струнних, ударних і челести» Б. Бартока.

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Охарактеризувати національні композиторські школи початку ХХ століття у контексті нефольклорних проявів.
2. Проаналізувати «Румунські танці» Б. Бартока.
3. Опанувати музично-етнографічну діяльність Б. Бартока.

Тема 5. Проблеми та шляхи розвитку зарубіжного музичного авангарду

Основні питання для засвоєння:

1. Музичний авангард як феномен західної цивілізації.
2. Провідні центри післявоєнного авангардного мистецтва.
3. Композиторські ідеї й технічні системи авангарду.

Мета: виявити особливості музичного авангарду, проаналізувати знакові композиторські техніки, розкрити їх вплив на еволюцію культури другої половини ХХ століття.

Завдання:

- усвідомити особливості музичного авангарду в аспекті функціонування західноєвропейської культури;
- означити провідні центри розвитку мистецтва авангарду;

– осягнути інноваційні цивілізаційні ідеї та шляхи їх втілення в авангардних композиторських техніках.

Перше питання присвячене аналізу музичного авангарду. Специфічність ХХ століть визначили глобальні досягнення науки і техніки, світові війни, зміни суспільно-політичних формацій, загальне прискорення темпу життя.

Зміни в сприйнятті цілісності та розвитку сприяли модифікуванню характеру художньої творчості. Опуси мистецтва в ХХ столітті занурюють слухача (глядача, читача) у позачасовий контекст, що містить найбільш універсальні категорії. Виникає тип цивілізації, котра використовує як цитати і алюзії, так і величезний пласт традицій, знаки цілих епох. Мистецтво ХХ століття увібрало і немистецькі феномени: хроніки, прикмети реальності.

У музиці виникли нові напрями, де шуми, немистецькі звуки зайняли рівноправне положення з музичними тонами. Подібне змішання неоднорідних елементів, прагнення до синтезу, використання всього досвіду, накопиченого людством у розмаїтих галузях знання – риса художнього мислення сторіччя.

Явища, які «підривали» традицію, отримали назву авангардизму. Поняття авангарду етимологічно сходиться до військової лексики: «avant-garde» в перекладі з французької означає «передовий загін». Це загін мистецтва, який прокладає нові шляхи культури.

Поряд з поняттям «авангардизм» найчастіше вживаються такий термін, як «модернізм» і, в синонімічному перерахуванні, – символізм, футуризм і т.д. Авангардизм – це прояв свідомо новаторських тенденцій в мистецтві різних епох. Авангард – форма художньої реалізації цих тенденцій в культурі початку ХХ століття.

Авангардизм – тенденція заперечення традицій і експериментальний пошук нових форм та шляхів творчості. Йому властива: підміна духовного змісту прагматизмом; емоційності – тверезим розрахунком; художньої образності – простою гармонізацією, естетикою форм; композиції – конструкцією; великих ідей – утилітарністю.

Друге питання теми висвітлює специфіку авангарду в Європі й Америці. Його течії минуці, більшість з них схильні виражати примхи моди, котра вимагає постійного оновлення технічних прийомів. Дух мистецтва частково визначається настроями соціального протесту творчої молоді, яка не бажає миритися з навколишньою дійсністю.

Серед найбільш видних представників музичного авангарду – композитори, різні за ідейно-естетичною спрямованістю: П. Булез, Л. Ноно, К. Штокхаузен, Л. Беріо, Дж. Кейдж, С. Буссотті, П. Шеффер, Я. Ксенакіс. У галузі музики експерименти прихильників авангарду часто призводять до руйнування естетичних і технологічних основ мистецтва. Найважливішими центрами музичного авангарду стали щорічні семінари нової музики в Краніхштейні (поблизу Дармштадта), концерти «Domaine musical» в Парижі, міжнародні фестивалі в Донауешінгені, а також Загребі, Варшаві та ін.

Третє питання присвячене висвітленню особливостей різних композиторських технік авангарду. Серед провідних виділяємо:

Серійна музика – створена за допомогою серійної техніки за принципом відсутності конкретної гармонії. Вона обирається композитором для даного твору разом з серією. Митець звертається до серійної техніки тоді, коли для втілення його задуму мажорно-мінорна система виявляється непридатною. Однак зустрічається і серійна музика, цілком виразно забарвлена з точки зору мажору і мінору, в оновленій, вільній їх структурі.

Конкретна музика (франц. *musique concrete*) – звукові композиції, які створюються за допомогою запису на магнітофонну стрічку різних природних або штучних звучань, їх перетворення, змішування і монтажу. Сучасна техніка запису звуку дозволяє легко перетворювати звучання (через прискорення і уповільнення руху, а також руху її у зворотному напрямку), змішувати їх (за допомогою одночасного перепису на носії декількох різних записів) і монтувати в будь-якій послідовності. У конкретній музиці певною мірою використовуються людські голоси і музичні інструменти, проте основним матеріалом для побудови опусів даної техніки є всілякі шуми, що виникають в процесі життя. «Винахідником» конкретної музики, найвизначнішим представником і пропагандистом її став французький інженер-акустик П. Шеффер, який дав цьому напрямку назву.

