Т.Б. Стратан-Артишкова
О.Б. Шевцова

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК

**Центральноукраїнський державний університет
імені Володимира Винниченка**

Т.Б. Стратан-Артишкова
О.Б. Шевцова

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО
В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК

Кропивницький – 2023

УДК 78.01
С 48

Рекомендовано до друку методичною радою
Центральноукраїнського державного педагогічного університету
імені Володимира Винниченка
(протокол № 1 від 18 серпня 2022 року)

Рецензенти:

доктор педагогічних наук, професор
Растригіна Алла Миколаївна
Центральноукраїнський державний педагогічний університет
імені Володимира Винниченка,
професор кафедри мистецької освіти;

доктор педагогічних наук, професор
Паньків Людмила Іванівна
Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова,
професор кафедри педагогіки мистецтва і
фортепіанного виконавства;

кандидат педагогічних наук, доцент
Кравцова Тетяна Олександрівна
Центральноукраїнський державний педагогічний університет
імені Володимира Винниченка,
доцент кафедри педагогіки та спеціальної освіти.

С 48 Стратан-Артишкова Тетяна Борисівна, Шевцова Олена Борисівна
Музичне мистецтво в контексті художньої культури: [Навчально-методичний посібник]. Вид. 2, доповнене. Кропивницький: ФОП Піскова М.А., 2023. 104 с.

У навчальному посібнику розкриваються інтеграційні та диференціювальні тенденції мистецтва на різних етапах розвитку художньої культури за головною роллю музичного мистецтва.

Для викладачів вищих навчальних закладів, учителів мистецтва, студентів мистецьких спеціальностей вищих навчальних закладів.

© Стратан-Артишкова Т.Б., Шевцова О.Б, 2023

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА 5

РОЗДІЛ І. СИНКРЕТИЗМ МИСТЕЦТВА ДАВНІХ ЦИВІЛІЗАЦІЙ .. 10

1.1. Особливості і функції синкретичного мистецтва Давнього Сходу 10

1.2. Синкретичне мислення мистецтва Стародавньої Греції і Риму 12

1.3. Інтеграційні та диференціювальні тенденції мистецтва епохи Середньовіччя 19

РОЗДІЛ ІІ. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ – ЕПОХИ КЛАСИЦИЗМУ 24

2.1. Художньо-стильові особливості, інтеграційні та диференціювальні тенденції мистецтва епохи Відродження 24

2.2. Художньо-стильові особливості, інтеграційні та диференціювальні тенденції мистецтва епохи Класицизму 30

РОЗДІЛ ІІІ. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ЕПОХИ XIX – XX СТОЛІТЬ 39

3.1. Художньо-стильові особливості, інтеграційні та диференціювальні тенденції мистецтва епохи Романтизму 39

3.2. Діалог мистецтв у творчості композиторів кінця XIX – початку XX століття 48

3.3. Художньо-стильові особливості, інтеграційні та диференціювальні тенденції мистецтва XX століття 53

РОЗДІЛ IV. УКРАЇНСЬКЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В ПОЛІХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРІ. ВІД СИНКРЕТИЗМУ – ДО СУЧАСНОСТІ 63

4.1. Особливості і функції синкретичного мистецтва давніх слов'ян 63

4.2. Художньо-стильові особливості, інтеграційні та диференціювальні тенденції українського мистецтва XVII – XVIII століть 67

4.3. Взаємодія мистецтв у творчості українських композиторів XVIII – XIX століть..... 72

4.4. Художньо-стильові особливості, інтеграційні та диференціювальні тенденції у творчості українських композиторів XX–XXI століття .. 85

ТВОРЧІ ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОПЕРЕВІРКИ СТУДЕНТАМИ ЗНАНЬ З ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ 88

ЛІТЕРАТУРА 95

ПІСЛЯМОВА..... 98

ПЕРЕДМОВА

На сучасному етапі розвитку нашого суспільства особливо актуальною постає проблема формування духовної культури особистості, виховання в ній ціннісного ставлення до навколишньої дійсності, стимулювання пізнавальної активності, максимального розвитку і реалізації художньої свідомості, інтелектуально-творчих здібностей, розвиток здатності до саморозвитку і самореалізації у практичній діяльності.

Гуманістично зорієнтована педагогіка, у якій головною цінністю є дитиноцентризм і людинознавство, вимагає ґрунтовної підготовки висококваліфікованих учительських кадрів, спеціалістів високої культури, майстрів своєї справи, котрі досконало володіють мистецтвом навчання й виховання. Педагогіка – це мистецтво мистецтв, а вчитель – найбільший художник, оскільки він «не річ, а людину і людство будує» (О. Духнович).

Особливим рівнем людинознавства є мистецтво. Саме воно спирається на ідею гуманності, глибокої соціалізації і самоцінного значення особистості, творчого самоствердження та індивідуального світосприйняття, визначає міру небайдужості до світу універсальних цінностей і сенсів.

Людина звертається до мистецтва в пошуках істини й сенсу життя. Задовольняючи потребу особистості в духовному спілкуванні, мистецтво, як ніяка інша форма суспільної свідомості, сприяє духовному вдосконаленню особистості, розвитку її емоційно-інтелектуальної сфери, формуванню культури міжособистісного спілкування, усвідомлення понять про загальнолюдські цінності.

Духовний потенціал особистості постає як інтегральне явище, що розкриває органічний взаємозв’язок вищих духовних

цінностей – Істини, Добра, Краси та сутнісних сил особистості, які актуалізуються в соціокультурній діяльності.

Гуманістична педагогіка уславилася ідеями представників епохи Відродження, таких як: Вітторіно да Фельтре, Франсуа Рабле, Еразм Роттердамський, Мішель Монтень, Томас Мор, Томазо Кампанелла, Дж. Локк, які надавали значну роль мистецтву у вихованні особистості; положеннями відомих педагогів, таких як: О. Духнович, Я. Коменський, Я. Корчак, А. Макаренко, В. Сухомлинський, висловлюваннями видатних діячів української культури, зокрема, Г. Сковороди, І. Франка, Л. Українки, Т. Шевченка, педагогів-композиторів: М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, Г. Нейгауза, Б. Яворського та ін.

Відомі педагоги порівнювали вчителя з музикантом, який терпляче настроює дисонувальні струни ліри, цитри або арфи, докладаючи своє мистецтво доти, поки не доведе струни до гармонії (Я. Коменський).

Спрямованість на гуманістичні цінності, розкриття особистісно-ціннісного потенціалу майбутнього вчителя є основним орієнтиром вищої освіти. Гуманістична парадигма вищої мистецької освіти, передбачає дотримання вимог, серед яких основного значення набуває використання в навчальному процесі кращих здобутків художньої культури, стимулювання оцінно-критичного ставлення до мистецтва, формування в особистості людської гідності, почуття відповідальності за результати навчання, прагнення до всебічного осягнення і розуміння творів мистецтва, розвиток особистісних якостей, художніх здібностей, здатності сприймати мистецтво як явище, що містить величезний потенціал втілення прекрасного в житті людини.

Внутрішнім компонентом духовної культури є художня культура особистості. Поняття художньої культури містить сукупність процесів і явищ духовної практичної діяльності людини, яка створює, поширює й опановує твори мистецтва. Тому художня культура є ознакою різноманіття людського досвіду, що спричиняє необхідність виокремлення її національної самобутності (О. Рудницька).

Долучитися до художньої культури – означає вступити в діалог «соціальних мов», стати причетним до «висловленого чужими словами» світу, пізнати міру причетності митця до універсалій Усесвіту, відчути й усвідомити гармонію та ритм його душі в складній структурі художнього діалогу. У такий спосіб формується художня культура особистості, відбувається переорієнтація її свідомості, усвідомлюється й осмислюється значення й роль у художньо-історичному процесі й соціумі, народжується відповідальність за долю мистецтва, а отже, і за долю людства. Тому комунікативна проблематика в контексті розуміння змісту мистецьких творів, здатності встановлювати художній діалог у процесі художнього пізнання, адекватно осмислювати й оцінювати процес авторського творення, осягати й розуміти художньо-образний зміст, володіти вміннями аналізувати, інтерпретувати й створювати власні творчі проєкти, презентувати їх, і таким чином, самовиражатись і самостверджуватися у професійній діяльності, набуває особливої значущості.

Ці положення спрямовують сучасну вищу мистецьку освіту на пошуки способів удосконалення і модифікації процесу професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, впровадження нових навчальних дисциплін, зміст яких спрямовується на формування культури художнього сприйняття,

здатності до творчого самовияву у різних видах музично-педагогічної діяльності.

Професійна підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва зумовлюється його здатністю адекватно відтворювати психологічну модель художнього образу, творчо осмислювати запропонований автором життєвий матеріал, володіти культурою художнього сприйняття, вміннями аналізувати, синтезувати та інтерпретувати образний зміст музичного твору, самостійно мислити й розв'язувати практичні завдання, виявляти здатність до діалогового художнього спілкування.

Саме у формі художнього спілкування реалізується духовний діалог на рівні художніх культур, художніх епох, художніх образів, виникає потреба в повторному спілкуванні з навколишнім світом через мистецтво, здатність переживати життя іншої людини зі своїми радощами, тривогами, інтересами, проблемами. У такий спосіб виявляється гуманістична соціальна потреба, відбувається усвідомлення особистості як найвищої цінності, здійснюються спонуки до творчого самовираження, саморозвитку й самоформування.

Завданнями навчального посібника є:

- вплинути на формування ціннісно-особистісної сфери майбутніх фахівців, розвиток художнього світогляду, мистецьких запитів і смаків, усвідомлення значущості різновидів мистецтва і духовно-творчому розвитку особистості;

- спонукати майбутніх учителів музичного мистецтва до творчого пошуку й самовияву через опанування пропонованого теоретичного і практичного матеріалу, заохочення і залучення їх до самостійного добору художньої інформації;

- надати методичних знань і вмінь майбутнім фахівцям у підготовці до семінарських і практичних занять з фахових

дисциплін, здійсненні аналізу-інтерпретації музичних творів у процесі самостійної творчо-пошукової діяльності, створенні проєктів-презентацій і авторських музичних композицій.

У навчальному посібнику подається матеріал, який є узагальненням науково-педагогічної, мистецтвознавчої та методичної літератури, практичної роботи авторів і рекомендований для викладання авторського курсу «Музичне мистецтво в контексті художньої культури».

Окремі теми навчального посібника можуть бути адаптованими до специфіки певної фахової дисципліни з музично-виконавського та музично-теоретичного циклів, зокрема, «Історія української музики», «Історія світового музичного мистецтва», «Художня культура», «Основи композиторської майстерності», «Основи музичної композиції, «Сучасне мистецтво», «Основний музичний інструмент», «Сольний спів», «Хорове диригування», доповнити зміст інших фахових дисциплін і модифікований у подальшій практичній дільності фахівця.

Навчальний матеріал посібника розкриває зміст лекцій, допоможе у процесі самопідготовки до практичних і семінарських занять із курсу «Музичне мистецтво в контексті художньої культури».

РОЗДІЛ І. СИНКРЕТИЗМ МИСТЕЦТВА ДАВНІХ ЦИВІЛІЗАЦІЙ

1.1. Особливості і функції синкретичного мистецтва Давнього Сходу

Мистецтво є свідомістю народів, їхнім опредметненим судженням про цінність речей, що розкриває життя, почуття, думки епохи, є засобом проникнення в духовний світ культури.

Досліджуючи мистецтво кожної епохи і країни, Карл Шнаазе (1798 – 1875) у своїй науковій праці «Історія образотворчих мистецтв» розкриває особливості різних форм і видів мистецтва в контексті матеріальних і духовних цінностей певного народу й країни. Він зазначає, що внутрішню сутність мистецтва, його національний дух визначають й характеризують державний лад, розвиток науки, релігія, мова, мораль, поезія, звичаї народу.

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

Високим розвитком почуття краси, вірою у вічне життя й особисте безсмертя, ототожненням Сонця із життєвою силою характеризується самобутня єгипетська культура, що з високою майстерністю, величністю й реалістичністю відбивається в пам'ятках єгипетського мистецтва.

Релігійні погляди єгиптян, своєрідність їхніх письмен, позначилися на специфіці різновидів мистецтва, котрі характеризувалися недиференційованістю й взаємопроникненням. У процесі свого розвитку художня культура Стародавнього Єгипту, котра дотримувалася суворих канонізацій художніх образів, надалі відбивала нові вимоги часу, боротьбу різних соціальних верств.

Презентативним і головним видом мистецтва Стародавнього Єгипту була архітектура. Монументальний архітектурний комплекс визначав стиль скульптури, стінопису й у поєднанні з обрядовими дійствами (царські поховання, жертвоприношення) становив єдиний унікальний ансамбль. Характерними ознаками єгипетської пластики, що зумовлено культовими вимогами, є: пропорційність, симетричність, грандіозність, узагальненість моделювання образів, міміка, що позбавлена афектації, погляд, який спрямовується вдалечінь, співучі й надзвичайно людські форми, велична краса. Таким постає скульптурний образ Нефертіті, що означає «Прекрасна прийшла».

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

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

1.2. Синкретичне мислення мистецтва Стародавньої Греції і Риму

Історія культури свідчить, що в останнє сторіччя до нашої ери та на початку нашої доби відбувається поступовий розклад первісно-родового ладу, його заміна територіальними об'єднаннями й зародження класового суспільства. У зв'язку з цим поступово мистецтва починають відокремлюватись одне від одного й розвиватися як самостійні види художньої творчості. Але диференціація синкретичного мистецтва не тільки не зняла питань синтезу мистецтв, а навпаки, сприяла зародженню нових синтетичних жанрів, різних видів взаємозв'язку й взаємовпливу. Це стосується й розвитку художньої культури Античної епохи, зокрема історії й культури Стародавньої Греції та Стародавнього Риму.

В античному світі досягли свого розквіту всі види мистецтв. Творчість античних митців мала гуманістичний характер, у її центрі була людина, її фізичне й духовне життя.

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

Особливого значення в Давній Греції набуло музичне мистецтво. У багатьох світоглядних системах того часу, зокрема Егейській (Крито-Мікенській) III тис. – XI ст. до н.е., гомерівській – XII – VIII ст. до н.е., архаїчній – VIII – VI ст. до н. е., класичній – V ст. – остання третина IV ст. до н.е., Елліністичній – остання третина IV – I ст. до н.е., музика наділялася містичною силою й вважалася одним із основних способів у пошуках істини. Усі інші мистецтва трактувалися в контексті музичної специфіки.

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

Музичне мистецтво стало складовою частиною синкретичних і музичних у своїй основі театральних дійств — трагедії і комедії, що походили від магічних церемоній і жертвоприношень

і мали демократичний принцип, оскільки були доступними для всіх верств населення. Вони поєднували в собі акторську гру, хореографію й музику. Про це пише дослідник розвитку античного театру Д. Каллістов: «…до складу цього цілого входили і музика, і спів – хоровий і сольний, – і гра акторів, і танок, і декорації, і всякого роду сценічні ефекти… Вся будова вистави була підкорена законам музичної композиції і ритму».

