

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Віктор Степурко

АНАЛІЗ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

Київ 2020

УДК 78.01.071.1(075)

С 79

Рецензенти

О. С. Афоніна, доктор мистецтвознавства, професор

Д. Г. Гаврилець, кандидат мистецтвознавства, професор

*Рекомендовано до друку
рішенням Вченої ради Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв (протокол № 1 від 13.02.2019)*

Степурко В. І.

С 79 Аналіз музичних творів : навчальний посібник. Київ :
НАКККіМ, 2020. 140 с.

ISBN 978-966-452-308-7

Видання містить інформацію про сутність аналізу музичних творів та окремі складові процесу звукового втілення авторського задуму композитора на основі аналізування конкретних творів відповідно до творчої індивідуальності митця. Особливу увагу приділено філософському й естетичному осмисленню музичної творчості. Наведено історичні дані про вплив соціальної складової на композиторську творчість.

Призначено для студентів спеціальності 025 «Музичне мистецтво» бакалаврського рівня підготовки. Може бути корисним для композиторів і музикознавців, викладачів відповідних факультетів закладів вищої освіти.

УДК 78.01.071.1(075)

ISBN 978-966-452-308-7

© В. І. Степурко, 2020

© Національна академія керівних
кадрів культури і мистецтв, 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
1. Процес звукового втілення музичного образу. Основи аналізу музичних творів. Головні засоби виразності.....	5
2. Теоретичне дослідження Б. Асаф'єва «Музична форма як процес» і висхідні положення музичної естетики Піфагора, Платона, Аристотеля.....	15
3. Походження та розвиток музичних жанрів. Формування музичного стилю як естетичної категорії художньої творчості.....	22
4. Психологія сприйняття музичного твору й інтелектуальна інтерпретація художнього образу. Музична тема. Тематичний розвиток.....	33
5. Структурні особливості музичного твору. Розкриття задуму композитора в умовах жанрових обмежень.....	43
6. Творчий підхід у формуванні музичних образів. Естетичні начала креативності особистості композитора.....	58
7. Загальна концепція твору (ідея, зміст, музичний розвиток).....	64
8. Аналіз як засіб пізнання навколишнього світу. Розуміння художнього (літературного, музичного тощо) тексту на всіх його рівнях (підтексту та тексту).....	72
9. Історичні передумови становлення проблеми композиційної структури (форми) у музичному мистецтві.....	83
10. Питання формування аналітичних підходів у світлі виникнення нової стилістики (джаз, рок, поп-музика, авангард).....	97
11. Аналіз окремих музичних творів.....	108
12. Література.....	134

ВСТУП

Навчальний посібник містить основні положення аналізу музичних творів, а також особливості творчого підходу у використанні композиторської техніки. Метою видання є ознайомлення з класифікацією жанрових і стилістичних напрямів музичної творчості, сферами їх функціонування, особливостями творчих рішень, пов'язаних із певними історичними та соціальними процесами. У пропонованому виданні логічно та послідовно доведено, що розвиток музичної творчості, художнього мислення композитора суттєво пов'язані з практичною необхідністю їх застосування в житті людини в довгостроковій історичній перспективі. Доведено, що тільки за відповідності творчих ідей соціальним запитам формується класичне надбання людства в галузі музичного мистецтва. Отже, властивості засобів музичної виразності отримують нове прочитання, що пов'язано зі збільшенням цивілізаційного інформаційного простору й подальшим утвердженням гуманістичної ідеології в соціумі.

Використання нових композиторських систем, а також зміна засобів музичної виразності, внутрішньої будови і структури творів, розширення різноплановості їх інтелектуального прочитання дозволяють отримувати новий слухацький досвід. Особливу увагу приділено творам популярної спрямованості, а саме – пісенно-танцювальній творчості народів світу, розвитку популярної музики, шоу-програмам, рок- і джаз-культурам, призначених для масового сприйняття, із включенням цих культур до сфери розваг та відпочинку. Також приділено увагу авангардному напрямку музичного мистецтва, характерного для ХХ ст., що має величезний вплив на академічне мистецтво концертної спрямованості та навіть на популярні жанри – джаз, рок, кіномузику, електропоп тощо. Цей напрям відкрив багато можливостей для пошуку нових засобів музичної виразності та використання удосконалених електронних технологій, і цей процес продовжується і сьогодні, що призводить до виникнення нових синтетичних жанрів музичного мистецтва.

1. Процес звукового втілення музичного образу.

Основи аналізу музичних творів. Головні засоби виразності

Музика заснована на акустичному феномені – музичному звукові, що має фіксовану висоту та певні тембральні якості. Це механічні коливання, що передаються в просторі через пружні середовища. Теорію музичного звуку започаткували давньогрецькі вчені Платон (427–347 до н.е.)¹ і Аристотель (384–322 до н.е.)², саме їх вважають засновниками європейського теоретичного музикознавства. Вони завершили розробки в галузі музичної теорії всієї піфагорійської школи й пов'язали числову космологію та принципи світової гармонії з музикою.

Історія розвитку людської цивілізації та її музичної культури пов'язана з фізико-акустичним феноменом, яким є обертональний звукоряд. Етноси, що поклоняються світу тварин або птахів, використовують у своїх фольклорних зразках верхній ряд шкали натурального звукоряду. Уся давньогрецька музика була побудована на тетра хордах, у різновидах яких використовувалися всі варіанти верхньої шкали обертонального звукоряду. У свою чергу, ідеологія Єдиного Трипостасного Бога сприяла утворенню обіходного звукоряду, побудованого на три хордах, що чітко вписується в обертональний звукоряд від третього і до дев'ятого обертону, які відповідають зонам людських голосів, постулюючи Боже слово.