Алеаторика (від лат. *Alea* – гральна кістка; випадковість) – течія в сучасній музиці, яка проголошує принцип випадковості головним. Він формує початок у процесі творчості і виконавства. Елемент випадковості вноситься в музику різними методами. Композиція може будуватися за допомогою «жереба» – на основі ходів шахової гри, числових комбінацій, розбрикування чорнила на нотному папері, кидання гральних кісток (звідси назва) і т.п. В результаті виникає «стабільний» запис, який пропонується виконавцям. Застосовується й інший метод: внесення елементів випадку в процесі інтерпретації п'єси. Це досягається перестановкою з волі виконавця окремих її шматків, перетасовкою перед кожним виконанням карток, де написано по кілька тактів музики. Алеаторика виникла в 1957 майже одночасно у Німеччині (К. Штокхаузен), Франції (П. Булез) як реакція на «тотальну організованість» серійної техніки.

Пуантилізм (франц. *pointillisme*, от *pointiller* – писати крапками, *point* – крапка). Специфіка пуантилізму полягає в тому, що музична думка викладається не у вигляді тих чи інших мотивів (тобто мелодій) або протяжних акордів, за допомогою уривчастих (ізольованих) звуків, оточених паузами, коротких, в 2-3, рідше 4 звуків мотивів (переважно з широкими стрибками, що витягають поодинокі точки в різних регістрах); до них можуть приєднуватися зливатися різнотемброві звуки-точки ударних (як з визначеною, так і невизначеною висотою звуку) та ін. сонорні і шумові ефекти. Родоначалником пуантилізму вважається А. Веберн.

Соноризм, сонористика, сонорна техніка (від лат. *Sonus* – дзвінкий, звучний, галасливий;) – вид сучасної композиції, який використовує барвисті звучання, котрі сприймаються як висотно недиференційовані. Специфіка

сонористики («музики звучності») – у висуванні на перший план фарби звучання, а також моментів переходу від одного тону або співзвуччя до іншого. Неможливо повністю і однозначно розмежувати точну висотність (музику тонів) і сонорність (музику звучності); часто відокремити сонорну техніку від інших. Тому класифікація сонористики певною мірою умовна; вона виділяє лише найбільш важливі пункти і припускає переходи і суміщення типових різновидів.

Питання для самоперевірки:

1. Розкрити естетичні засади музичного авангарду.
2. Означити знакові центри та передових представників прогресивних музичних течій першої половини ХХ століття.
3. Виокремити та охарактеризувати провідні авангардні композиторські техніки.

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Виявити трансформацію жанру опери в першій половині ХХ століття.
2. Осягнути пацифістські прояви в музичному мистецтві ХХ століття.
3. Висвітлити мінімалізм в композиторській творчості ХХ століття.

ПЕРЕЛІК РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЖЕРЕЛ:

Базові

1. Богоявленский С.Н. История зарубежной музыки: учеб. пособие. Вып. 6. Санкт-Петербург. 2001. 217 с.
2. История зарубежной музыки XX века / ред. Н.А.Гаврилова. М.: Музыка, 2005. 572 с.
3. История зарубежной музыки : учеб. для муз. вузов. Вып. 6 / ред. В.В.Смирнов. СПб. : Композитор, 2001. 626 с
4. Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века URL : <https://ale07.ru/music/srphp/skachfile2.php?di=m&fn=y&sr=d/bZvVfC1BLsC4R>
5. Петренко Т. 5 ключей к музыке Ставинского: учеб. пособие в таблицах. М: Литагент. 2020. 156 с.
6. Павлишин С. Музыка двадцятого століття: навч. пос. Львів: Бак. 2005. 232 с.
7. Попова І. Нариси зі світової музики. Ужгород: Ліра. 2009. 123 с.
8. Шортникова М. Музыкальная литература. Русская музыка XX века. Ростов н/Д: Феникс. 2015. 251 с.

Допоміжна

1. Левая Т. Контрасты жанра : Очерки и исследования о Д. Шостаковиче: монография. Нижний Новгород. 2013. 173 с.
2. Петренко Т. Сочиняй как Барток. В чем ценность творческого метода композитора? М: Литагент. 2020. 220 с.
3. Прокофьев С.С.: к 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания. / ред.. Власова Е.С. М.: Композитор. 2016. 544 с.
4. Савенко С. Игорь Стравинский. Челябинск: Аркаим. 2004. 288с.
5. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості. Львів: Сполом. 2008. 286 с.
6. Смирнов В. В. История зарубежной музыки начало XX века – середина XX века. СПб.: Композитор, 2001. 625 с.
7. Холопов Ю. Н. Кризис музыки XX века в ритме циклов истории. Москва. 2000. 290 с.

Навчально-методичне видання

ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОЇ МУЗИКИ

Методичні рекомендації
Укладач Л.М. Микуланинець

Тираж 10 пр.

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

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



МУКАЧІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

89600, м. Мукачево, вул. Ужгородська, 26

тел./факс +380-3131-21109

Веб-сайт університету: www.msu.edu.ua

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

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

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