Цікавим є те, що автори трагедій – Есхіл, Фрініх, Софокл, Евріпід, як і давньогрецькі ліричні поети, – були й творцями музики (композиторами) і лібретистами, і виконавцями. Відомо, що Есхіл виступав як співак, інструменталіст, автор власних п'єс.

У перших трагедіях Есхіла домінувала релігійно-обрядова тематика, пов'язана з грецькою міфологією. Головну роль тут відігравав хор. Драматичний розвиток і цілісність драми була відсутня. Надалі, зокрема в трагедіях «Прометей закутий», «Орестейя» Есхіл надає своїм творам розвитку, драматизму, прагне до цілісності й психологічності характерів, драматургічної завершеності.

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

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

Значний еволюційний період пройшов жанр трагедії. Трагедія у власному розумінні означає «пісня цапів». Учасники трагедії переодягалися в шкіри цапів і зображували супутників (сатирів) бога Діоніса. Під звуки флейт, бубнів, тимпанів учасники розривали на частини тварин і пожирали їх. Цей культ з VII ст. поширився в багатьох містах-полісах Греції й поступово перетворився на загальнодержавний культ.

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

Отже, грецьке мистецтво класичного періоду набуває самостійності, характеризується виокремленням синтетичних художніх жанрів, досягає високого виконавського рівня і художньо-технічної досконалості.

Упродовж багатьох віків домінував хоровий спів, що свідчить про розвиток у Давній Греції колективного самодіяльного музикування, що стало одним з високих досягнень музично-поетичного мистецтва античності – трагедії. Показовим є те, що Платон визначав музику «як мистецтво керувати хоровим колективом». Поняття «неосвічений» означало: «той, хто не вміє співати в хорі».

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

Світоглядний характер різновидів мистецтва Давньої Греції тісно пов’язаний із божественними покровительками мистецтва – музами, що також може свідчити про вагоме значення музичного мистецтва в розвитку культури Давньої Греції. Уважалося, що дев’ять богинь мистецтва – Евтерпа (муза ліричної поезії), Ерато (муза любовної поезії), Калліопа (муза епічної поезії), Кліо (муза

героїчної поезії), Мельпомена (муза трагедії), Полігімнія (муза пантоміми), Талія (муза комедії), Терпсіхора (муза танцю), Уранія (муза астрономії) – володіють даром передбачення, надихають на різні види художнього творення.

На честь богів виконувалися хором дифірамби. Поступово в хорове виконання вводилися дійові особи – актор, який вступав у діалог з хором, подавав репліки й коментарі, декламував і розкривав зміст міфу. Таким чином створювався діалог, який складав основу дійства. Першим автором грецької трагедії був Есхіл, який розширив межі трагедії, оновив її зміст уведенням інших дійових осіб, а також посилив динаміку й видовищність використанням декорацій і масок, збагатив дійство звуковими й зоровими ефектами.

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

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

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

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

Еліністичний період (останні 3 – 4 століття до нашої ери) знаменувався досягненнями в галузі науки, філософії, мистецтва,

зокрема живопису та архітектури. Виникають наукові заклади, а саме: Академія Платона, Ліцей Аристотеля, Сад Епікура, музей, який був водночас академією, університетом і бібліотекою (заснував Олександр Македонський). «Мусичні мистецтва» характеризувалися створенням великих оркестрів, спеціальних концертних залів, виникненням спеціальної «гільдії» співаків і танцюристів, а також нового жанру (пантоміми), прагненням до зовнішньої віртуозності, витонченості й розширення засобів виразності. Музична освіта здійснювалася наприкінці століття в Афінах в об'єднанні митців, які готовили акторів, співаків і виконавців на музичних інструментах.

Гра на авлосі. Зображення на давньогрецькій кераміці.

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

Особливості і функції синкретизму мистецтв Стародавнього Риму

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

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

У процесі свого розвитку давньоримська культура зазнала численних впливів сирійської, вавилонської, іспанської, єгипетсько-александрійської культури й поступово набувала зовнішньо-ефектних рис, розважального й «варварського» характеру (криваві ігри гладіаторів).

Прагнення зовнішнього ефекту зорових видовищ позначалося на створенні змагань на капіталійському горбі, Марсовому полі, у яких брали участь співаки, музиканти, поети, а також на виступах великих хорів та інструментальних ансамблів на аренах цирку та театру, майданних фарсів (ателлани) з характерними образами-масками.

Новим професійним видом синтетичного мистецтва був жанр «пантомім», який являв собою своєрідну сюїту, що виконував віртуоз-танцюрист у супроводі хорового співу та оркестру. Характерною особливістю виконавця-пантоміміста було віртуозне володіння мімікою, жестами, пластикою тіла, що спрямовувалися на розкриття декількох образів у різних ситуаціях.

Інтеграційні та диференціювальні тенденції мистецтва Візантії

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

Основними жанрами візантійського літургійного музичного мистецтва були кондаки, канони й тропарі. Синтезувальним жанром був кондак, у якому органічно поєднувалася музика із церковною поезією. Основоположником цього жанру був Роман Солодкоспівець (диякон), творчість якого подана драматичними поемами, що містили діалоги та монологи героїв. Надалі кондак

витіснився жанром канону, який мав демократичний характер і призначався для народного виконання.

Нескладні мелодії канона на релігійний текст були досить популярними й емоційно насиченими. У створенні «візантійського канона» особлива заслуга належить Андрію Критському, Іоану Дамаскіну, Козьмі Ієрусалимському. Саме музично-поетичний жанр канона надалі спричинив виокремлення функцій поета й композитора.

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

Для кожного гімна вказувався рефрен (onita) і назва мелодії (qala), на яку розспівувалися вірші. Ліричні і трагічні образи гімнів викликали відповідні емоції, почуття, породжували думки, нові ідеї, розвивали і збагачували свідомість, внутрішній світ, якості слухача.

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

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

1.3. Інтеграційні та диференціювальні тенденції мистецтва епохи Середньовіччя

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

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

Основним принципом конструювання цього періоду є архітектоніка, яка знаходить своє яскраве розкриття в органічному поєднанні храмової архітектури, живопису (іконопис), музики, риторики й символізує рух від простору зовнішнього світу (архітектура) до внутрішнього (музика). Хоровий спів як найбільш важливий та актуальний вид художнього спілкування, поєднуючись із внутрішньою і зовнішньою архітектурою храму, створював найбільший синтез, що так вдало і своєрідно розв'язаний у храмовому дійстві.

Характеризуючись «вертикальними» властивостями, храмовий спів, зокрема григоріанський хорал як найтиповіший поліфонічний жанр цієї доби, безупинно підносився вгору, характеризувався незавершеністю каденційних зворотів, переважно поступовим рухом голосів на основі діатоніки, плинністю музичних фраз, що в поєднанні з глибоком резонансом створювало ефект космічного простору й відповідало архітектурним формам романського храму, який був водночас і математичним рівнянням, і фугою, й образом космічного порядку.

Цілісний організм храмового дійства охоплював хоровий спів, мистецтво вогню, запаху, диму, одягу, пластики й ритму, своєрідну хореографію священнослужителів, вокал, поезію, монументальний живопис й архітектуру. Уже в раннє середньовіччя храмові дійства супроводжувалися органним багатоголоссям, що загалом створювало єдину «музичну драму» й підпорядковувалося єдиній меті – верховному ефекту катарсису

цієї музичної драми.

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

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

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

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

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

Для багатоголосної музики строгого стилю характерне використання дисонансів і консонансів за чіткими правилами. Кварта в поліфонічній музиці цього періоду трактувалась як дисонанс. У надрах строгого стилю поступово народжується нове мислення – гармонічне, яке знаменувало епоху «вільного стилю». Акордова гармонія «поглинає» інтервальну гармонію й засобом накладання інтервалів один на один (спочатку тільки консонансів) утворює новий музичний феномен – акорд.

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

Музичне мистецтво XIV століття (ars nova) розвивалося у Франції та Італії; головними його центрами були Париж і Флоренція, представниками – відомий трубадур Франції Гійом де Машо (1300 – 1377) і Франческо Ландіно (1325 – 1397). Ars nova – новаторське мистецтво; для нього характерне звернення до світських жанрів, зв'язок з побутовою піснею, застосування інструментів для акомпанементу.

Характер ars nova – перехідний: якщо у Франції це мистецтво ще зв'язане з ars antiqua, то в Італії воно набуває рис раннього Відродження. Діячі ars nova реформували такі жанри, як мотет (ізоритмічний), месу, а також створювали жанри світської музики – рондо, балада, віреле, кача, мадригал, – які являли собою ліричні пісні з використанням прийомів і техніки поліфонічного письма (контрапункт, імітація, канон) і мали програмно-зображальний характер (тексти Петрарка, Бокаччо).

Синтез мистецтв яскраво виявився в середньовічному

західноєвропейському мистецтві трубадурів, труверів, мінезінгерів, у творчості яких розвинувся такий жанр, як "гра" (фр. jeux – «же»), котрий являв собою театралізоване дійство. Прикладом є твір «Гра про Робіна та Маріон» відомого трувера Адама де ля Галь.

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

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

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

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

поході або зображала переживання хрестоносця.

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

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

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

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

Іншим популярним видом театрального дійства на відкритому повітрі були п´єси – мораліте (від франц. moralite – моральність), які мали повчальний характер. Синтетичний жанр майданного театру розкривав у різних видах художнього виконавства світогляд середньовічної людини, її життєздатність, прагнення до добра й справедливості.

РОЗДІЛ ІІ. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ – ЕПОХИ КЛАСИЦИЗМУ

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

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

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

Музичне мистецтво Відродження створює з різними видами художньої творчості безліч внутрішніх і зовнішніх взаємозв’язків. Це позначається у використанні євангельських сюжетів, які знаходять гуманістичне трактування в неперевершених творіннях Санті Рафаеля і вишукано-піднесеному характері мес Палестріни; засвоєнні й осмисленні найважливіших засобів поліфонії, зокрема принципів простого і складного контрапункту, канону, імітації, котра проводиться у всіх голосах й сприяє створенню об’ємності звучання, що аналогічне перспективі в живописі; виявленні інтересу художників до точних знань, математичного вираження пропорцій і перспективи в картинах і дослідженнями композиторами особливостей та властивостей звукового

матеріалу, виявлення закономірностей технічної сторони музики; у виявленні симпатій художників до фарб, що не змішуються, і прагненні композиторів до використання чистих тембрів хорових голосів у музичних творах.

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

Яскравими представниками нідерландської школи були: Гійом Дюфаї (1400 – 1474), Жиль Беншуа (1400 – 1460), Йоханнес Окегем (1425 – 1495 або 1497) – учень Дюфаї, керівник королівської капели у Франції; Якоб Обрехт (1450 – 1505) – капельмейстер у Камбре, Брюгге, Антверпені; Х. Ізак (друга нідерландська школа) – основоположник німецької школи поліфоністів; Орландо Лассо (1532 – 1594), у творчості якого поєдналися традиції франко-фламандців з досягненнями ренесансної музики інших країн; творчість амстердамського органіста Я. П. Свелінка (1562 – 1621), якого іноді називають останнім великим нідерландцем; К.Монтеверді – великий італійський композитор (1560 – 1643), котрий увів поняття «стиль concitato» (схвильований стиль). Музичні твори цих композиторів характеризуються насиченою емоційністю, високою технікою поліфонічного письма, майстерним володінням контрапунктом і канонічними формами.

Римська школа (К.Феста, Ф.Анеріо, іспанці К. Моралес, Т.Л. де Вікторіа, що працювали в Римі) сформувалася в другій половині XVI століття. Очолював її **Джованні П'єрлуїджи да Палестріна (1525 – 1594),** який служив у Сикстинській капелі й керував капелою собору св. Петра. Основне місце в його творчості займають меси (близько 100), магніфікати й побутові жанри; світська музика презентована головним чином мадригалами (більше 100). Трактування релігійних тем у Палестріни (мадригали, магніфікати, меси), котрі виконувалися в Сикстинській капелі, визначалися тією ж гуманістичною позицією, що й художні твори його сучасників – художників Відродження. Чистота фарб, піднесено шляхетна стриманість, стрункість і пропорційність

музичної форми, духовний зміст дають змогу порівняти твори Палестріни із живописом художників цієї епохи, зокрема С.Рафаеля. Так, у маленькому і простому, як пісня, шедеврі Crucifixus з Канонічної меси за допомогою використання мінімуму музичних засобів досягається максимум художньої виразності, відчувається довірливість і сум Мадонни, що йде в нескінченність. У найтихіших звуках Crucifixus, його прозорій діатонічній гармонії вгадується щось, що приблизно через два сторіччя з новою художньою силою й новою мовою прозвучить у творах Й. Баха.

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

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

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

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

Надзвичайною поетичністю, внутрішньою силою і красою, хореографічною пластикою й музичною насиченістю образів проникнені витончені полотна Сандро Боттічеллі, який у своїй творчості звертається до античних сюжетів, відтворюючи світ любові й краси. Розкриваючи власний варіант мудрого й справедливого світосприйняття, художник у картині «Весна» створює цілісну композицію, яка символізує вічно юне начало й життєвість. Використовуючи вишукану кольорову гаму,

найвитонченіше штрихування квітів та одягу золотом, художник відтворює магію містерії, поєднуючи все в єдиному ритмі й гармонії світу.

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

Художники не тільки зверталися до музичних сюжетів, а й намагалися правдиво подати твори, які «виконувалися». Так, відомо, що на нотних листах, які зображені на полотні невідомого майстра XVI ст. «Музикантши», не просто набір нотних знаків, а написана арія «Я дам вам радість» композитора Клодена де Сермізі.

А на відомій картині Мікеланджело Караваджо «Лютніст» виконується мадригал Аркадельта «Ви знаєте, що я вас кохаю».

Микела́нджело Меризи да Карава́джо. Лютніст.

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

Незважаючи на диференціювальні тенденції цього часу, відбуваються й інтеграційні процеси, у яких роль синтезувального начала належить музиці.

Отже, характерними рисами мистецтва епохи Відродження виявилося реалістичне відтворення дійсності, оволодіння новими засобами художнього вираження, переборювання середньовічних канонів, виникнення нових типів взаємозв'язку мистецтв.

2.2. Художньо-стильові особливості, інтеграційні та диференціювальні тенденції мистецтва епохи Класицизму

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

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

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

На кінець XVII ст. видатною подією стало виникнення чудодійного сплаву багатьох мистецтв, у якому музика відігравала провідну роль. Це – опера, в якій унікально поєднуються різні види мистецтва: музичне, образотворче, сценічне, хореографічне, театральне, акторське, літературно-поетичне.

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

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

Художньо-виразне ставлення до взаємодії музики й поетичного тексту, прагнення розкрити пластичний рух слова, його звучання, розмір, відтворити в інтонаціях голосу точне значення слова, викликати ефект, що відповідає сценічним рухам і жестам актора-виконавця, у творах Люллі можна порівняти з естетичними принципами композиторів першої половини XIX ст., у творчості яких розмовний діалог і речитативна декламація набула значного художньо-виражального значення.