У подальшому принцип «бурдон» (густий бас) стає квінтесенцією «архітектурного» мислення в музичній композиції й розвитку цілого напрямку в музичному мистецтві під назвою «гомофонно-гармонічний стиль», що не пориває зв'язків із натуральним звукорядом аж до надмірної хроматизації ладу наприкінці XIX ст. Повне ж ігнорування принципів ладової централізації відбулося на початку XX ст. у техніці додекафонії, яка запропонувала іншу композиційну логіку створення музичного твору, але композиторська практика в подальшому так і не змогла відмовитися від закономірностей, закладених у натуральному звукоряді.

Визначення проблематики аналізу музичних творів як підрозділу науки музикознавства розпочинається з розгляду питання методології, що має два основних значення як:

¹ Засновник ідеалістичного напрямку у світовій філософії.

² Давньогрецький науковець-енциклопедист, філософ і логік.

а) системи визначених засобів і принципів, застосованих у сфері музичної діяльності;

б) науки, що розглядає цей напрям, використовуючи загальні методи аналізу або теоретичні положення розвитку художнього образу засобами музичної виразності.

Методологія дослідження – це спрямованість на пізнання певних процесів або об'єктів, що може виражатися в різних підходах: визначенні тактильних відчуттів, візуальному сприйнятті, інтелектуальному осмисленні абстрактних образів тощо. У цьому випадку йдеться про звукові форми, що розгортаються в часі, безперервно змінюючи одна одну й утворюючи панораму асоціативних образів художнього символічного значення. Таким чином, аналіз усіх процесів призводить до інтелектуального осмислення їх на рівні системи понять, формування переліку законів або теоретичного обґрунтування як:

а) цілеспрямованого процесу упорядкованого в систему;

б) послідовно узагальненого і підведеного до необхідних висновків.

Як вже наголошувалося, об'єктом аналізу музичних творів виступає процес безперервного руху звукових форм, що постійно змінюють свої виразові конструктивні якості, а в сукупності утворюють поняття явища культури – музичне мистецтво. Тож, метою і завданням науки музикознавства є дослідження цього феномену, віднаходження загальних принципів його функціонування та розгляд окремих складових для розкриття закономірностей і проникнення до їх глибинної сутності.

Аналіз розглядається як процес розумового або фактичного розділення досліджуваного об'єкту на певні складові. В аналізі музичного твору окремо виявляють емоційно-сутнісні й жанрові ознаки, мелодична компоненту й гармонічну вертикаль, тембральні та фактурні якості тощо. На рівні поділу музичного твору на певні структури здійснюється виявлення загальних принципів розвитку та формоутворення в музиці.

Синтез – об'єднання всіх складових певного процесу або об'єкта, що розглядається для підведення загального підсумку. На рівні синтезу висловлюється естетична сутність композиторської позиції як розуміння нерозривності матеріального і духовного, характерного для всіх видів мистецтва. Естетику (від *грец.* – чуттєво сприйманий) можна розуміти лише як дійсність, що «дана людству у відчутті, разом з тим у цілісному, емоційному сприйманні».

Отже, наше пізнання – це емоційно сприйняте відображення дійсності не лише на рівні теоретичної, абстрактної схеми, а і як цілісний образ у співвідношенні змісту й композиційної структури. Так, старовинний київський розспів XVII ст. «Тіло Христово» висловлює піїтет до Ісуса Христа у єднанні голосів монодії як світоглядної цілісності, а партесний спів у творі «Воскресенський канон» Миколи Ділецького (1630?–1681?)³ на основі фактурних зіставлень, канонічної та підголоскової поліфонічної техніки уособлює різноманітний контекст юбіляційності, прославлення Бога.

Структурний аналіз музичного твору – це розділення його на окремі завершені побудови. При всій різноманітності певні композиційні структури отримали своє стале використання та розповсюдження дякуючи можливості виконувати головний загальноестетичний закон єдності в розмаїтті. Окрім асоціативних уявлень, пов'язаних з іншими видами мистецтва («графічні структури», «живописний колорит», «архитектонічна вираженість» тощо), музичне мистецтво найбільш пов'язане з мистецтвом слова (прозою, поезією), і за структурними ознаками може нагадувати літературні твори, поділені на розділи, глави, абзаци, речення, фрази, слова. Тож, сутність єдності висловлено тут у спільності образної сфери, а різноманітність – у постійному розгортанні в часі музичної інтонації, фрази, речення, періоду, частини, цілого.

Образна система музики та спорідненість з іншими видами мистецтва впливає із сутності психології сприйняття навколишнього середовища людською особистістю. Семантика (від грец. *σημαντικός* – знак, символ) засобів музичної виразності використовує загальноприйнятту логіку мислення людини, засновану на збігу мовних і музичних інтонаційних принципів, можливостей звукозображальності засобами музичного мистецтва тощо. Музична семантика – одна з тем, що постає, насамперед, у зв'язку з аналізом інструментальної музики. У другій половині XX ст. розгортається суперечка щодо здатності музики висловлювати конкретний сенс. Однак твердження, що музика як засіб художньої комунікації є важливою ланкою спілкування, залишається актуальним до сьогодні. Недостатньо вивченими залишаються семантичні виокремлення музичних фігур, що мають спільний для певної кількості текстів зміст. Вивчення музичних семантичних «знаків» у творчості композитора є складною проблемою. Створення інтонаційного словника епохи або окремого композитора – проблема, яка вирішується на історичному та психолого-інтелектуальному рівнях.

³ Український і російський музичний теоретик, композитор. Автор музично-теоретичного трактату «Музична граматика».

Слід пам'ятати, що функціональні основи музичної структури повністю збігаються з дієвістю постулату про різновекторність світосприйняття. Це стосується як великих композиційних структур, так і окремих його частин, що є діалектичним виявом закону існування малого у великому. Так, концепцію змістовної музичної форми можна розглядати:

- а) як ритмічні структури, що сприяють темоутворенню;
- б) як загальні або спеціальні композиційні функції, що знаходяться в постійній рухливій взаємодії;
- в) з точки зору методології функціонального аналізу музичних творів.