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

Балетна реформа Люллі полягала у відповідності балетних номерів художньо-образному змісту дійства. Танцювальні номери (дивертисменти) мали допомагати розв’язувати

художньо-драматичне завдання, відповідати й збагачувати образ. Звідси пасторально-іділлічні («Альцеста»), траурні («Психея»), комічні («Ізіда») за своїм характером балетні номери. Комедії-балети Люллі, крім хореографії, супроводжувалися вокальним співом, розповіддю, що разом із комічним костюмованим виступом артистів, інструментальним виконанням створювало єдиний художній взаємозв'язок («Господин де Пурсоньяк», «Мещанин во дворянстве», «Мнимый больной») і наближало до творів Мольєра.

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

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

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

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

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

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

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

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

Значної реформації у XVIII ст. оперний жанр (опера-seria) зазнає у творчості відомого представника просвітницького класицизму XVIII ст. **Кристофа Віллібальда Глюка (1714 – 1787),** який органічно поєднав драматичну дію, слово, музику, техніку

жесту. Музика композитора близька до трактування античних сюжетів у живописі. У п'яти оперних шедеврах виявляється індивідуальний стиль («Орфей та Евридика», «Альцеста», «Іфігенія в Авліді», «Арміда», «Іфігенія в Тавриді»), здійснюються реформаторські ідеї композитора стосовно драматургії, вимог до речитативу (виразність і ясність тексту), принципів художнього й виразного виконання оркестрових і сольних партій, органічного поєднання акторської гри й вокальної техніки, відповідності музичної мови й тексту, що полягало в збагаченні поетичних рядків засобами музичної виразності. «Концерт у костюмах» набув наскрізного розвитку, емоційної образності, правдивості, сценічності, художньої досконалості й простоти. «Музика, сама музика перейшла в дію», – дав оцінку глюківській опері Гретрі.

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

Західноєвропейська музична культура XVI – XVIII ст., яка розвивалася на засадах раціоналізму та просвітництва, виробила й сформувала нові методи художнього світогляду та пізнання, засоби розкриття навколишнього світу, що привело до виникнення різноманітних за жанрами й тематикою нових музичних форм. Особливо яскраво це виявилося у творчості представників Віденської класичної школи (XVIII – поч. XIX ст.), що сформувала новий метод музичного мислення – симфонізм. Саме у творчості віденських класиків відкристалізувався також важливий історичний феномен –трансформація клавірної літератури в літературу власне фортепіанну [30, 55].

Йозеф Франц Гайдн (1732–1809), Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791), Людвіг ван Бетховен (1770–1827) – композитори-новатори, у творчості яких означилася перспектива кардинальних

еволюційних напрямків художнього мислення композиторів наступних епох.

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

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

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

До програмності своїх симфоній Й.Гайдн звертався все своє життя. Симфонії 70-х років, зокрема «Прощальна»; 80-х років XVIII ст.: «Полювання» (1781), «Ведмідь» (1786), «Курка» (1785), «Королева» (1785 – 1786) «Оксфорд» (1788), «Дитяча

симфонія» (1788); а також зрілого періоду творчості – «Військова симфонія» (1794), «Часи» (1794), «Симфонія з тремоло літавр» та інші – свідчать про еволюцію симфонічного мислення композитора, що виявляється в гармонічній врівноваженості, витонченій майстерності й художній досконалості. «Форма і музика, яка її наповнює, не зроблені, а пережиті» [34, 183].

Новаторство Гайдна яскраво виявилося в «Прощальній симфонії» (1772 рік), яка ще має назву «Симфонія із свічками» й пов'язана із сценічним дійством. В останній частині симфонії музиканти один за одним гасять свічки і йдуть зі сцени. Симфонія закінчується мерехтінням двох свічок і запитальним піаніссимо двох скрипок. Ця симфонія є зразком «нового емоціоналізму» Гайдна.

Твори **Вольфганга Амадея Моцарта** сповнені глибокого філософського й ідейно-емоційного змісту. У них унікально поєднуються ліричні роздуми й героїко-патетичні незламні інтонації, що надають моцартовським образам глибокого розвитку й життєстверджувального характеру. Таким є «Реквієм», основою якого є латинський вірш «Секвенція» францисканського монаха Томаса де Челано (Tomas de Celano, XIII ст.). Твір написаний для хору, солістів та оркестру. Скорботний ліризм і трагічна виразність інтонацій плачу на фоні рівномірного поступового руху вступного розділу [Requiem aeternam (Спокій вічний даруй їм, Господи…)] , стрімка динаміка фуги, яка надає впевненості й життєздатності, – Kyrie eleison (Господи, помилуй), драматичні інтонації центральних шести номерів твору, серед яких мальовнича картина Страшного суду Dies irae (День гніву), призивні інтонації Tuba mirum (Трубний голос), спокійно-погрозливі й велично-широкі мелодичні ходи Rex tremendae, довірливі й проникливі ходи Recordare (Пам'ятай, милостивий Ісусе), показ мук грішників, імітація вогню, скорботні жіночі інтонації в Confutatis (Сокрушив відкинутих), ефектний гармонічний перехід до ліричної кульмінації усього твору

Lacrimosa (Сльозна) , надалі «Оффертoриум», молитви перед причастям – Domine Jesu (Господи Ісусе) и Hostias (Жертва) приводять до просвітленого звучання Sanctus (Святий), Benedictus (Благословен грядущий) и Agnus Dei (Агнець Божий), які врівноважують драматичний характер твору, і, нарешті, повторена фуга з першої частини, яка врівноважує і єднає весь цикл, розкривають всю трагедію людського буття (Бенедикт XVI).

Біблейські мотиви Страшного Суду можна зіставити із фресками Мікеланджело Буонарроті.

Мікеланджело Буонарроті (1475-1564). Страшний суд (фреска в Сикстинській капеллі, 1537—1541 рр.)

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

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

Глибокої змістовності, неповторної виразності, новаторської сміливості у творчості **Людвіга ван Бетховена (1770 – 1826)** набуває сонатно-симфонічний жанр, у якому композитор, втілюючи нові засоби художнього мислення, виявляє своє ставлення до навколишнього світу. Інтенсивність мотивного розвитку, яскраві тематичні контрасти, масштабність розробкових частин, оновлення форми, революційна героїка, високий гуманізм унікально поєднується з ліричним камерним звучанням, елементами стилізації в архаїчному дусі. «Музикант – теж поет, пара очей може його раптово перенести в кращий світ, у якому музи, ніби жартуючи, можуть навіяти йому великі творіння», зазначав композитор.

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

РОЗДІЛ III. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ЕПОХИ XIX – XX СТОЛІТЬ

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

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

Серед корифеїв художньої культури, видатних філософів, геніальних письменників, художників та акторів провідне місце зайняла плеяда відомих музикантів.

Епоха Романтизму уславилася іменами Бетховена і Шуберта, Вебера і Мендельсона, Шумана і Шопена, Россіні і Белліні, Спонтіні і Доніцетті, Паганіні і Берліоза, Мейєрбера і Ліста, Вагнера, Верді і Брамса, Гуно, Бізе, Гріга і Брукнера, Сметани і Дворжака, Фібіха, Монюшко і Еркеля, Йогана Штрауса і Жака Офенбаха, Лисенка і Гулака-Артемовського.

Наприкінці століття стає відомою творчість Ріхарда Штрауса, Пуччіні, К.Дебюссі, М.Равеля, Сібеліуса, Яначека та ін.

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

У цей період надзвичайне зближення відбувається між музикою і літературою, музикою і поезією. Це позначається у зверненні поетів і музикантів до особливого виду лірико-філософського романсу-елегії, котрий характеризується глибоким змістом, роздумом, насиченим громадянським пафосом.

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

мови, вільною формою розгорнутого драматичного монолога-розповіді.

Значний вплив на музику здійснювали у свою чергу інші види мистецтва, зокрема живопис і театр, що позначилось у її тяжінні до програмності, послідовності, сюжетності, узагальненості й театральності.

Зв'язок музики й живопису, виникнення програмної музики було підготовлене самим історичним процесом відбору інтонацій, внаслідок чого в музиці виникла ціла система зображально-виражальних засобів виразності («звукопис»), за допомогою яких музика здатна розкривати різноманітні настрої та почуття, відтворювати ті аспекти навколишньої дійсності, котрі можуть бути «моделлю» для живопису й навпаки.

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

Художній зміст різновидів мистецтва першої половини XIX століття і їхню ідейну спрямованість визначали складні економічно-політичні умови, волелюбні ідеї, що спричинили розвиток у мистецтві напрямку романтизму, який був характерний для всієї європейської культури. З цим напрямком у мистецтві пов’язані такі прізвища відомих митців, як Ф.Шопен, Д.Байрон, А.Міцкевич, В.Гюго, Г.Берліоз та ін.

Розвиток процесу «романтизації» в музичному мистецтві, його інтонаційний стрій характеризується різноманітністю й різносторонністю. У професійну музику входять елементи давньослов’янської пісенності, билинні розспіви й традиції, звучить протяжна лірична мелодія, що насичена характерними інтонаціями такого жанру як кант, у всіх його характерних особливостях.

Особливого значення набуває міська народна пісня, у якій інтонації народної пісенності органічно поєднувалися з ладогармонічними й мелодичними зворотами західноєвропейської музики.

Значний вплив міська народна пісня здійснила на розвиток жанру побутового романсу, який став лабораторією творчого переінтонування й сприяв створенню та збагаченню стилістики,

виконував функцію швидкої демократизації й впливав на формування художньої виразності й розвиток оперного, камерно-інструментального, симфонічного й хорового жанрів.

Побутовий романс увібрав у себе народну мелодику (українську), ліричні звороти німецької та французької музики, манеру циганського виконання, яка надалі використовується композиторами-класиками.

Основні стилістичні риси побутового романсу:

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

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

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

Характеризуючись різножанровістю побутовий романс тісно пов'язаний із ліричною тематикою, розкриває почуття й переживання людини, відбиває її ліричний настрій душі. До різновидів романсового жанру належить романтична балада, яка пройнята пафосом бунтарства, елегія, що еволюціонувала у своєму розвитку від суб'єктивного втілення скорботних настроїв до елегії – романс-роздум.

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

Історія мистецтва позначається такими періодами, коли під впливом суспільних обставин з'являються сили нації, що відбивають у своїй творчості думи й мрії народу, його почуття й переживання, надію й прагнення. Такими великими митцями в

різні історичні періоди в різних народів стали Л.Бетховен, В.Шекспір, Т.Шевченко, М.Лисенко, М.Леонтович та ін.

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

Реалістичне ставлення до дійсності, її соціальних протиріч, нове художнє мислення з новою силою розкрилося в другій половині XIX ст., поєднало художників, поетів, письменників і музикантів у пошуках шляхів художньої правди, вивчення історії й побуту народу. У зв'язку з цим створюються й діють гуртки, товариства, салони, учасниками яких були представники різних видів мистецької творчості. Критичне ставлення митців до різних сторін соціального життя, гостра критика пронизує всі види художньої творчості.

Метод критичного реалізму наприкінці XIX ст., правдиве розкриття історії народу, вільний дух демократичних змін проник у твори відомих художників, композиторів, поетів.

Діяльність передових митців ознаменувала нову епоху в музиці, живописі, літературі, поезії, позначилася на взаємопроникненні жанрових особливостей різних видів художньої творчості.

Особливе віддзеркалення тенденції художнього взаємозв'язку та взаємовпливу спостерігається у творчості західноєвропейських романтиків, художні образи яких насичені специфічними ознаками інших мистецтв. Відтворення у звуках шедеврів образотворчого мистецтва яскраво виявилося в музичних творах Ференца Ліста (1811 – 1866). У його фортепіанному альбомі розкрилися образи майстрів італійського Відродження, зокрема алтарний образ Рафаеля у творі «Заручення Марії» і статуя Лоренцо Медичі (Мікеланджело) у творі «Мислитель».

Зазвучали полотна, фрески, статуї, які надихали композиторів до здійснення «транскрипцій» скульптурних і мальовничих сюжетів у різних музичних формах. Про це твердять і самі митці. У книзі Б.Шнейнпресса «Музика XIX століття» наводиться вислів Ф. Ліста: «З кожним днем в мені

закріплювалося й думкою, і почуттям освідомлення прихованої спорідненості між творами геніїв. Рафаель і Мікеланджело допомогли мені в розумінні Моцарта й Бетховена… Тиціан і Россіні здалися мені зірками однакового світовипромінювання. Данте знайшов своє втілення в образотворчому мистецтві Орканьї і Мікеланджело; мабуть, колись він знайде його в музиці будь-якого Бетховена майбутнього».

Під враженням від фрески Орканьї «Тріумф смерті» Ліст створює «Танці смерті» для фортепіано з оркестром»; картини художника Каульбаха «Битва гуннів» і малюнок художника Зічі «Від колискової до могили» спонукали його до створення однойменних поем; картина Штейнле «озвучена» Лістом у легенді для фортепіано «Легенда про святу Єлисавету».

Інтеграційні тенденції яскраво виявилися у творчості **Ріхарда Вагнера (1813 – 1883)**, який увійшов в історію художньої культури як реформатор оперного мистецтва. Це позначалося у відході від художніх принципів італійської та французької опер, які ґрунтувалися на вокальній віртуозності, зовнішніх ефектах і відповідали вимогам та смакам буржуазно-аристократичної публіки. Великого значення в оперному дійстві Вагнер надавав оркестру, який мав відтворювати поетичні картини природи, внутрішні почуття, подвиги героїв засобами прийомів музичної пластики.

Майстер оркестрування, Вагнер написав твори, які за своєю художньою силою й виразністю досягають неперевершеного значення. Музикознавець О.Сєров з цього приводу писав, що «треба бути глухим до будь-якої краси музичної, щоб, крім блискучої і найбагатішої палітри… оркестру, не відчувати в його музиці дихання чогось нового в мистецтві, чогось поетичного, що віддаляється вдалечину, що відкриває неосяжні горизонти». «Музична драма» Вагнера, органічне поєднання слова і звуку, поступово втілювалася в ранніх операх («Летючий голандець», «Тангейзер», «Лоенгрін»), операх пізнього періоду «Тристан і

Ізольда», «Парсифаль», «Перстень нібелунгів». Ідеї оперного синтезу (музики й драми) висвітлювалися композитором у статтях «Опера і драма», «Мистецтво і революція», «Музика і драма», «Художній твір майбутнього». Наближення опери до життя, ідея наскрізного розвитку, художнє значення оркестрових вступів, відтворення внутрішнього психологічного стану персонажів, театральна драматична мова вокальної партії, віртуозність і технічність виконання, багатство гармонічної мови, наближення звучання оркестру до античного хору, лейтмотивізація (коротка музична характеристика дійових осіб, персонажів-символів, стану, ідеї), які поєднуються й взаємодіють у складній симфонічній фактурі, добір сюжету (середньовічні легенди, епоси й міфи), власноручне створення лібрето, виразність поетичного тексту опери, у якій розкриваються вічні ідеї, вічні проблеми життя, складало художній метод вагнеровської інтерпретації.

Остання чверть XIX ст. позначилася виникненням імпресіонізму (фр. impression – враження), який виявився спочатку у творчості французьких живописців, а саме: Е. Мане, К. Моне, О. Ренуара, К. Піссаро, А. Сислея та ін.

Творчий метод імпресіоністів характеризується новизною світовідчуття, етюдністю, стислістю, оновленістю колориту, що позначилося в ефектному відтворенні гри світлотіней, відлуння і мерехтінь місячного сяйва, гри води, дихання туману, коливання повітря. Недаремно імпресіонізм спочатку мав назву «хроматизм», що в перекладі з грецької (chroma) означає «колір». Робота на пленері (pleiner – вільне повітря) зумовила виникнення головного жанру у творчості художників-імпресіоністів – пейзажу, у якому надзвичайно проникливо розкрилися новаторські прагнення, розмаїття нюансів і відтінків, суб’єктивні враження й відчуття, мальовнича мова й оригінальність художнього вислову. Такими є картини К.Моне «Білі латаття» (1889), К. Піссарро «Осінній ранок в Ераньї» (1897), А. Сислея «Сніжний пейзаж з мисливцем» (1873), О. Ренуара «На березі озера» (приблизно 1880 р).

Музика запозичила в живопису зображальність, колористичність, мальовничість, швидкоплинність вражень, мініатюрність, фантастичність, оригінальність засобів музичної мови, що уможливило розкрити навколишній світ крізь призму

найтонших психологічних рефлексів, ледь помітних відчуттів. Про значний вплив живопису цього періоду на музику може свідчити вислів французького композитора Еріка Санті, котрий пропонував використати засоби виразності живопису, які характеризують творчий метод Клода Моне, Сезанна, Тулуз-Лотрека, у музичних творах: «Чому не перенести ці засоби на музику? Немає нічого простішого. Чи не це є дійсною виразністю?»

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

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

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

Яскравими прикладами є твори К. Дебюссі «Острів радості», «Місячне сяйво», «Море», «Дівчина з волоссям кольору льону», триптих «Ноктюрни», триптих «Море»; М. Равеля «Гра хвиль»,

«Сумні птахи», «Човен серед океану», манера письма яких наближається до художньо-стильових особливостей художників-імпресіоністів, зокрема Моне, Сіслея, Піссарро, Тьорнера, Уістлера.

Взаємопроникнення мовних інтонацій різних мистецтв можна спостерігати й в процесі сприйняття творів образотворчого мистецтва. Так, на картині Д. Тьорнера «Заметіль. Пароплав виходить із гавані й подає сигнал біди, потрапивши на мілину» художник малювальними засобами намагається викликати відчуття музики, яка звучить.

Симфонією в кольорі називають її мистецтвознавці, оскільки в уяві, фантазії, що апелюють до художнього сприйняття, можуть виникати трагічні теми, які буяють в оркестрі композиторів-романтиків, розбурхане море, грізний шквал, момент боротьби, контраст тіні і світла, звуки громовиці, котра налітає, або, можливо, шабаш відьм із «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза.

Клод Моне. Осінь.

Музику французьких композиторів можна «почути» з полотен художників-імпресіоністів, у творчості яких посилилася категорія музикальності. Такою є картина К. Моне «Осінь», яка

породжує в уяві звучання сумних мелодійних інтонацій, але разом з тим таких легких, ніжних і трепетних.

Вплив музики на живопис виявляється і в назвах картин: «Музична кімната в Петворті» Д. Тьорнера; «Симфонія у білому», «Аранжування в сірому і чорному», «Ноктюрн у синьому й сріблі» Д. Уістлера, «Портрет лютніста», «Портрет люцернського «пісняра» Циммермана», сюїта гравюр «Танок смерті» Г. Гольбейна, яка у свою чергу спонукала втілити живописні образи в музиці (Артур Онеггер, кантата «Танці смерті»; Ц. Бресген, «Танці смерті для фортепіано й ударних інструментів»). Внутрішня музикальність притаманна рубенсівським картинам, таким, як «Концерт на природі», «Кермесса», «Ангел, що співає» та багато інших. Характерні риси «рубенсівської натури» відтворюються в «Рубенс-кантаті» П'єра Бенуа, увертюрі «Антверпенський художник» Гюго Рауна. Вплив музики на живопис позначився і в прагненні художників розкрити внутрішній світ композиторів. Сюди можна віднести портрети Ф. Шопена й Н. Паганіні (Е.Делакруа) та ін.

Вплив музики на літературу виявився в послабленні сюжетних зв'язків, у співучій звуковій прозі, у віртуозній майстерності володіння словом, музикальності вірша (Ф. Новаліс, П. Верлен, Е. Сенанкур, Жан-Поль Ріхтер, К. Бальмонт, Ф. Сологуб).

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

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

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

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

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

Генріх Фридріх Фюгер, 1817 р.
«Прометей несе людям вогонь»

Образ Прометея як образ нескореного народу, символ народної сили, велично-героїчної особистості протиставляється образу орла як символу самодержавства й пригноблення в поемі Т. Шевченка «Кавказ»: «…Там орел карає, що день божий довбе ребра й серце розбиває. Розбиває, та не вип'є живущої крові, воно знову оживає…».

Як гімн нездоланності народу звучать слова поеми «Борітеся – поборете» – величної пісні про поневолені народи.

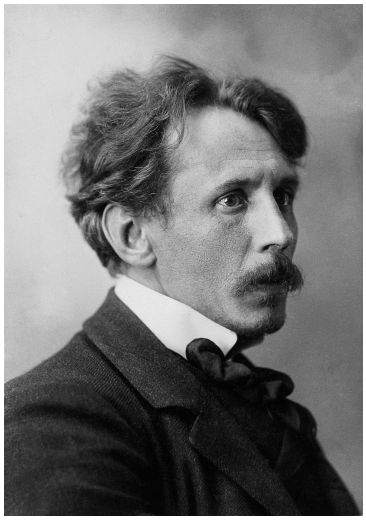
Не вмирає душа наша,
Не вмирає воля.
І неситий не виоре
На дні моря поле,
Не скує душі живої
І слова живого…

Діалог мистецтв і принцип варіаційності, які спричинили виникнення «живопису, що звучить» і «музичної колористики», набув особливої значущості у творчості М. Чюрльоніса, оскільки виявився в обдарованості й геніальності митця не тільки неперевершено володіти майстерністю висловлювати своє світобачення окремо в музичному та образотворчому мистецтвах, а й досягати мистецької оригінальності в знаходженні спільної гармонійної мови музики і живопису, їхнього «музично-симфонічного і поліфонічного характеру, розвитку одного мотиву й співнапружності декількох симультанних планів» (Ромен Роллан).

Такими є художні творіння «Соната моря», «Соната сонця», «Соната весни», «Соната зірок», «Соната вужа», «Соната пірамід», які будуються за принципом музичної композиції і за своїм художнім мисленням становлять цілісні й досконалі цикли, а також фантастичний «Корабель», дивний «Рай», поетична «Казка королів», романтична «Казка замку», нескінченна «Фуга», котрі сповнені мовою метафор, порівнянь і контрастів, симфонією кольору й ліній, мрійливістю і фантазією, ритмічною пластикою і філософською лірикою.

Унікальною синтетичністю, своєрідністю та образністю художньої мови вражають музичні твори «У лісі», «Море». Це дійсно симфонії в кольорі, які створені із «шуму хвиль, із

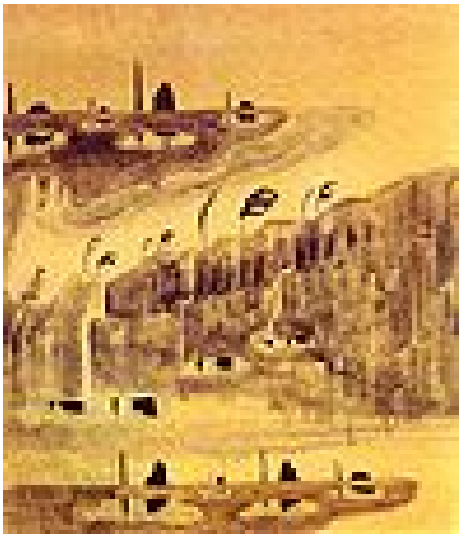
загадкової мови столітнього лісу, із мерехтіння зірок, із наших пісень…», як говорив М.Чюрльоніс.

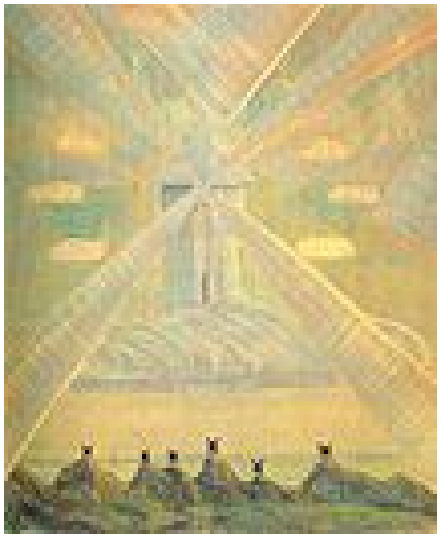


М.Чюрльоніс (1875 – 1911). «Прометей мистецтва, який приніс людям вогонь творчості» (А. Савицкас), новатор, оригінальний і неповторний художник, «талановитіший лірик» (Б. Асаф'єв).

Мріючи поєднати музику й живопис, ототожнюючи дійсність із світом фантазії, Чюрльоніс-композитор і Чюрльоніс-художник у своїх творах по-новому розкрив відчуття ліричного та особистісного бачення у своєрідній власній концепції – «ліризації навколишнього світу», – земного пейзажу, космічного пейзажу, всесвітнього пейзажу, який уявлявся йому як велика симфонія, а люди – як ноти», зазначав Е. Межелайтис у книзі «Світ Чюрльоніса».

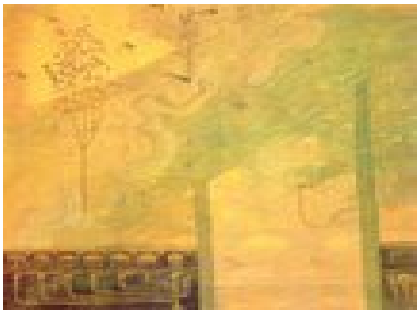
Картини М. Чюрльоніса «Соната моря», «Соната сонця», «Соната пірамід», «Соната зірок», «Соната вужа», «Фуга», «Прелюд» та ін. не тільки мають музичну назву, а й побудовані відповідно змістовно-формоутворювальній структурі музичного твору.



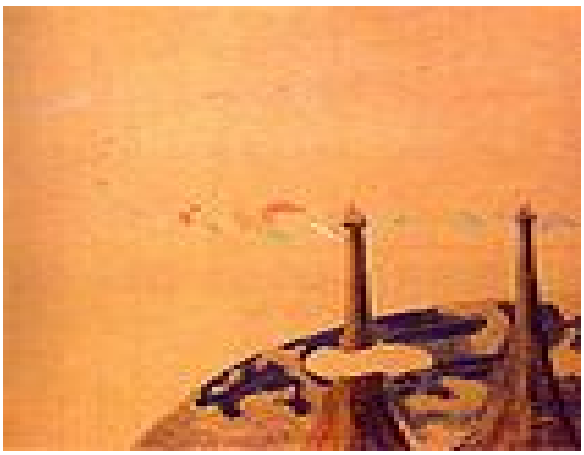


Цикл **«Соната весни»**, як і музична форма в музиці (сонатна), являє собою цілісний зміст у поступовому динамічному розвитку. Це гімн природі, гімн людству. Перша частина *«Алегро»* – являє собою фантастичний пейзаж, що імітує неживого дракона. Його увінчана короною голова поникла. З довгої шиї течуть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

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

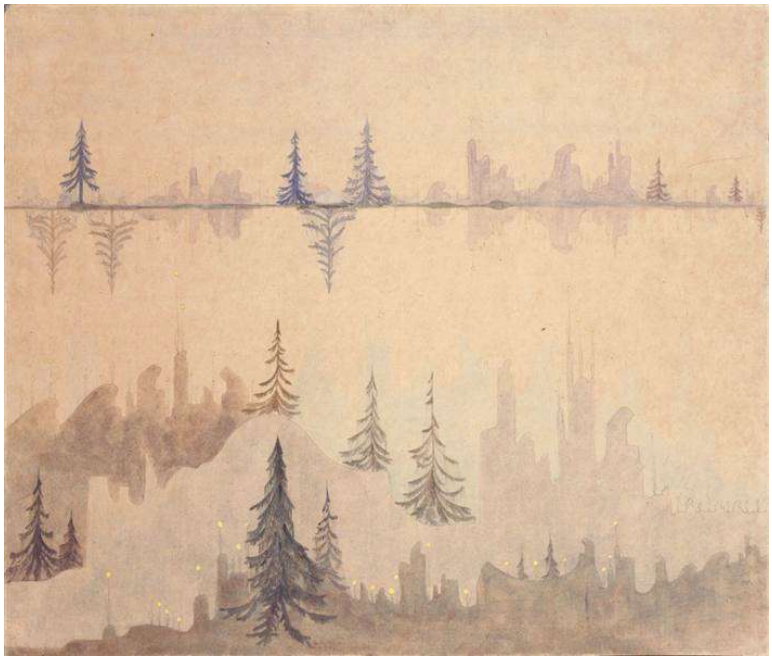


Класичне *«Скерцо»* гармонійно врівноважує контрастність настроїв – спокійність і статичність з динамікою та неспокійністю весняного руху. Художник майстерно поєднує елементи земного пейзажу (дерева, ластівки, острівки снігу) з хвилястими, прямими й неспокійними лініями, починаючи динамічний розвиток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



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

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


«Фуга».

3.3. Художньо-стильові особливості, інтеграційні та диференціювальні тенденції мистецтва XX століття

Мистецтво кінця XIX – початку XX століття характеризується полістильовою мозаїкою музичної творчості, жанровою різноманітністю, неоднорідністю, виникненням нових напрямків і стилів, відбиттям духу епохи засобами оновленого «інтонаційного словника» у всіх видах художньої творчості.

Розвивається жанр мелодекламації, утворюючи синтез музики й слова; унікальне поєднання хореографії, музики й живописної пластики демонструє жанр балету. Особливо це позначилося у творчості представників різних видів мистецтва початку XX століття.

XX століття – це епоха надзвичайно загострених суспільних протиріч і найбільших соціальних потрясінь. Наукові відкриття й науково-технічна революція змінили традиційні уявлення про навколишню дійсність. У зв'язку з цим змінюється й сама людина, її уявлення про те, що в мистецтві прекрасне, а що потворне, її ставлення й розуміння навколишнього світу.

Незважаючи на складний і суперечливий розвиток музичної культури XX століття, музика цього часу, як й інші види мистецтва, створила справжні художні цінності, використовуючи художні традиції попередніх епох і створюючи свої, сміливі, новаторські експерименти в галузі художнього синтезу.

На початку XX ст. перед митцями постала проблема розкриття динамізму епохи, гострих соціальних проблем, пошуку нових інтегрувальних засобів, нових форм зображення навколишнього життя, внутрішніх емоцій і почуттів.

Авангардизм – загальна назва художніх напрямків XX ст. Характерними особливостями творчості авангардистів є пошук нових форм і засобів художнього вираження, недооцінювання або повне нівелювання класичних традицій, абсолютизація новаторських принципів, декларація створення елітарного мистецтва, гіпертрофія умовності, експресивності.