Метроритм вважають «Біблією» для музикантів, адже це категорія не лише відчуття часу, але й емоційного висловлення, образно-художнього та поетичного мислення. Відчуття метру з чергуванням сильних і слабких долей природно притаманне переважній більшості людей. Очевидно, що це пов'язано з циклічністю процесів у природі: змінами пори року, дня і ночі, ритмом серцебиття тощо. З точки зору загальних функцій, композиція завжди розрахована на певні умови виконавства і є відбитком соціальної обумовленості відносин музичного мистецтва та дійсності.

До спеціальних функцій музичної композиції належать відповідні етапи: початок, розвиток, завершення, що реалізовано в окремих розділах твору й можна вільно розміщувати в ході розгортання або виключати із загального процесу розвитку. З точки зору методології функціонального аналізу музичних творів, пропонують розділяти змістову й комунікативну функції як художнє висловлення певних естетичних спрямувань композитора та можливість адекватного їх дешифрування. Тож, важливими є історичні відомості про утворення систем виражальних засобів й акустичні, біологічні, психологічні передумови, вплив яких на слухача залежать від ролі та місця в системі музичного мовлення.

Отже, методологія функціонального аналізу музичного твору – раціональна система умовної психологічної установки як існування чинника суб'єктивної оцінки, що привносить у цю сферу протиріччя й знімається приведенням до спільного знаменника лише естетичною оцінкою художньої концепції твору.

Таким чином, основний метод аналізу творів мистецтва за принципом «від загального – до конкретного – до узагальнюючого» сприяє виявленню реально існуючих засад творчих намірів автора.

Своєрідність аналізу кожного виду творчого продукту (художнього твору) повинна бути пов'язана з виявленням авторського задуму, що висловлено певним трактуванням виражальних засобів, закладених у творі. Звідси випливає, що спільність художнього сенсу, висловлена навіть різними видами мистецтва, утворює естетично-художнє творче спрямування.

Гуманізм і рівень інтелектуального осмислення духовних цінностей людської цивілізації у творчості митця оцінюють за такими критеріями:

- а) національні витоки;
- б) сучасна проблематика;
- в) загальнолюдський вимір.

Наприклад, українські національні витоки можна прослідкувати на основі розвитку музичного мистецтва у двох напрямках: народно-обрядовому та церковному. Звичайно, концертно-виконавська інструментальна традиція, хоч і була пов'язана з народним виконавством, але має тісні зв'язки й зі світовою прогресивною місією пошуку нових виражальних можливостей, технічного удосконалення інструментарію та виконавських прийомів. На прикладі американської національної традиції, яка вплинула на розвиток усієї світової музичної культури, можна констатувати, що вона складалася на основі поєднання різних джерел, таких як європейська професійна музика й афроамериканські фольклорні ритмоінтонаційні витоки тощо.

Сутність поняття сучасної проблематики в тому, що музичне мистецтво є частиною культури й усі фактори соціального життя мають свій відбиток у творчості. Без такого живого процесу реагування на загальні фактори в економіці, у міжнаціональних зв'язках, висловлення розуміння проблем моралі й усіх засад сучасної цивілізації неможливий і розвиток мистецтва. А загальнолюдський вимір мистецтва пов'язаний із можливостями піднесення національної тематики на щабель всесвітнього розуміння. Так, наприклад, проблема об'єднання Європи на засадах рівності та справедливості, висловлена Людвігом Бетховеном (1770–1827)⁴ ще у XVIII ст. (Симфонія № 9), сьогодні має вже всесвітньо-цивілізаційне значення єднання в толерантному ставленні людей один до одного.

Головні засоби виразності в музичному мистецтві (метроритм, мелодика, гармонія, поліфонія тощо) є напрацьованими віками, але підлягають постійному оновленню або іншій інтерпретації. Незмінним

⁴ Німецький композитор, піаніст і диригент, останній представник «віденської класичної школи».

залишається лише принцип адекватності образних і технічних параметрів твору, що й сприяє визначенню стилістичних, жанрових і естетичних критеріїв їх застосування. Так, поняття метроритму у середньовічній монодії висловлює сутність мовної логіки сакральних текстів, у танцювальній стихії є основою для відтворення фізичних рухів, а у симфонічній музиці стає основою для інтелектуального й емоційного дешифрування різного рівня подієвості (візуального, тактильного, сенсорного тощо).

Як відомо, поняття мелодики може включати в себе мелодичні звороти окремих голосів цілісної фактури (лат. *factura* – виготовлення, обробка, побудова), так і ведучого мелодичного голосу (мелодії). Виходячи з розуміння гармонії як «закономірного поєднання тонів у одночасному звучанні» (Л. Ревуцький, 1889–1997)⁵, слід підкреслити, що існування закономірності може вираховуватися на основі поняття гармонії як акустичного феномену (в естетиці класицизму) або психолого-емоційного (в естетиці авангардизму) як висловлення ідеології науково-технічної революції та заперечення консонансу.

Розуміння поліфонії (від грец. *poly* – багато і *phone* – звук) також перебуває у постійному оновленні й змінах інтерпретованості. Так, одним із напрямів музикознавства і навчальної дисципліни є розуміння поліфонії як виду багатоголосся, в якому мелодії мають самостійне значення при збереженні рівноправності голосів. Однак за багатовіковий історичний період склалося безліч варіантів поліфонічного розвитку: підголосковий, імітаційний, канонічний, контрастно-тематичний тощо. Наприклад, твір композитора XVII ст. Миколи Ділецького (1630?-1723?)⁶ «Воскресенський канон» переслідує сутність використання модальної техніки, що ґрунтується на принципі давніх ладів (звукорядів) на відміну від тональності, що закріпилася у творчості композиторів епохи класицизму, а в авангардній естетиці самостійність різних голосів поліфонії трактується вже на основі політональності, поліладовості й, навіть, атоналізму, про що йтиметься пізніше.

У висновку слід особливо наголосити на необхідності відповідності композиторського авторського задуму соціальному контексту. Твори можуть бути присвячені історичним подіям давнини, але на філософсько-поетичному рівні – знаходити відгук у серцях сучасників.