Суперечлива природа авангардистського напрямку виявилася в посиленні звукових, зображальних та пластичних ефектів, взаємопроникненні принципів художньої композиції одного виду мистецтва в інші, наприклад, проникнення поезії і музики в прозу, і навпаки, «прозаїзація» поетичних творів, використання принципів музичної композиції в образотворчому мистецтві й

літературі, атональність у музичних творах, виникнення таких форм і напрямків, як футуризм, імажинізм, конструктивізм, декадентство, модернізм, абстракціонізм, експресіонізм, символізм та ін.

Прогресивні й талановиті представники цих напрямків поступово змогли перебороти вузькість світосприйняття, збагатити мистецтво новими художньо-змістовними творами. Це особливо яскраво, як уже зазначалося, виявилося у творчості Р.Вагнера, видатного німецького композитора XIX ст., який у своїх відомих «музичних драмах» унікально поєднав музику, живопис, поезію, архітектуру, театральне дійство, архітектуру, танок, режисуру.

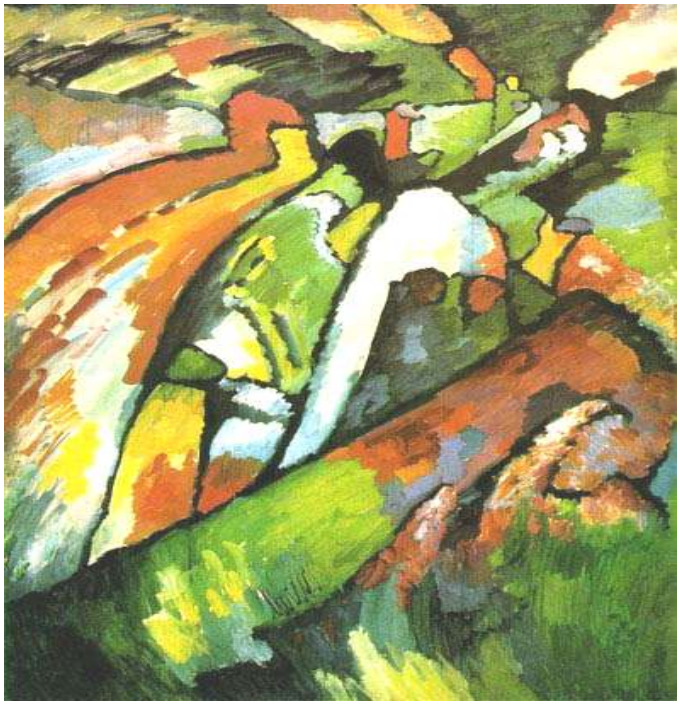
Ці тенденції проникають у поезію, живопис, театральне мистецтво. Визнаними лідерами символізму в поезії були французький поет кінця XIX ст. П. Малларме, у творчості якого дивовижно поєднувався світ реального й таємничого, містичного й міфологічного, і П. Фор, який 1890 року заснував у Парижі Художній театр, до репертуару якого входили різноманітні вистави, п’єси-феєрії і літературні композиції, котрі втілювали естетичні принципи символізму.

Лідером німецьких символістів був С. Георге. У мистецтві Англії послідовними представниками символізму виявилися Г.Крег (відомий режисер і постановник опери «Дідона і Еней»), письменник О.Уальд.

Стиль модерн знайшов своє вираження в усіх видах мистецтва, зокрема у творчості художників постімпрессіоністів П.Сезана, В.Ван Гога, П.Гогена. Лідером неопримітивізму вважається П.Гоген, який у пошуках внутрішньої гармонії, нового художнього синтезу звертався до теми «людина й природа» через вивчення стародавніх архаїчних культур Сходу.

Творчість П. Сезана, яка пронизана дивною енергією, надихала художників-авангардистів XX ст., спричинила створення нових стилів, зокрема кубізму, засновником якого вважається іспанський художник П. Пікассо («Авіньйонські дівчата», «Скрипка»), і французький художник Ж. Брак («Будинок в Естаці»), котрі, на відміну від характерних імпресіоністам форм передачі світла й кольору, намагалися розкрити внутрішній зміст художнього образу через використання нових форм багатовимірної перспективи, геометричну деформацію з незначним використанням кольору. На відміну від них, Р. Делоне за

допомогою кольорових плям, розташованих у певному ритмі, посилював емоційний вплив своїх картин («Симультанні вікна», 1912).



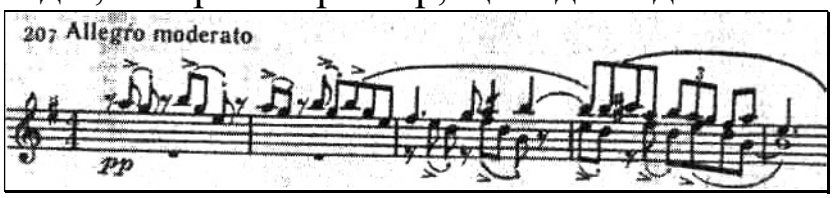
Василь Кандинський. «Імпровізація», 1910 р.

Основоположником абстрактного мистецтва першої половини XX ст. був В.Кандинський (1866–1944), творчість якого впродовж багатьох років перебувала під впливом німецького експресіонізму. Основним завданням митця абстракціоністи вважали вираження духовного світу однієї людини -художника. Художник, поет, знавець історії мистецтва, музикант, В.Кандинський намагався свої картини уподібнювати звучанню музичного твору – симфонії, знайти гармонію звучання геометричних символів, фарб, ліній, кольорів, які, на думку художника, є знаками космосу. Приведені в рух талантом митця, вони, як клавіші, ударяють по струнах душі.

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

Оновлення «інтонаційного словника» епохи XX ст. яскраво виявилося і в музичному мистецтві. Це позначилося на характері образної мови, посиленні дисонантності, послабленні функціональних зв’язків, появі нових ритмо-формул, акордів

нетерцієвої побудови, використанні змішаних гомофонно-поліфонічних форм викладу (П.Хіндеміт, А.Берг, А.Шенберг, О.Мессіан, Б.Барток та ін.). У творчості композиторів превалює стилізована модальність, що передбачає використання стародавніх ладів народної музики. Таким прикладом можуть слугувати поліфонічні твори А.Хачатуряна, О.Мессіана, Е.Бальсіса, В.Торміса, та ін. зокрема Фуга з «Гробниці Куперена» (1914 – 1917) М. Равеля, яка вражає своїм стриманим, сумним звучанням, що забарвлюється використанням дорійського та еолійського ладів, створює характер, що відповідає назві твору.



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

Основоположником експресіонізму став Арнольд Шенберг (1874–1951) – австрійський композитор, диригент, педагог, який у своїх творах застосовував додекафонію (дванадцятизвуччя), використовуючи весь набір звуків хроматичної гами. Для музики експресіоністів характерна розірваність, ламаність мелодійної лінії, різкі перепади звучності, використання людського голосу як музичного інструмента. А.Шенберг у мелодекламації «Місячний П’єро» (1912), опері «Мойсей і Арон», музичній драмі «Щаслива рука» вперше в історії музики вводить нотований спів-декламацію, натуралістичні вигуки, різкі перепади звучності.

Експресіонізм характерний і для творчості Альбана Берга (1885–1935) – учня А.Шенберга. І хоча в його творах відчувається зв’язок із традиціями класичного мистецтва, різкі співзвуччя, підвищена емоційність, близькість до мовленнєвих інтонацій, нестійкість звучання є основними стильовими ознаками його творчості.

У першій половині XX ст. з’являється художній напрямок – неокласицизм (П. Хіндеміт та ін.), який протистояв модерністським пошукам, продовжував розвивати кращі традиції

музичного мистецтва попередніх епох, намагався відійти від гострих проблем сучасності. Яскраві представники цього напряму виявляли інтерес до національного музичного фольклору й творчості композиторів минулого, тем античної міфології, середньовічних легенд, екзотики Сходу («Іспанська рапсодія», балет «Дафніс і Хлоя» М.Равеля (1875– 1937); «Міфи», «Маски» К.Шимановського (1882–1937) та ін..

У XX ст. відбувається також процес демократизації музики, що нерозривно пов'язаний з розвитком синтетичного жанру – джазу, який спирався на традиції негритянського музичного фольклору й характеризував творчий метод професійних композиторів, зокрема Дж. Гершвіна (1898–1937): опера «Поргі і Бесс», концерт «Рапсодія в блюзових тонах», сюїта «Американець у Парижі».

Музичне мистецтво 20-х років породжувало свої синтезувальні шедеври, що виявилося в пісенному жанрі, а також у симфонічному, оперному, камерно-вокальному, камерно-інструментальному жанрах. Поезія революції втілена також у класичних творах образотворчого мистецтва.

Творчість **Рейнгольда Морицевича Глієра (1874 – 1956)** представлена різноманітними жанрами: симфонії, балети, опери, концерти, романси, інструментальні п'єси.

З 1914 року Глієр – професор Київської консерваторії класу композиції, а 1915 року – директор.

Зв'язок різновидів мистецтв у творчості Глієра виявився з особливою силою. Про це свідчить виникнення таких синтетичних жанрів: симфонічної картини-балету «Запорожці» за картиною І.Рєпіна, опери «Шахсенем» (поставлена в 1926 – 1927 рр.), балету «Червона квітка» (1927), балету «Комедіанти» (1930) за драмою Лопе де Вега, музичнаої драми «Гюльсара» (1936 – 1937), одноактної опери «Рашель» за новелою Г.Мопассана «Мадемуазель Фіфі» (період

Великої Вітчизняної війни), балету «Мідний вершник» (1949), балету «Тарас Бульба» (1952).

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

Остання третина XX ст. в музичному мистецтві ознаменувалася виникненням постмодерністського напрямку, для якого характерним стає взаємозв'язок і взаємопоєднання різних музичних стилів і жанрів (полістилістика), зокрема «високого мистецтва» й кітчу. Музичне мистецтво стає видовищем, продуктом масового

споживання, індикатором групової ідентифікації, знаком, що допомагає визначити свою причетність до тієї чи іншої субкультури.

У «багатостильовій» панорамі музики 70-х рр. продовжують розвиток напрямки попереднього періоду – неокласицизм і неофольклоризм, які яскраво виявляються в полістилістичному методі художнього мислення й нових музичних формах. Разом з цим специфічною особливістю музичного мистецтва 70-х рр. стало поширення неоромантизму, для якого характерними ознаками стало прагнення до суб'єктивного висловлювання та ліризації емоційно-образного змісту музичного твору. Характерними рисами музичних творів стала стабілізація тональної системи та норм формоутворення; тематизація фактури; активізація мелодичного й кантиленного способів викладення музичного матеріалу. Полістилістична природа виявилася в: синтезі строгої канононічної техніки з дванадцятитоновою; поліфонічної техніки із сонорною; протиставленні кантабільних (співальних) елементів із фактурою фрагментарного типу; конфронтації алюзій (квазіцитат) і цитат (музичних тем Р.Вагнера, Р.Шумана, Ф.Шопена та ін.).

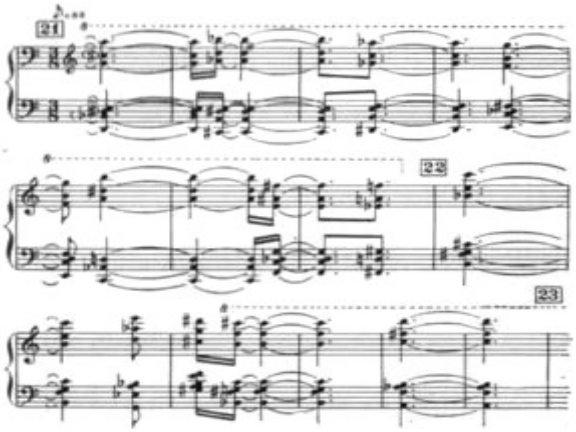
Найвищого розвитку неофольклорна тенденція досягла наприкінці 60-х рр. і виявилася в способах використання серійної техніки, сонористики, джазу. Пізніше, у 70-тих роках, неофольклоризм органічно взаємодіє із різними стилями, визначаючи образний зміст музичного твору. Особливістю творів неофольклорної орієнтації стало повернення до класичних тональних закономірностей, протяжного тематизму, класичних принципів його розвитку, які почали використовуватися у взаємодії поліфонічного стилю із джазовим.

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

Конкретна музика передбачала використання в музичних композиціях синтезу музичного звучання із шумовими та акустичними ефектами, звуками природи, голосу й виявилася у творчості П.Булеза, О.Мессіана, які вважали, що конкретна музика урізноманітнює й збагачує виражальні звукові можливості. Електронна апаратура (синтезатори) замінила живе звучання музичних інструментів. Техніка композиторського

письма спростилася засобом використання математичних алгоритмів, формул, фізичних законів Я.Ксенакіса (серіальна музика) і випадковістю (алеаторика). Серіальна техніка музичної композиції (тотальний серіалізм) детермінується принципом серійності, який поширюється на всі засоби музичної виразності: звуковисотну, тембральну, ритмічну, динамічну, артикуляційну. Серіалізм виявився у творчості А.Веберна («Пассакалія», ор.1, «Симфонія» ор. 21, «Варіації», ор. 27, ор.30), О.Мессіона «Чотири ритмічні етюди для фортепіано», яскраво виявився у творчості композиторів дармштадської школи в 50-х роках XX ст. (П.Булез, К.Штокгаузен, Л.Ноно), а також у творчості композиторів 60-х років (А.Шнітке, Е.Денисова, А.Пярта).

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



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

Алеаторика (лат. alea – гральна кість, жребій, випадковість) – це техніка композиторського письма, що відходить від логіки розвитку музичної композиції, покладається на випадок і передбачає мобільність музичного тексту. Цей композиційний метод виник майже одночасно в Німеччині (К.Штокгаузен) і у

Франції (П.Булез). Алеаторику, для якої типовою є імпровізація виконавця, використовували також Дж. Кейдж, А.Шнітке.

Актуальним залишається звернення митців до різних художніх стилів – від епохи Відродження, мистецтва іконопису до сучасних тем, що зображали будні країни. Мистецтво художників і композиторів 70 – 90 рр. визначило новий етап у розвитку сучасних стилів і світосприйняття.

Поетичні тексти поетів різних віків знайшли своє втілення в оригінальних музичних композиціях, вокальних творах на слова поетів різних епох (давньогрецької поетеси Сапфо (VII ст. до н.е.), Вагантів (XI – XIII ст.), французьких поетів Шарля Бодлера й Поля Верлена (XIX ст.) та ін. Поетичний зміст органічно поєднується й розкривається через музичний супровід (фортепіано, орган, синтезатор, електропіаніно, мідна та струнна групи симфонічного оркестру), оригінальні мелодії, гармонічні співзвуччя і темброво-колористичні ефекти, відтворюючи засобами інструментування й інтонаційної музичної виразності дух епохи у відповідних арт-рокових композиціях.

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

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

Наприкінці XX ст. виникає такий синтетичний вид творчості, як мульти-медіа-продукція, різноманітні форми медіа-мистецтва (відеокліпи, відеоінсталяції, відеоскульптура), що сприяє

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

РОЗДІЛ IV. УКРАЇНСЬКЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В ПОЛІХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРІ. ВІД СИНКРЕТИЗМУ – ДО СУЧАСНОСТІ

4.1. Особливості і функції синкретичного мистецтва давніх слов'ян

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

Характерною рисою первісного синкретизму є одухотворення сил природи, що випливало з конкретності мислення давніх людей. Первісний синкретизм є водночас мистецтвом і немистецтвом, оскільки пізнавальна, естетична та побутова функції становлять у ньому нерозривне ціле, єдність, обрамлену в образно-художню форму.

Людська фантазія давніх слов’ян наділила всі стихії природи якостями та іменами людей, які зберігалися протягом віків у народних піснях та повір’ях про матір-землю, вогонь, лісовиків, мавок.

Первісно-релігійний спосіб життя давніх слов’ян-землеробів передбачав обожнювання землі й сонця, що відбилося в цілому ряді обрядових дійств, пристосованих до основних періодів руху Землі навколо Сонця.

Численні зразки народної творчості давніх часів органічно поєднують трудову діяльність і засоби художнього вираження та характеризуються взаємним проникненням слова, співу, рухів, нерозподілом їхньої жанрово-родової структури, що визначило магічний характер багатьох стародавніх творів як українського мистецтва, так і мистецтва інших народів (О.Веселовський, Е. Гроссе, А.Іваницький, В.Кабо, О.Шреєр-Ткаченко). І хоча засоби художньої виразності ще не набули самостійності й перебували в стані «взаємного проникнення» (М.Каган), акцентовані вигуки та приспівки, що вводились у трудовий процес, інтонувалися наспівно, у ритмі певної форми праці. Природно поєднуючись, вони надалі сприяли зародженню

основного фольклорного утворення – народної пісні, яка на наступних етапах художнього розвитку не тільки вдосконалювалася суто музикально, а й зазнавала «зовнішніх» змін, сприяла виникненню нових синтетичних жанрів (пісні-романсу, канту), ставала внутрішнім компонентом інших видів мистецтва.

Відбиваючи світогляд, побут, працю, пісні супроводжували все життя людини. Групуючись у цикли, які за своїм характером і змістом пристосовувалися до різних сезонів та форм праці, вони являли собою тісну взаємодію музики та слова й передбачали доповнення виразною мімікою, танцювальними рухами, виконуючи водночас декілька функцій.

Доповнюючись виразними рухами, відповідним одягом та прикрасами, створювався таким чином унікальний синтез мистецтв, який убирав у себе пісню-сказання-дійство-танець. Драматична дія, хороводний діалог, епічне сказання, лірична пісня, більше того: усе це в поєднанні з музикою створювало єдине художнє ціле (О.Веселовський).

Саме в первісних обрядових, трудових та хороводних піснях знайшли вияв інтуїтивно знайдені зразки музичної злагодженості – первістки гармонії в музиці.

У процесі історичного розвитку людства, збагачення громадської свідомості та досвіду людини обрядові пісні й дійства первісного мистецтва, які розкривали, насамперед, душевний стан людини, передавались із покоління в покоління й ставали джерелом для розвитку різноманітних типів родинно-побутової пісенної творчості в пізніші часи, збагачувалися своєрідним інструментарієм, удосконалювалися, знаходили своє яскраве втілення в різних типах художньої творчості, використовувалися у творчості професійних композиторів наступних епох.

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

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

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

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

Взаємодія різновидів мистецької творчості унікально виявилася у творчості скоморохів, що зображені на фресках Софійського собору в Києві (1037 рік), котрий став символом розквіту Київської Русі.

Творчість скоморохів, яка живилася витоками фольклору, розкрила також самобутність

давньої культури як виду художнього синкрактора, що поєднувала мистецтво музиканта, виконавця, співака й засобами інструментальної музики, танцювальними номерами, лицедійством, драматичними сценками та акробатикою відзеркалювали побут, мрії, сподівання, звичаї українського народу.

Мистецтво скоморохів, котре надалі ставало більш змістовним і яскравим, проникло у вистави шкільного театру й вертепу в Україні, обрядові та ігрові дійства, живило творчість композиторів наступних епох.

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

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

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

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

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

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

(Андріївська церква в проектуванні Бартоломео Растреллі), реалістичному й людському відтворенні образів святих (Федір Сенькович, Микола Петрахнович, Іван Руткович), а також у портретних зображеннях історичних осіб у розписах храмів (Успенський собор містить 85 портретних зображень – від князя Володимира до Петра I), виразному звучанні багатоголосних (чотириголосних, восьмиголосних і дванадцятиголосних) хорових композицій (партесний спів), який являв собою гомофонно-гармонічне багатоголосся з елементами поліфонії.

Саме в жанрі партесного концерту яскраво виявилися барокові стильові особливості: об'ємність просторового звучання, що досягалося імітаційним проведенням голосів, їхнім колористичним і тембровим зіставленням, багатоголосною фактурою. Серед композиторів, котрі складали партесні твори (Колядчин, Гавлевич, Завадовський, Пекалицький, Яжевський), натрапляємо на ім'я національно-самобутнього композитора, теоретика, педагога, хорового диригента XVII століття Миколи Дилецького, відомого своєю працею «Граматика мусикійська», чисельними хоровими творами (Літургія ля-мінор, партесний концерт «Іже образу Твоєму», «Воскресенський канон» та інші), що вражають багатством гармонічно-поліфонічної фактури, метроритміки, тематичного матеріалу, майстерним використанням народно-жанрового колориту, інтонаційною виразністю, художньо-образною довершеністю, мелодично-розспівною вокалізацією, українською теплотою й задушевністю. Микола Дилецький створив неперевершені зразки духовної української музики, заклав основи партесного співу також і в Росії, виховав цілу плеяду відомих композиторів, серед яких В. Тітов, В. Калашніков.

Незважаючи на важкі історичні умови для розвитку художньої культури України [національно-визвольний рух проти Речі Посполитої (1648 – 1657 рік), денаціоналізація і покріпачення українського народу, згортання автономії України російським царатом, ліквідація гетьманщини, заборона публікацій українською мовою], що у свою чергу спричинило піднесення української культури й вплинуло на розвиток всіх видів мистецтва, українська музично-поетична творчість збагачувалась і міцніла, характеризувала світогляд і характер українського народу.

Своєрідним літописом у XVII ст. стали історичні пісні та думи української народної творчості, які змальовують боротьбу козаків із завойовниками (татарами, турками), життя бранців у турецькій неволі, їхній побут, козацькі походи й повстання. Такими є пісні «Ой, Морозе, Морозенку», «Пісня про Байду», «Ой, на горі та женці жнуть», «Ой, зійшла зоря», «Засвіт встали козаченьки».

Думи зародилися серед волелюбного козацтва, мали велику популярність і виконувалися кобзарями, які брали участь у воєнних походах, народних повстаннях. «Дума про козака Голоту», «Дума про Марусю Богуславку», «Дума про Самійла Кішку, «Дума про Івана Богуна», «Втеча трьох братів із города Азова з турецької неволі» та інші за своїм змістом близькі до історичних пісень, а речитативна манера виконання зближує їх із плачами та голосіннями. Історичні думи характеризувалися життєвістю й високим естетичним спрямуванням, виконувалися імпровізованою мелодекламацією кобзарями, лірниками, бандуристами під власний супровід і створювали унікальний синтез поетичної та музичної творчості. Пісні цього періоду звеличують постать Богдана Хмельницького, М.Кривоноса («Чи не той то хміль», «Гей, не дивуйтесь, добрії люди»). Героями історичних пісень стали Нечай, Богун, які оспівувалися у народних думах та піснях. Думи й пісні прославляли мужність і хоробрість захисників Вітчизни, розкривали риси національного характеру українців, їхнє прагнення до краси, щирість, мрійливість, відбивали спосіб мислення і світосприйняття українського народу.

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

Сюжети історичних пісень та дум, козацькі образи розкрилися в жанрі «народних картинок» («Козак з бандурою», «Козак Мамай), а також надалі лягли в основу літературних

творів Сави Чалого, М.Костомарова, І.Карпенка-Карого, М.Старицького, О.Кобилянської, Ліни Костенко.

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

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

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

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

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

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

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

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

Основи класичної музики в Україні почали формуватися й розвиватися в другій половини XVIII ст. і в XIX ст. У цей період в українському мистецтві особливо яскраво й повно виявилася ідея взаємозв'язку музики й слова. Це знаменувалося зародженням духовного концерту (партесного), який відзначався живим рухом голосів, емоційною наснаженістю, яскравою, виразною мелодією, багатоголоссям, що в поєднанні зі словом і дійством сприяло значному впливу на внутрішній світ людей.

Проникнення партесного співу в культуру знаменного в другій половині XVIII ст. спричинило виникнення нового виду хорового багатоголосся – партесного концерту, який характеризується хорально-гармонічним і підголосково-поліфонічним складом, виконується у святкових церковних композиціях і знаменує високі форми розгорнутого багатоголосся.

Жанр хорового концерту пов'язаний з музичною освітою в Київській академії, вихованцями якої були Г.Сковорода, М.Березовський, А.Ведель, відомі вчителі музики та регенти Георгій Баранович, Йосип Мохов, Василь Сербжинський, Семен Лободовський. У духовних концертах цього періоду виявляється нове ставлення до вибору тексту, який у тісному зв'язку з музичними інтонаціями сприяє розкриттю багатого світу людської душі, динаміки глибоких і різноманітних переживань, що, у свою чергу, вимагало розширення музичної форми, збагачення емоційно-образного змісту, оновлення художньо-стильових особливостей, насиченості гармонічної фактури, поєднання хорового поліфонічного багатоголосся з майстерністю інструментального письма.

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

Багатство жанрової палітри, майстерність композиторської техніки, володіння різними прийомами поліфонічного письма й хорового співу, піднесеність художніх образів, довершеність музичної форми

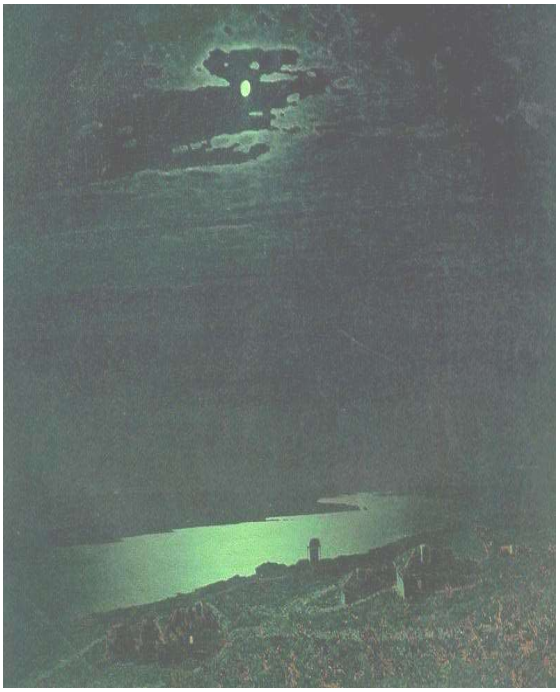
гармонійно поєднуються у творах цих композиторів з простотою музичного викладу, виразністю й задушевністю мелодичних зворотів, що ґрунтуються на народнопісенних інтонаціях.

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

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

Перша половина XIX ст. характеризується подальшим розвитком синтетичного камерно-вокального жанру – пісні-романсу, образно-емоційна сфера якого, особливості мелодики й поезії визначають стилістичні риси багатої романсової творчості композиторів другої половини XIX ст.

Поєднуючись, українська мелодія й поезія створювали виразні, емоційно забарвлені композиції, у яких людські переживання передаються від лірично-грайливих до елегійно-задумливих і драматично-напружених образних сфер, а також у романтичних музичних композиціях-замальовках, які проникають і відтворюються в пейзажному жанрі художників новаторського напрямку, зокрема творчості А.Куїнджі.



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

Образно-емоційна сфера пісень-романсів «Віють вітри», «Ой я нещасний» з «Наталки-Полтавки» І.Котляревського, особливості мелодики й поезії пісень-кантів («Їхав козак за Дунай», «Не ходи, Грицю, на вечорниці»; «Гуде вітер вельми в полі» М.Глинки, «Гандзя» Д.Бонковського), солоспіву М.Маркевича «Нащо мені чорні

брови?» та багато інших визначили стилістичні риси багатої романсової творчості композиторів і поетів цього періоду, знайшли своє відображення в пейзажному, побутовому та портретному жанрах українських живописців.

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

У другій половині XIX ст., періоду розпаду феодально-кріпосницьких відносин і визрівання капіталістичних розгортається національно-визвольний рух, який зумовив піднесення суспільно-політичного життя, розвиток національної демократичної культури та мистецтва, що зміцнювалися й гартувалися в Україні в боротьбі проти антинародної політики царського уряду.

Демократичні тенденції, культурні й національні інтереси українського народу, що виявлялися в прагненні відстояти свободу права на рідну мову й мистецтво, знайшли своє відбиття у всіх видах художньої творчості. Українська культура збагатилася відомими іменами представників різних видів мистецтва: Є.Гребінка, С.Гулак-Артемовський, П.Ніщинський, А.Лосенко, Д.Левицький, творчість яких позначилася такими спільними рисами, як роздуми про долю, володіння чудовою властивістю заглянути в найпотаємніші глибини людської душі й геніально висвітлити її світогляд, почуття й думки.

Пасха. М.К.Пимоненко.

Мистецтво музики, мистецтво пензля й мистецтво слова одночасно розвиваються в напруженій боротьбі під впливом революційно-демократичних ідей, визвольного руху, новаторських звершень, взаємозбагачуючи та взаємодоповнюючи один одного. Загостреність соціальних взаємовідносин є основною темою літературної і живописної творчості.

Драматичне звучання картин К. Трутовського «Хворий», «Збирання недоїмок на селі», «Рекрутський набір», «У суді», «Голод у Курській губернії» співзвучні літературним образам творів І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І. Франка, А. Тесленка; живописне полотно К. Костанді «В люди», що висвітлює актуальні питання безробіття, перегукується з творчістю Панаса Мирного, зокрема його творами «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», «Повія».

Головна й спільна тема – життя трудового народу – поєднала музику, живопис, слово й знайшла своє яскраве втілення в побутовому жанрі. І хоча кожен з видів мистецтва на цей час виробив свої власні характерні для цього жанру особливості, образи селян, робітників та розкриття правди життя неповторними ознаками різновидів мистецтва поєднали їх у єдиній ідейно-емоційній спрямованості.

Взаємозв’язок з музикою виявився в показі живописцями теми селянського життя, українських обрядових сцен: колядок, сватання, весілля, ярмарку. Прикладами є картини М. Пимоненка «Святочні ворожіння», «Весілля в Київській губернії», «Проводи рекрутів», «Свати», «Жнива», «По воду», «Ярмарок», «Пасха»; Т. Шевченка «Старости»; К. Трутовського «Весільний викуп»; І. Рєпіна «Вечорниці»; Ф.Кричевського «Наречена»; І.Айвазовського «Весілля в Україні»; В.Тропініна «Весілля в селі Кукавці», «Українець», «Портрет подільського селянина».

Поєднання різновидів мистецтв виявляється і в такій формі, як переведення з одного художнього виду в інший. Наприклад, офорт В.Штернберга «Кобзар з поводирем» до першого видання «Кобзаря», ілюстрації К. Трутовського до творів Т. Шевченка, Марка Вовчка, М. Гоголя, І. Крилова, Л. Глібова, офорт Л. Жемчужникова «Покинута», створений під враженням від поеми Т. Шевченка «Катерина».