⁵ Український композитор, педагог, музичний і громадський діяч.

⁶ Український композитор, автор партесних концертів (*concerto ecclesiastico*), жанрів богослужбового призначення православної догматики.

У цьому контексті філософія (дав.-гр. *φιλοσοφία*, дослівно – любов до мудрості) має на увазі можливість інтелектуального дешифрування змісту, а поетика (грец. *poietike* – майстерність творення) – цілісну систему творчих засобів композитора, стильових тенденцій, зокрема й історичних закономірностей їхнього розвитку.

Як відомо, поняття «музична мова» вкладають у систему, що утворює художньо-символічне значення звукових феноменів. Дуже складне та багатощарове висловлювання відбувається за рахунок зіставлення певних тонів, що іменується «інтонацією» і має на увазі мелодичну лінію, в основі якої функціонує найменша одиниця музичної мови – «мотив». З філософсько-естетичної точки зору «інтонація» – основа художнього осмислення, що пов'язано з психофізіологічними чинниками передавання інформації й декодування звукової інформації за подібністю до мовних факторів (характеристично, емоційно, синтаксично, формоутворювально тощо), звукозображальності або кінетично-рухових елементів, їх виражально-пластичних можливостей.

Єдність музичної інтонації у звуковисотних показниках і ритміки фіксується високоорганізованими ладовими системами, гармонією та метром, а тембр, діапазони голосів, динаміка і голосоведення є додатковими засобами музичної виразності, можливості яких розширюються з розвитком музичного інструментарію, постійним оновленням інтонаційного «словника». У контексті розвитку суспільного світогляду в разі невідповідності музичної інтонації запитам часу виникає необхідність віднаходження нових художніх напрямів, жанрів, стилів, виражальних засобів. Тож, розуміння інтонаційної природи музики, її глибини і краси образного змісту є важливим для всіх видів творчої діяльності – композиторської, виконавської та слухацької.

Століття існування музичного мистецтва (окрім авангардного ХХ ст.) засновувалося на ладових принципах, у яких закономірна послідовність звуків підпорядкована супідрядності тонів, їх ієрархічної підлеглості. Важливо відзначити, що цей принцип висловлює ще й об'єктивні закономірності музичної акустики та логіки сприйняття, пов'язаної з психофізіологічними особливостями особистості.

Тональні взаємозв'язки, що використовувалися протягом віків, також мають неабиякі виразні якості, сутність яких є недостатньо з'ясованою, включаючи й «колеристичне» їх сприйняття. Однак відомо, що деякі творчі особистості наділені здібністю сприймати ладотональності в певних кольорах, внаслідок чого для втілення певних образів і настроїв композитори використовують і певні тональності.

Таким чином, склалося поняття «тональна семантика», яке закріпило, наприклад, за сі мінором та сі-бемоль мінором висловлення трагізму, соль мінором – елегійності, фа мажором – пасторальності, ре мажором – енергійної життєрадісності, ре мінором – ліризму, до мінором – драматизму. Отже, тональність у такому разі є ще й певним компонентом стильових ознак творчості.

Різноманіття музичних ладів пов'язане з розвитком психічних засад особистості, що відбувається на тлі змін етнічних, історичних, культурних, стильових й інших особливостей і традицій існування соціуму. Ще з Давньої Греції походять важливі типи ладових систем: мажор, мінор, іонійський, дорійський, фрігійський, лідійський, міксолідійський лади. Однак розмаїття їх простягається далі ще й у напрямі хроматичних, мікроладів, пентатоніки тощо.

У різні часи в різних країнах склалися різні ладові системи. Так, для європейських народів більш характерними є лади мажоромінорних систем з характерними рисами ладо-перемінності, для східних регіонів – хроматичні та мікролади, а для негритянських, шотландських, китайських, татарських, монгольських етносів – пентатоніка.

Важливим засобом музичної виразності є ритміка, що висловлюється у співвідношенні часу і простору, музичних або інших звучань у їх тривалості, часовій організованості. Засобом організації ритму є метричний вимір, що проявляється у функціонуванні системи сильних і слабких долей, співвідношенні часових акцентів.

За своєю структурою метр відрізняється як:

- а) простий (2–3-дольний), що має одну сильну долю;
- б) складний (4–6–9–12-дольний), що складається з кількох простих, але з акцентом на першій долі цієї метричної групи;
- в) мішаний (5–7-дольний), що складається з неоднорідних метричних груп, з акцентом на першій долі цієї метричної групи.

Прийнято метричний вимір позначати тактовим розміром, що висловлюється за принципом дроблення, в якому поєднано кількісний і якісний показники ($6/8$; $12/8$; $2/4$; $3/4$; $4/4$; $5/4$; $7/4$; $3/2$ тощо), кількість долей такту і якість одиниці виміру (вісімка, четвертна, половинна нота). Отже, метроритм – це висловлення часового виміру музичного процесу.

Подаємо невеликий тлумачний словник засобів музичної виразності:

Акорд – одночасне звучання не менше трьох різних за висотою звуків.

Гармонія – об'єднання звуків у співзвуччя та закономірність їх послідовності.

Динаміка – сила звучання та раптові або поступові зміни звучання, що висловлюється італійськими термінами: *forte* (f) – голосно; *mezzo-forte* (mf) – помірно голосно; *piano* (p) – тихо; *mezzo-piano* (mp) – помірно тихо; *crescendo* – поступове зростання сили звучання; *diminuendo* – поступове послаблення сили звучання.

Дисонанс – незлагоджене звучання поєднаних звуків, що має найбільшу кількість вібраційних коливань.

Інтервал – співвідношення двох різних звуків у мелодичному або гармонічному вимірі.

Імітаційна поліфонія – вид багатоголосся, у якому по чергово викладено одну мелодичну лінію різними голосами та в різних тональностях (форма фуги).

Консонанс – узгоджене звучання поєднаних звуків, що має найменшу кількість вібраційних коливань.