Взаємозв’язок мистецтв виявився і в прагненні художників розкрити внутрішній світ українських композиторів і поетів

(І. Труш – портрети Лесі Українки, І.Франка, М. Лисенка, П. Житецького; В. Штернберг – портрет Т. Шевченка, М. Лисенка).

Т.Шевченко.Автопортрет.

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

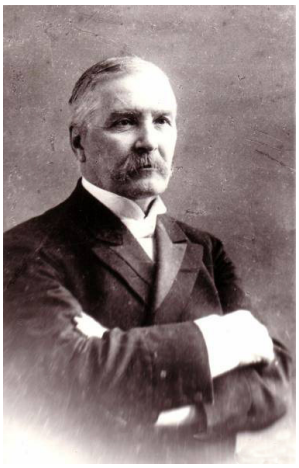
У цей час набуває розквіту синтетичний оперний жанр, котрий виявляється як у творчості композиторів західноєвропейських країн, зокрема Ж. Бізе (опера «Кармен» за сюжетом новели Проспера Меріме), Россіні («Севільський цирюльник»), Верді («Аїда»), Гуно («Фауст»), Деліб («Лакме»), так і у творчості відомих українських композиторів XIX ст.

С.С. Гулак-Артемовьский (1813-1873). український композитор, співак, драматичний артист, автор однієї з перших опер на україномовне лібрето опери «Запорожець за Дунаєм», у якій вокально-хорові композиції вдало поєднуються з хореографічними номерами й розмовними діалогами.

Творча спадщина С. Гулака-Артемовського містить відомі українські пісні, зокрема «Стоїть явір над водою» (присвячена Т. Шевченкові), «Спать мені не хочеться», «Ой на горі та й женці жнуть – рапсодія зі збірки «Українська свадьба», що складається із семи пісень.

М. Лисенко – видатний український композитор (1842 – 1912), основоположник української класики, з ім'ям якого пов'язана доба становлення професійної музики, театру та мистецької освіти на Україні.

Майстер вокального, інструментального, симфонічного жанру, М. Лисенко збирав народні пісні, створив понад 500 обробок для хору, насичував їх зміст народним мелосом.



Серед учнів Лисенка – Кирило Стеценко, Микола Леонтович.

Оперна естетика М. Лисенка, грунтуючись на традиціях композиторів-класиків, художньому досвіді С. Гулака-Артемовського, характерних особливостях українського театру, збагатила жанрово-видову специфіку музично-сценічних творів. Саме у творчості М. Лисенка сформувалась українська історико-героїчна народна музична драма (опера «Тарас Бульба»), лірико-побутова опера «Різдвяна ніч», казково-фантастична опера «Утоплена», новий жанр дитячої опери: «Коза-дереза», «Пан Коцький», «Зима і Весна», опера-сатира «Енеїда», опера – політичний памфлет «Андрашіада».

Синтез мистецтв виявився у зверненні українських композиторів до творчості українських поетів.

Музичний цикл М. Лисенка на вірші Тараса Шевченка, у якому хори, ансамблі, романси, солоспіви, кантати втілюють й розкривають в музиці лірико-епічні, філософсько-величні образи і нескорений дух великого Кобзаря у різних музичних формах і жанрах; музика до Шевченкового «Заповіту», цикл творів на тексти «Кобзаря».

Музика М. Лисенка до другої дії п'єси Т.Шевченка «Назар Стодоля», а також «Вечорниці» П. Ніщинського заклали основи розвитку жанру української класичної театральної музики.

М. Лисенко заснував вищий музичний заклад – українську музично-драматичну школу (згодом інститут) у Києві.

Наприкінці XIX – початку XX сторіччя музична культура України характеризується інтенсивним розвитком синтезувальних жанрів, виникненням музично-драматичних, театральних і хорових колективів під керівництвом М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця, у концертних репертуарах яких панувала українська народна пісня, котра розкриває внутрішній світ людини, суттєві сторони життя.

Естетичні принципи українських композиторів характеризуються зверненням до фольклору, демократичною творчою спрямованістю, розумінням суспільної функції різновидів мистецтва. Так, І. Франко висловився, що українська пісня має «не лише артистичне, але й суспільне значення як один з елементів, що поєднують людей, полегшують їх організацію і співпрацю для цілей народного відродження».

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

Прогресивні думки І. Франка, П. Грабовського, М. Коцюбинського, В. Стефаника, Лесі Українки, О. Олеся проникали в музичний процес, були ідейним грунтом для визрівання нових тенденцій в українській музиці початку XX століття взагалі. Це позначилося на тематиці, образній сфері, ідейному спрямуванні творчої діяльності композиторів. У центрі уваги композиторів – життя й доля народу, його злигодні і радощі, мрії й сподівання.

Композитори звертаються до характерних життєвих ситуацій, розкривають картини суспільного й особистого життя, черпають образи своїх героїв із творчої спадщини поетів і письменників. Влучно висловився О. Кошиць про творчість К. Стеценка, називаючи її щирою, безпосередньою, «найтоншою,

найделікатнішою лірикою італійського пензля в релігійному малярстві».

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

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

Яскравою художньою самобутністю пройнята творчість М.Леонтовича (1877 – 1921), що заснована на народній пісенній культурі.

Колоритність звучання, гармонійна барвистість, поліфонічна майстерність, композиційна досконалість, багатство хорової палітри, мистецтво «вокального інструментування» (одним із творців якого і був сам Леонтович), самостійні ходи і рухи голосів, які надалі розвиваються у геніально сплетену музичну мережку, стали одним з основних елементів індивідуального стилю Леонтовича, що заклав основи й надав життєвості розвитку української хорової культури.

Краса народної пісні й краса самобутнього таланту у творчості Леонтовича злилися воєдино. Неповторні музичні шедеври, кожен з яких – то цілий скарб у духовних надбаннях народу, сторінка з його життя й долі, вирізьблена на дорогоцінному камені вправною рукою великого майстра

(М. Гордійчук). К. Стеценко про Леонтовича висловився так: « … він ніби різьб'яр у музиці, що творить найтонші музичні цінності, неначе «кружева» із шовку. Його техніка, обробка найменшої речі остільки «ажурна», ніби тонка різьба із золота, прикрашена самоцвітним камінням».

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

Художник-новатор, він вів пошуки характерного в пісні, прагнув піднести це характерне до високого рівня художнього узагальнення, розкрити пісню в усій своїй різноманітності й різножанровості, створити яскраві художні образи, що вражають великою силою художнього впливу, винятковою довершеністю форми, своєрідністю й оригінальністю музичної мови, глибиною емоційно-образного змісту.

Все своє життя композитор шукав засобів для якнайглибшого й найправдивішого відтворення слова в музиці й розумів слово не лише як категорію, що несе в собі певну емоційну і звукову інтонацію, зазначає М. Гордійчук, а передусім як «конкретний за змістом поетичний образ, що приховує в собі багато можливостей щодо його музичних тлумачень».

М. Леонтович свідомо шукав зв'язків кольору й звуку, прагнув до «звучання» образів природи в музиці, доповнення, збагачення й розкриття цими засобами людської долі «з її радощами й болями, з щастям зустрічей і горем розлуки, з серцем живим і тремтливим».

Унікальний синтез музичного й народнопоетичного тексту являють собою хорові твори композитора. Розгорнуті «сценки» народного життя, побуту правдиво розкривають характери дійових осіб, глибину їхніх почуттів і переживань, прагнень і сподівань.

Музичні твори М. Леонтовича компонуються у велике загальне дійство, що складається з «монологів», «картинок», «сценок», «діалогів», «роздумів-оповідань» і має свою сюжетну лінію, експозицію, зав'язку, кульмінаційну вершину й розв'язку.

Особливу увагу привертають твори сімейно-побутової та лірико-любовної тематики, у яких образно-змістова сфера відтворюється надзвичайно конкретно й досконало. Композитор наділяє своїх героїв характерними рисами і, застосовуючи відповідні засоби музичної виразності, розкриває їхній внутрішній світ і духовні якості.

Сторінки реального життя правдиво зображені в таких хорових творах, як «Ой, черчику», «Ой ніхто ж там не бував», «Ой ходить царенко», «Зеленая та ліщинонька», «Не стій, вербо», «Попід терном стежечка».

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

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

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

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

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

Хорові твори Леонтовича, які приваблюють своєю оригінальністю та індивідуальною неповторністю, насичені звукомалярськими прийомами. Створюючи неповторний мальовничий музичний колорит, композитор не тільки зображає характерні явища навколишньої дійсності, а й заставляє того, хто слухає й сприймає твір, пройматися думками й почуттями основних героїв, співдіяти й співпереживати їм.

Тонко відчуваючи поетику твору, М. Леонтович визначає комплекс виражальних засобів, необхідних для повного і глибокого розкриття образного змісту твору, його найтонших

емоційних відтінків і настроїв. Композитор збагачує ладово-інтонаційний стрій, органічно поєднує елементи народно-підголоскової поліфонії з прийомами та засобами класичної гармонії та контрапункту, застосовує принципи емоційно-темброві і фактурно-тональних контрастів.

Яскравим прикладом є пісня «Ой послала мене мати в ліс калину ламати», у якій композитор засобами музичної виразності створює поетичну картину лісу, відгомін розлогої пісні, ефект луни.

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

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

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

Ладовий контраст, зокрема паралельна й однойменна (мажоро-мінорна) ладова змінність є характерною для української народної музично-поетичної творчості. У своїх

творах Леонтович широко застосовує принцип фактурно-ладового контрасту. Так, у хорі «Ой лугами-берегами» два перші куплети-варіанти звучать у тональності соль-мажор, у третій – в одноіменному соль-мінорі. Таким чином автор динамізує художній зміст, збагачує емоційно-образне сприймання твору.

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

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

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

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

У цьому плані творчість Леонтовича схожа за емоційно-образним змістом з художніми образами «Кобзаря» Т. Шевченка.

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

краплина його чистої, як кришталь, прозорої та самоцвітної, як роса вранішня, душі.

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

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

4.4. Художньо-стильові особливості, інтеграційні та диференціювальні тенденції у творчості українських композиторів XX-XXI століття

Художньо-стильові особливості, інтеграційні та диференціювальні тенденції у творчості українських композиторів XX століття

XX століття уславилося іменами відомих педагогів-музикантів, майстрами української виконавської (Г. Ходоровський) і композиторської шкіл (Р. Глієр, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, С. Людкевич, В. Сильвестров, А. Штогаренко, М. Скорик, Л. Грабовський, В. Барвинський та ін.), самобутній і неповторний стиль яких характеризується психологічною глибиною та експресивною насиченістю, правдивим утіленням життєвих реалій у музичних образах.

Сучасні методи музичної композиції виявляються в збагаченні, новій організації й використанні засобів музичної виразності: мелодики, ритміки, гармонії, поліфонії, структури, форм, інструментуванні.

У цей період напрацьовується значний обсяг композиційних технік та методів: розширення тональної та модальної техніки; виникнення атонально-серійної й серіальної техніки; пуантилізм; технічна музика; алеаторика, музика тембрів.

У 50-х рр. з'являється рок-музика, електронна музика, для якої характерне технічне втілення, посилена гучність, своєрідний зв'язок виконавця й публіки. Поєднанню різних музичних жанрів сприяв розвиток звукозапису, що відкрив можливість для роботи із семплами, тобто використання й поєднання в рамках однієї музичної композиції різних уже записаних звуків. Така техніка музичного письма, використання «алюзії», «цитування музичного матеріалу», запозичених музичних тем у композиторів попередніх епох, знайшла своє втілення й в інструментальних творах А. Шнітке, Л.Беріо.

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

радикальним оновленням художньої образності, звуковисотної організації й виразних засобів.

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

Тісний зв'язок слова як носія певної «емоційної інформації» (М. Гордійчук) і музичної інтонації набуває значущості не тільки у вокальних композиціях [таких, як «Ніч темна і тиха була», «На човні» на слова Лесі Українки, «вокальному триптиху» («Матері», «Сон», «Знов повіяло в душу весною») на слова П.Грабовського, вокально-симфонічному творі «Думка» на слова Т.Шевченка, «живописних» камерно-вокальних циклах «Пастелі» й «Енгармонійне» на слова П.Тичини, кантаті «Червона калина», що побудована на народних піснях, хорових палітрах «Поява місяця», «Сонячний струм» на слова японських поетів Охара Токо і Басьо, кантатах «Чотири пору року», «Карпатська кантата», «Сонячне коло», «Весна», «Здрастуй, новий добрий день»], а й у програмних інструментальних творах Лесі Дичко, у яких метод симфонічного мислення, здатність автора до художнього узагальнення, дають змогу глибоко проникнути в сутність твору, емоційно й адекватно відтворити його художньо-образний зміст.

Картинно-програмні сюїти з'являються у творчості І. Шамо, М.Сильванського «Музичні малюнки за поемою М.Гоголя «Мертві душі», 1958; цикл Ф.Надененка за поемою Т.Шевченка «Гайдамаки», 1963; М.Сильванського «Пригоди барона Мюнхаузена», 1969 (за Г.А.Бюргером) та ін. Особливо яскраво жанр-програма виявився у творчості Б.Лятошинського («Прелюдії» ор. 38), Ф Надененко («Гайдамаки»), М.Сильванського «Пригоди барона Мюнхаузена», у яких «програма розкривається в епіграфі, а образність утілюється в певному жанрі».

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

Героїчні сторінки українського народу зображені у фортепіанних сюїтах М.Вериківського «Волинські акварелі», монументальному диптиху В.Задерацького «Фронт» та «Батьківщина»; А.Штогаренка «Партизанські картини» (для фортепіано та симфонічного оркестру).

Казковими художньо-образними асоціаціями вирізняється сюїта Г.Жуковського «Лісові картини», яка складається з ряду яскравих програмно-тематичних п'єс: «Пробудження лісу», «Вакханалія», «Лісова поросль», «Поранена берізка», «Веселощі в першу грозу», «Верби-подружки», «Весняні струмочки», «Лісова нечисть», «Розваги лісових русалок», 1965.

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

Отже, розвиток української музики, що сягає своїм корінням прадавніх часів, позначився тісними й розмаїтими зв'язками зі світовим художнім процесом, інтегрувальними та диференціювальними тенденціями з різними видами художньої творчості, ствердженням гуманістичних ідеалів, цінностей людської особистості.

Художнім образам українського мистецтва властиві виняткова душевна краса, неповторний національний колорит, глибока змістовність і реалістичність, філософічність і надзвичайна «музикальність». Українське музичне мистецтво є яскравою й унікальною сторінкою на всіх етапах розвитку художньої культури.