Мелодія – одноголосна музична думка, що відтворює інтонаційну й часову природу її висловлення і може побутувати у поєднанні з іншими голосами як поліфонія (багатоголосся), або із супроводом як гомофонія. Через мелодію проявляється сутність ладу, ритму, метру, музичної форми, звуковисотності, а в сукупності – художній образ.

Поліфонія (багатоголосся) – засіб музичної композиції, у якому одночасне звучання кількох мелодичних ліній має самостійний інтонаційно-ритмічний розвиток і художню виразність.

Підголоскова поліфонія – вид багатоголосся, у якому превалює головний голос.

Регістр – певна ділянка звукового діапазону голосу або інструменту, що вирізняється тембральними якостями: нижній – похмурий, вагомий; середній – спокійний, м'який; високий – світлий, іноді напружений. Тембральні якості регістрів можуть змінюватися залежно від динаміки й артикуляції (штрихів).

Співзвуччя – одночасне звучання двох або більше тонів.

Тембр – забарвлення звуку.

Темп – кількість метричних долей за одиницю часу в процесі виконання музики, що позначається італійськими термінами й вимірюється за допомогою метроному: *Grave* – 40; *Largo* – 46; *Lento* – 50; *Adagio* – 56; *Larghetto* – 60; *Andante* – 69; *Moderato* – 88; *Allegretto* – 108; *Animato* – 120; *Allegro* – 132; *Vivace* – 160; *Presto* – 184.

Фактура – тип викладу музичного твору, що може висловлюватися як монодія (одноголосся), гомофонія (мелодія та супровід), поліфонія (багатоголосся).

У висновку можна констатувати, що уклавши всі конструктивні елементи в композиційну схему, маємо композицію, яку можемо розглядати в «застиглому» вигляді. Музичною ж формою композиція стає лише в процесі виконання. Це складова, яку досить часто розглядають на основі нотного тексту, забуваючи при цьому, що лише під пальцями виконавців або їх голосами композиторський задум втілюється в життя. Тож, музичною формою є процес розгортання музичного твору, а композицією – конгломерат конструктивних засобів виразності, що їх обрано для створення художнього образу.

Поняття «музична форма як процес» уведено в обіг російським музикознавцем Борисом Асаф'євим (1884–1949)⁷ на початку ХХ ст. Існування ж поняття «форма-зміст» сформульовано ще німецьким філософом Георгом Фрідріхом Гегелем (1770–1831)⁸, однак ці два постулати доповнюють один одного. Вони незаперечно стверджують: музична форма як процес, власне, і є суттю змісту твору. Отже, вивчення композиційних схем є лише проблемою усвідомлення конструктивної техніки, якою послуговуються композитори.

Слід розрізнити жанрове розмаїття конструктивних схем, які іменують музичними формами: танок, солоспів, марш, хорал, блюз, галоп тощо. Тут варто підкреслити, що танок, наприклад, конструктивним засобом має чітку ритмічну основу, а хорал – протяжність звучання заради кращого усвідомлення духовного тексту. Але існують і змішані схеми формування жанрових ознак. Так, наприклад, танок може мати конструктивні особливості галопа, а хорал – увібрати в себе елементи джазу.

Нагадаємо також, що жанрові ознаки пов'язані з умовами функціонування музичних творів, а ці умови впливають на склад виконавців. Так, наприклад, танок неможливо уявити без інструментального супроводу, а хорал складався в умовах проповідування слова Божого на основі співу без супроводу (*a cappella*). Тож, жанр є умовністю, а музична форма – сутністю змісту твору.

⁷ Російський музикознавець, композитор, музично-громадський діяч, академік.

⁸ Один із творців філософії німецького ідеалізму.

Контрольні питання

1. Визначити загальну методологію процесу аналізування музичного твору.
2. Пояснити принципи семантики засобів музичної виразності.
3. Назвати напрями, за якими можна розглядати концепцію змістовної музичної форми.

Література: 7, 12, 16.

2. Теоретичне дослідження Б. Асаф'єва «Музична форма як процес» і вихідні положення музичної теорії Піфагора, Платона, Аристотеля

Як відомо, неможливо вивчати мистецтво, спираючись лише на дидактичні принципи, що не дозволяють розглядати напрями естетичного пізнання світу. У методах освоєння музичного мистецтва використовують прийоми для набуття знань, умінь і навичок, розвитку пам'яті, формування емоційно-ціннісного сприйняття музики, виховання художнього смаку, зацікавленості в освоєнні напрямів мистецтва. Методи навчання мають такі класифікації:

- а) практичний, за джерелом знань;
- б) особистісний, за формуванням почуттів, свідомості тощо;
- в) пояснювальний, за характером пізнавальної діяльності.

Методи навчання можуть бути спрямованими на виявлення спільного і відмінного в музичних творах, порівняння музичного процесу з життєвими явищами й обставинами, екстраполяцію змісту музичного твору в напрямі інших видів мистецтва тощо. Також виокремлюють методи наочно-слухового аналізу музичних творів і словесного для висловлення художньо-образного змісту. У музичній практиці існують і детерміновані методи аналізу, пов'язані зі специфікою музичного мистецтва як розуміння інтонації, яка висловлює єдність образного й понятійного, раціонального й емоційного, що доводить інформацію без чіткого закріплення за нею візуальних чи уявних значень, але звернену до її сприйняття й інтелектуального потрактування.

Ставлення до музики як виду мистецтва можна розглядати в трьох напрямках: створення, виконання, слухання. Важливим є також порівняння музики з іншими видами мистецтва, з літературою, поезією тощо. Б. Асаф'єв наголошує на необхідності розширення кола інтересів людини для усвідомлення значення музичної творчості для соціуму. Однак і спираючись на образне сприйняття музики, слухач інтерпретує

твір через інтонацію, характеристикою якої є цілісність, емоційна виразність. Метод «тотожності й контрасту» Б. Асаф'єва має на увазі художнє, морально-естетичне, стильове й художнє осягнення музики, що визначається ним як «мистецтво інтонованого змісту».

Як відомо, термін «інтонація» (лат. *intonation*, *intono* – вимовляю, заспіваю) означає:

а) звукове перетворення музичної думки, що соціально й історично фіксується у свідомості;

б) акустично сформовану висоту звучання, ступінь вирівнювання строю та тембру.

Проблема інтонування у дослідженнях Б. Асаф'єва розглядається не лише з філософської точки зору, але й з музикознавчої. Визначення інтонації він порівнює з видом спілкування і передачі почуттів на основі подібності музичної мови до говору. Ця ідея виявилася близькою до концепції діалогу М. Бахтіна⁹, тому що завдяки мистецтву інтонація тут виступає як засіб комунікації, вид зв'язків особистості з навколишнім середовищем. Думка Асаф'єва про «класичну розумність» особистості має на увазі естетичну складову не у філософському плані, а в стилістичному, інтонаційному, фактурному, наприклад, «естетику шопенівського піанізму», в якій композитор інтонаційно ніби задає мовний дискурс для розшифрування його творчості. Тобто Б. Асаф'єв під поняттям «інтонація» розуміє комплекс явищ, що складають узагальнене розуміння інтонаційної культури етносу, нації, певного композитора.

Специфіка мови звуків – в узагальненості висловлення певних ідей, що формуються історично. Оскільки розвиток цього виду мистецтва розпочинався у контексті людської мови і танцю, то закони риторики довгий час впливали на музику, у тому числі й в епоху бароко, що орієнтується на мовно-синтаксичні основи композиційних структур. Лише в епоху класицизму було зроблено спробу звільнитися від відповідності до риторичних фігур у самостійну мову зі своєю понятійністю, маючи на увазі елементи симфонічного розвитку, пов'язаних із типами музичного руху, інтонаційними перетвореннями тематизму, образотворчими ефектами фонізму акордів тощо. Такий тип розгортання музичної думки Б. Асаф'єв іменує «звукосмислами», сутність яких у розгортанні музичного образу в системі понятійності соціальних цінностей, ідеалів, людських відносин, що склалися історично.

⁹ Російський філософ, культуролог, літературознавець, теоретик європейської культури і мистецтва.

На думку Б. Асаф'єва, інтонація має певні знакові функції й органічно пов'язана духовно-ціннісним змістом: «Музична інтонація ніколи не втрачає зв'язок ні зі словом, ні з танцем, ні з пантомімою – вона «переосмислює» закономірності їх форм у свої музичні засоби вираження». Різні рівні музичних знакових систем (засоби виразності, композиційні структури, жанри, стилі тощо) мають предметно-ціннісну, логіко-драматургічну та комунікативну спрямованість.

Найпоширенішим є погляд на музику як на вид мистецтва, що має суспільне, соціальне та комунікативне значення. Однак Борис Асаф'єв звертає увагу на пізнавальну цінність музики і порівнював її з функціонально організованою «речовиною», виділяючи в ній категорії відображення далекосяжні, відмінні від загально-мистецьких можливостей, які зосереджені в основному на психологічних переживаннях. За його розумінням, музика виявляє специфічні закономірності буття, подібні до тих, які розкривають інші науки.

Використання Б. Асаф'євим аналітичного підходу до музичної форми з точки зору діалектики становлення зосереджується, насамперед, на визначенні спроможності інтонації передавати думки та емоції людини як мистецтва інтонованого смислу. Засоби музичного розвитку обґрунтовувались Астаф'євим через фізичну та біологічну обумовленість звукових проявів людини у зв'язку з його психічною діяльністю (особливо емоційною), залежно від активності звуку як подразника та сигналу до дії. Музика вважається аналогічною мовленню людини, коли внутрішній стан людини та ставлення до чогось висловлюється за допомогою зміни характеристик звучання її голосу при висловлюванні.

Усвідомлення процесу розвитку художнього образу як засобу й виду соціальної обумовленості через інтонаційний процес оформлення музичного цілого передбачає складну роботу з багатовимірною дійсністю: аналіз і узагальнення, типізування і класифікування, абстрагування й символізацію, поєднання інтелектуального й чуттєво-емоційного. Проте, здатність до пізнання не вичерпує собою специфіки мистецтва та його суспільного значення. Художній образ не втрачає своєї визначальності для мистецтва. Однак психологи відкрили елементи образності і в мисленні вченого, а ряд теоретиків вбачає їх у будь-якому, не лише художньому, акті творчості, наполягаючи також на здатності почуттів бути потужними рушіями думки.

За Б. Асаф'євим, виявлення процесу музичного становлення розпочинається з визначення інтерпретаційного потенціалу формули:

«initio–motus–terminus». Характеристика динаміки розгортання музичної форми за цим принципом у різних співвідношеннях може моделювати й інші властивості музичного формотворення і музичного сенсу. Саме тому Асаф'єв символами «i–m–t» утворює логічне ціле – процес музичного становлення.

Вважається, що ідея формули «initio–motus–terminus» походить ще від характеристики цілого в «Поетиці» Аристотеля, в якій стверджується, що початок, середина й закінчення – це добре складені фабули, що не можуть ні розпочатися, ні закінчитися де завгодно, а повинні відповідати закладеним у них умовам.

Зрештою, викладення не результату розвитку творчого становлення у завершеному вигляді, а хід споглядання за ним призводить Асаф'єва до відкриття існування формули «i–m–t» також і на мікрорівні.

Однак пріоритетним предметом дослідження Б. Асаф'єва є музична інтонація, її становлення, формування. Термін «інтонація» (лат. *intonation, intono* – заспіваю, співаю) висловлює поняття звукового перетворення музичної думки, що трактується як прояв соціально й історично детермінованої людської свідомості.

Таким чином, інтонація виступає в Асаф'єва як засіб комунікації (через мистецтво) і вид людських зв'язків. Характеризуючи того чи іншого композитора, музикознавець вдається до терміну «естетика» і вважає, що композитор ніби задає визначення мовного дискурсу свого твору інтонаційно, оскільки ця вимога виправдання кожної інтонаційної якості ставиться лише перед ним. Б. Асаф'єв не обмежується визначенням інтонації як характеристики того чи іншого явища, а говорить про інтонаційну культуру в цілому, німецький же філософ Гегель сутністю мистецтва вважає естетику, що надає визначення цього феномена, розкриває взаємозв'язки між змістом і формою.