ТВОРЧІ ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОПЕРЕВІРКИ СТУДЕНТАМИ ЗНАНЬ З ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

Творче завдання 1. спрямовується на виявлення розуміння студентами художніх закономірностей, категорій, понять:

1. Розкрийте поняття «ритм у музиці», «ритм у живописі», «ритм у поезії».
2. Які аналогії у засобах художньої виразності інших видів мистецтва (живопису, поезії) можна застосувати до терміна «мелодія»?.
3. Наведіть приклад картини, яку можна було б назвати «музикою для очей». Чому?
4. Яка мелодія звучить із картини … ?.
5. Вираз «молитися пензлем» можна застосувати до таких картин …
6. Доберіть твори, зміст яких відповідав би словосполученням «тиша, що звучить», «музика природи» (Б. Асаф'єв).
7. Гармонія музики і фарб найбільш яскраво виявляється в творчості … (композитора, художника).
8. Кольоровим слухом володіли композитори (…), і музика їх (…) викликає в уяві (…).
9. Уважно розгляньте картину Е.Делакруа «Шопен». Чи можна сказати: «У цей портрет «входить» музика?» Доберіть твір Ф.Шопена, що відповідає, на Вашу думку, художньому образу картини.

Творче завдання 2.

1. Яке українське обрядове дійство відображено на першій картині?

2. Доберіть українські пісні до пропонованих картин.

3. Наведіть ще приклади художніх картин, що відображають українські народні обряди.

Микола Пимоненко. Святочне ворожіння.

М. Пимоненко. Жнива.

Творче завдання 3.

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

1) «Ніч яка місячна».

2) «Спать мені не хочеться».

3) «Садок вишневий коло хати».

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

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

А.Куїнджі. Вечір в Україні, 1878.

Творче завдання 4.

Подивіться уважно на картини.

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

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

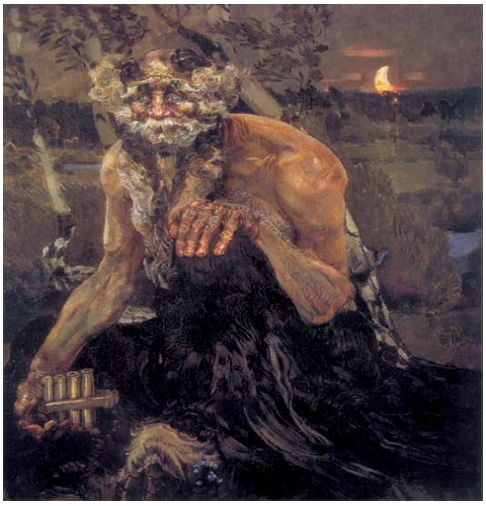
1. _____
2. _____
3. _____
4. _____

Виконайте музичні номери із названих Вами обрядових дійств.

І.Соколов. Ніч на Івана Купайла, 1856.

Творче завдання 5.

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



М. Врубель. Пан, 1899.

М. Врубель. Бузок, 1900.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гордійчук М. М. На музичних дорогах. Статті та рец. К. : Муз. Україна, 1973. 306 с.
2. Дилецький М. Граматика музикальна. Підготовка до видання О. С. Цалай-Якименко. К., 1970. 135 с.
3. Історія української дожовтневої музики / Заг. ред. та упоряд. О. Я. Шреєр-Ткаченко. К., 1969. 587 с.
4. Історія української культури / За загал. ред. І. Крип'якевича. К. : Либідь, 1994. 656 с.
5. Винницька Ярина. Ковчег музика.Львів, 2020. 52 с. УКРКОМПОЗИТОРИmusic.pdf
6. Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. К. : Муз. Україна, 1971. 147 с.
7. Лемішко М. М. Гармонія. Вінниця : ПП «Нова книга». Ч. 1. Діатоніка. 223 с.
8. Матвєєва Л. Л. Культурологія: курс лекцій. Навчальний посібник. К. : Либідь, 2005. 512 с.
9. Основи художньої культури. / За ред. В. О. Лозового, А. В. Анучиної. – Харків : Основа, 1997. Частина 1. Теорія та історія світової художньої культури. 320 с.
10. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва. К., 2008. 274 с.
11. Ростовський О. Я. Педагогіка музичного сприймання : навч.-метод. посіб. К., 1997. 248 с.
12. Руденко Ю.Д. Українська козацька педагогіка : Витоки. Духовні цінності. Сучасність / Ю.Д. Руденко, О.Т. Губко. К. : МАУП, 2007. 384 с.
13. Рудницька О. П. Педагогіка загальна та мистецька : навч. посіб. Тернопіль, 2005. 360 с.
14. Рудницька О. П. Сприйняття музики і педагогічна культура вчителя. К. 1992. 96 с.
15. Світова художня культура : Від первісного суспільства до початку середньовіччя : Навч. посіб. /О. П. Щолокова, С. В. Шип, О. Л. Шевнюк, О.М. Семашко. К., 2004. 175 с.
16. Стратан-Артишкова Т.Б. Особливості творчо-виконавської підготовки майбутнього викладача музичного мистецтва. «Наука і техніка сьогодні» : журнал. 2023. № 7(21) 2023. 516 с. С. 476–484.
17. Стратан-Артишкова Т. Б. Творчо-виконавська підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва: монографія. Кіровоград, 2014. 448 с.

18. Українська музична спадщина : Статті. Матеріали. Документи / Заг. ред. М. М. Гордійчука. К. : Муз. Україна, 1989.152 с.
19. Українське мистецтво в полікультурному просторі : навчальний посібник / За ред. О. П. Рудницької. К. : ЕксОб, 2000. 208 с.
20. Українське музикознавство : Серія 19 / Л. Кузьоміна // Про виконавську естетику Б. Яворського. К., 1984. С. 107 – 114.
21. Шевнюк О. Культурологія . К., 2004. 353 с.
22. Tetiana Stratan-Artyshkova. Author's ability as an innovative resource for the development of the future teacher-musician. Kultura – Sztuka – Edukacja. Tom 4 [Prace Monografriczne]. Uniwersytet Pedagogiczny im.Komisji Edukacji Narodowej. Krakow, 2020. P. 222–229.
23. Шевцова Олена Борисівна. Спів-творчість у процесі музично-виконавської інтерпретації художнього образу. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. Кропивницький: Центральноукраїнський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка, 2022. Випуск 207. 403 с. С. 380–383.
24. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики / О.Я. Шреєр-Ткаченко . – К.: Музична Україна. 1980. – 198 с.
25. Шульгіна В. Д. Музична Україна : [монографія] / В. Д. Шульгіна. – К. : НМАУ, 2000. – 213 с.
26. https://www.youtube.com/watch?v=pYxdUjR6v3E
27. https://www.youtube.com/watch?v=kLGKmLUyf7o
28. https://www.youtube.com/watch?v=aIBmJa2TITE
29. https://www.google.com/search?q=%D0%BA%
30. https://www.youtube.com/watch?v=ClQp-q1J2BM
31. https://www.youtube.com/watch?v=YuS6AVLFNQ4&t=228s
32. https://www.youtube.com/watch?v=AV-epglmQEQ
33. https://www.youtube.com/watch?v=KaLEGfeMxrc
34. https://www.youtube.com/watch?v=pBqqpIjjiys&t=278s
35. https://www.youtube.com/watch?v=f3v_9dP0C34
36. https://www.youtube.com/watch?v=2Ti-Sifz_qs
37. https://www.youtube.com/watch?v=jGAiIHZn_wI
38. https://www.youtube.com/watch?v=xO2svcpALUg
39. https://www.youtube.com/watch?v=SGphxUuHYVw&t=253s
40. https://www.youtube.com/watch?v=6Nb8530FjPs
41. https://www.youtube.com/watch?v=rsCR-NGoOa4
42. https://www.youtube.com/watch?v=OYB_v8RY3-w
43. https://www.youtube.com/watch?v=KaLEGfeMxrc
44. https://www.youtube.com/watch?v=o60S2qe0QJw

45.https://www.youtube.com/watch?v=Lefh-G2_J3Q
46.https://www.youtube.com/watch?v=v6S81w3L_Y8
47.https://www.youtube.com/watch?v=EK8u5d4rl68
48.https://www.youtube.com/watch?v=GCNV3E2qN64
49.https://www.youtube.com/watch?v=I16xqRsbmfQ

ПІСЛЯМОВА

Основним орієнтиром мистецької освіти є спрямованість на гуманістичні цінності, розкриття творчого потенціалу майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Гуманістична спрямованість діяльності вчителя виявляється у здійсненні філігранної роботи для становлення характеру, гармонії різних прийомів творчості, гри й переживання, у створенні «людиноінформувального» уроку в процесі художньо-педагогічного спілкування.

«Служителем природи» називав учителя Г. Сковорода. Якщо важливо лікувати тіло, то чи не найважливіше разом з тілом зберігати й душу людини цілою, здоровою, незіпсованою, здійснювати «емоційне пробудження розуму», створювати таку творчу атмосферу, коли діти «мислячи, переживають, і, переживаючи, мислять» (В. Сухомлинський).

Тому в процесі професійної підготовки майбутніх фахівців мистецтва важливим є поліхудожній розвиток як критерій формованості професійної культури майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Творча особистість вчителя музичного мистецтва є визначальним фактором у формуванні духовного світу своїх вихованців. У зв’язку з цим доцільно згадати слова Г.Нейгауза: «… чим глибше інтелект, тим ширше емоційні зв’язки та асоціації, тим яскравіше індивідуальність художника, тим більшу радість він приносить людям і тим легше здійснюється його техніка, тому що він твердо знає, чого хоче».

Культурологічний підхід передбачає розкриття художньо-стильових особливостей епохи, інтегрувальних та диференціювальних тенденцій різновидів мистецтва, творчих

методів митців, змісту художніх творів і створює фундамент для творчого професійного світомоделювання.

Культурологічний підхід призводить до здійснення художнього діалогу на рівні культур, епох, композиторських шкіл, художніх образів, сприяє створенню творчого середовища, атмосфери взаєморозуміння, спонукає студентів до самостійного творчого пошуку, визначення й оволодіння ними ефективними методами і прийомами педагогічного впливу, розвитку ціннісно-особистісної сфери майбутнього фахівця.

Використання в процесі художнього сприйняття синтезу мистецтв, розмаїття засобів художнього пізнання сприяє розвитку специфічних ознак емпатії, глибокого розуміння і переживання емоційно-образного змісту твору, активізації безпосереднього емоційного відгуку, розширення меж художньо-образних уявлень, які властиві процесу композиторської, виконавської і слухацької творчості.

Основним завданням посібника є розкриття унікальних можливостей і тенденцій різновидів мистецтва до інтеграції та диференціації, розуміння їх здатності акумулювати духовний світ людства, впливати на розвиток особистісних якостей, формувати ціннісно-особистісну сферу людини.

Важливим є вислів фундатора мистецької освіти, професора О.П. Рудницької про те, що творча глибина мистецьких творів криється в здатності осмислювати людський досвід на такому рівні, на якому він водночас виявляється і як універсальна загальність, і як неповторна індивідуальність, завдяки чому стає можливим залучити до світу художньої реальності кожну людину.

Кожна художня система певної історичної епохи відображає особливості світогляду, потреби та інтереси суспільних класів.

Певна суспільно-економічна формація характеризується репрезентативним видом мистецтва, який визначає основний конструктивний принцип і внутрішню спрямованість усіх інших видів мистецтва. Репрезентативний вид мистецтва найбільш повно виконує роль історичної трансляції, виражає і представляє художню культуру реципієнтам наступних етапів суспільного розвитку, забезпечує безперервність культурної традиції і сприяє формуванню культурної самосвідомості нової історичної епохи.

Кожна епоха в художній культурі характеризується й актуальним мистецтвом, найбільш популярним на даному етапі.

Створення цілісного загальнохудожнього контексту дозволяє продемонструвати конкретно-історичну сутність індивіда, його психологічні якості, що найяскравіше характеризують певну соціокультурну ситуацію, допомагають проникнути в ціннісний сенс людського «Я».

Створення філософсько-культурологічного ракурсу бачення художньої культури епохи, її взаємозв'язку з іншими формами суспільної свідомості (наукою, релігією, етикою, естетикою тощо), виявлення на цьому підґрунті духовно-змістового смислу художніх цінностей дозволяє відтворити ту духовну атмосферу, яка споріднювала різновиди мистецтва і насичувала їх зміст.

На всіх етапах художнього розвитку у процесах інтеграції та диференціації різновидів художньої творчості важливу роль відігравало музичне мистецтво. Доповнюючись неповторними ознаками інших видів мистецтва, музика відтворювала світоглядні позиції художньої епохи і композитора, гармонійно й цілісно впливала на внутрішній світ людини, спрямовуючи її ціннісно-особистісну сферу і творчо-діяльнісний потенціал.

Стильові особливості художніх епох, національних шкіл, окремих композиторів яскраво виявляються в «інтонаційному

словнику» музичних творів. У цьому сенсі можна говорити про спільні риси музичної мови віденських класиків, композиторів епохи Романтизму, композиторів-імпресіоністів. Разом з цим, музична мова кожного композитора характеризується своїми специфічними рисами, національними ознаками. Так, українськими народними інтонаціями проникнені твори М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, М. Скорика та ін., польськими – твори Ф. Шопена, К. Шимановського та ін.

Жанрово-стильові особливості музичної форми відображаються у типах музичного складу і фактурного викладення музичного твору. Художньо-образний зміст музичного твору втілюється у відповідну музичну форму, котра є однією з важливих музично-теоретичних та семіотико-естетичних концепцій цілісності музичного твору.

Музична форма немислима без гармонії, ладу, ритму, мелодії, фактури, структури, драматургії, тобто засобів музичної виразності, що складають художньо-образний зміст твору й визначають стиль автора, стиль музичної композиції.

Розуміння категорій «музичний стиль», «музичний жанр», «музична форма», «інтонаційний словник» епохи, «творчий метод», вміння здійснити аналіз художнього образу в єдності змісту і форми призводить до виникнення внутрішнього діалогу на рівні культур, особистості, художнього образу й уможливлює піднятись до широких творчих узагальнень, здійснити складну емоційно-інтелектуальну роботу в процесі художнього спілкування з автором твору і самим собою.

Мистецтвознавчий і культурологічний аспекти, знання художньо-стильових особливостей розвитку художньої культури, її інтеграційних та диференціювальних тенденцій, «інтонаційного словника» епохи, художньо-стильових особливостей

композиторських шкіл, митців, окремих творів, розуміння художнього образу в єдності змісту і форми зумовлюють використання у навчальному процесі поліпарадигмального підходу, традиційних та інтерактивних форм і методів навчання.

Пропонований матеріал навчального посібника сприятиме збагаченню художнього тезаурусу, досвіду спілкування майбутніх учителів музичного мистецтва з творами різних видів мистецтва, розвитку професійно значущих особистісних якостей (емпатії, рефлексії, комунікативності), допоможе майбутнім фахівцям розкрити своєрідність власного художнього мислення, виявити здатність до творчого пізнання та самопізнання у процесі художнього діалогу з мистецтвом.

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНЕ ВИДАННЯ

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО
В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

Т.Б. Стратан-Артишкова

О.Б. Шевцова

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК

Папір офсет. Цифровий друк. Зам. №594.
Умовн. друк. арк. 6,5. Обл. вид. арк. 4,12.

ВІДДРУКОВАНО: ФОП Піскова М.А.
м. Кропивницький, вул. Тараса Карпи, 17–11.

СВІДОЦТВО ПРО ДЕРЖАВНУ РЕЄСТРАЦІЮ
№ 24440000000027816 від 18.08.2016.