Процес аналізу естетичної складової породжує сукупність підходів: з точки зору мистецтвознавства і теорії мистецтв, естетичних методів і з позиції філософсько-поетичного символізму, теоретичного аналізу ідей прекрасного і сукупності мистецьких напрямів. Започатковано теорію мистецтва ще у працях давньогрецького філософа Платона, а основою її слід вважати «Поетику» Аристотеля, яка спирається не лише на абстрактні ідеї, але й на мистецьку практику.

Існує три фази розвитку естетичної теорії:

а) канонічна, висловлюється як прояви культур Стародавнього Сходу, наприклад у формі зразка (статуя «Канон» Поліклета¹⁰), або математичної системи пропорцій (Піфагор, 570?–490? до н.е.¹¹);

б) нормативна, полягає у постулюванні загальних норм і традиційних структур для всіх мистецтв (книга Нікола Буало, 1636–1711¹² «Поетичне мистецтво»);

в) загальнотеоретична, засновується на інших рівнях взаємодії митця зі світом на основі професійної освіти, історично зумовленому способі визначення мистецького взірця.

Антична естетика (VI–V ст. до н. е.) у теоріях Піфагора та його школи, Геракліта (544?–483? до н.е.)¹³, Демокрита (460?–370? до н.е.)¹⁴ та софістів аналізує проблеми гармонії, числової пропорції, музичного етосу, впливу на формування моральних якостей людини. У Піфагора це пов'язано з поняттям евритмії, здатності знаходження вірного ритму не лише у танці, співі, грі на музичних інструментах, а й у думках, мові й діяннях. Піфагорійці вважали, що гармонія сфер контролює весь космос, рух світил тощо. Їх ідеї вплинули на розвиток всіх видів мистецтва. Наприклад, грецький скульптор Поліклет пов'язував красу з числовими пропорціями, а Геракліт стверджував, що поняття краси має відносний оціночний, аксіологічний характер. Софісти Протагор (485?–410? до н.е.)¹⁵, Горгій (483?–380? до н.е.)¹⁶ і Гіппій Елідський¹⁷ постулюють відносність понять прекрасного і потворного, які можуть бути взаємооберненими, визнавали чуттєвий і гедоністичний характер мистецтва.

Сократ наголошував, що категорія прекрасного має своє значення лише як доцільність і корисність, а не у зв'язку з пропорціями. А учень Сократа (469?–399?)¹⁸ Платон висуває власне положення про прекрасне як Абсолют та незмінність і вважає, що ерос є земною красою, яка піднімає людину до ідеального та духовного. Учень Платона Аристотель наділяє прекрасне ознаками величі і порядку, а естетика стоїцизму повертається до теорії симетрії і пропорцій, як аналогу «художності» в природі.

¹⁰ Давньогрецький скульптор і теоретик мистецтва.

¹¹ Давньогрецький філософ, математик і мистик, творець релігійно-філософської школи піфагорійців.

¹² Французький поет, критик і теоретик класицизму. У поемі «Поетичне мистецтво» сформулював ряд догм і законів поезії.

¹³ Давньогрецький філософ, творець першої історичної або первісної форми діалектики.

¹⁴ Давньогрецький філософ, один із засновників атомістики і матеріалістичної філософії.

¹⁵ Давньогрецький філософ, найвидатніший представник софістів.

¹⁶ Давньогрецький софіст, найвидатніший теоретик і вчитель красномовства V ст. до н.е., «батько риторики».

¹⁷ Давньогрецький філософ, поет, технік, софіст. Мав енциклопедичні знання.

¹⁸ Давньогрецький філософ, вчення якого знаменує поворот у філософії – від розгляду природи і світу до розгляду людини і до власне філософської теорії.

Давньогрецький філософ Демокрит висуває теорію мімезису, згідно якої основою мистецтва є наслідування природі, але в Платона сам процес наслідування не є досконалим, а лише копією краси Абсолюту, пригадуванням потойбічного. За ідеями Платона, музиці належить особливе значення у формуванні добродісної та врівноваженої особистості, а естетичне значення музики формує соціальні процеси. Аристотель у вченні про мімезис стверджує, що мистецтво є здатним дарувати естетичну насолоду і сприяти **катарсису** (очищенню) людини, що в ідеалі має приводити до **калокагатії** (ідеальної людини).

Історичний зв'язок поняття музики, як засобу пізнання та розуміння навколишнього світу, пов'язаний з багатогранною діяльністю людини в напрямі задоволення її естетичних потреб. У процесі розвитку суспільства музика займає особливо важливе місце в духовному житті кожної людини і як складова культури в цілому.

Так, наприклад, піфагорійська школа, що поклала початок математичним наукам і числам, надавала містичний зміст, створила вчення про декади: $1 + 2 + 3 + 4 = 10$. У їх розумінні, ці чотири числа описують всі процеси, що відбуваються у світі. Зокрема, вважалося, що декада відображає й закони музичної гармонії, адже через неї виражаються основні музичні інтервали – октава (2:1), квінта (3:2), кварта (4:3).

Піфагорійцям належить також вчення про музику сфер і музичний звукоряд, що відтворює гармонію Сонячної системи, де кожній планеті відповідає певна нота, а всі разом вони створюють інтервали музичної гами. Цій філософській школі належить і формування принципів музичної психології, тому що музика вже в ті часи використовувалася як засіб виховання й зцілення душі й тіла.

Антична герменевтика (грец. *έρμηνευτική* – роз'яснюю, тлумачу) Платона та його послідовників розвивалася як мистецтво тлумачення текстів, теорія розуміння внутрішнього змісту різноманітних явищ, метод проникнення у світ індивідуальності людини, її взаємодії зі Всесвітом та з самою собою, своїм «Я». Згідно з міфологічними уявленнями греків, мова богів є незрозумілою простим смертним. Гермес – посередник між богами й людьми – тлумачить волю богів, робить її зрозумілою людині. З ім'ям Гермеса пов'язується і походження терміну «герменевтика».

У наш час герменевтика – це філософська теорія розуміння, яка впливає в тому числі й на формування принципів розуміння музичних текстів.

У давньогрецькій філософії традиція вивчення таємничого взаємозв'язку музики і людини походить від **теорії етосів** («етос» у перекладі з грецької означає *вдача, характер*), яка трактує музику як засіб етико-виховного впливу. Такі ж погляди простежуються у давньогрецьких міфах і ліричній поезії Сапфо¹⁹, Алкея²⁰, Терпандра [25, 265]. Так, Піфагором були виявлені мелодії й ритми, які нейтралізують непомірні пристрасті людини, внутрішні розлади, роздратування, гнів тощо.

У герменевтичній теорії окремому музичному ладові приписувалось певний вплив на емоційне життя людини. Так, наприклад, вважалося, що дорійський лад – мужній і поважний – врівноважує емоції; фрігійський – нестримний та екстатичний – дезорганізує дії; лідійський – розслаблює (Платон, Дамон²¹, Аристотель). «Корисними» для добропорядних громадян вважалися мелодії, написані в дорійському ладу. Їх рекомендували виконувати на струнних інструментах (кіфарах, лірах, наблах). «Шкідливим» вважалося звучання автентичних інструментів (авлосу, флейти, бубон, тимпанів), тому що воно справляє розслаблюючу дію, занадто пом'якшує душу [22].

Засоби впливу на внутрішній світ людини за допомогою мистецтва розроблялись й у **вченні про катарсис**, яке базується на положенні про те, що під час слухання музики або гри на музичних інструментах людина звільнюється від хворобливих афектів та переживає «нешкідливу радість» [2].

У пам'ятках древніх культур міститься багато свідочств про благотворний музичний вплив. Так, Гомер²² розповідає, що кровотечу рани Уліса було припинено ліричною піснею; Ахілл²³ переборював власні напади люті завдяки співу; Орфей²⁴ за допомогою пісень пом'якшував не тільки норів людей, але й приборкував диких птахів та звірів; спартанський цар Лікурґ²⁵ писав музику для свого війська, що виконувалась на трубах та барабанах. За висловом Платона, навіть держави залежать від музики, яка в них звучить, тому що музичні ритми і лади здатні зробити душі людей відповідними до них. Філософ радив не слухати будь-яку музику, крім сором'язливої та цнотли-

¹⁹ Давньогрецька поетеса і музикант, автор монодійної меліки (пісенної лірики).

²⁰ Давньогрецький поет і музикант, представник монодійної мелодичної (музично-пісенної) лірики.

²¹ Давньогрецький софіст і музичний теоретик.

²² Легендарний давньогрецький поет, якого вважають автором «Іліади» та «Одіссеї», двох славетних грецьких епічних поем, що започаткували європейську літературу.

²³ Персонаж давньогрецької міфології, учасник Троянської війни, один з головних героїв «Іліади» Гомера.

²⁴ Легендарний співак і музикант, герой давньогрецьких міфів, також відомий як поет і філософ.

²⁵ Спартанський законодавець, якому стародавні письменники одноголосно приписують політичний устрій, що панував у Спарті протягом кількох століть.

вої, бо інша музика розбещує людей і призводить до загибелі розвинутих держав. У фінській епічній поемі «Калевала» описується випадок гіпнотизування натовпу за допомогою музики. Біблейський цар Саул²⁶ «виганяв із себе злого Духа», звертаючись до арфіста Давида²⁷.

Контрольні питання

1. Які принципи аналітичного підходу до музичної форми з точки зору діалектики становлення використовуються в музикознавстві?
2. Назвати підходи у виявленні процесу музичного становлення за Б. Асаф'євим.
3. Пояснити роль Давньогрецької піфагорійської школи у формуванні музичного мистецтва.

Література: 1, 19, 30.

3. Походження та розвиток музичних жанрів. Формування музичного стилю як естетичної категорії художньої творчості

Походження музичного мистецтва, за різними трактуваннями, могло бути пов'язаним із використанням інтонації збудженого мовлення (Г. Спенсер, 1820–1903)²⁸, імітуванням співу птахів і голосів тварин (Ч. Дарвін, 1809–1882)²⁹, ритмами роботи первісних людей (К. Бюхер), їх закличними звукоформами (К. Штумпф, 1848–1936)³⁰, магичними заклинаннями первісних шаманів тощо. Міфи різних народів фіксують уяву людей про музику як могутню силу, що здатна керувати природою, приборкувати тварин і зцілювати людей.

Перші згадки про музичну культуру як діяльність професійних музикантів, що служили в храмах, при дворах знаті, брали участь у масових обрядах з'явилися в рабовласницькі часи. Уперше, окрім практичної та духовної функції, у музиці починає відзначатися її естетична складова. Виникають перші музично-естетичні вчення (Китай – Конфуцій, 551–479 до н.е.³¹; Греція – Піфагор, Платон, Аристотель; Рим – Лукрецій, 99?–55³²). Музичне мистецтво продовжує розглядатися як засіб магичного впливу на природу та як засіб виховання

²⁶ Відповідно до біблійного тексту, Саул – перший цар народу Ізраїлю і засновник єдиного Ізраїльського царства.

²⁷ Другий цар народу Ізраїлю після Саула.

²⁸ Англійський філософ і соціолог, один з родоначальників еволюціонізму.

²⁹ Англійський науковець, створив теорію еволюції та запропонував теорію природного відбору.

³⁰ Німецький психолог, філософ-ідеаліст, музичний теоретик.

³¹ Стародавній мислитель і філософ Китаю.

³² Римський поет і філософ. Вважається одним з найяскравіших прихильників атомістичного матеріалізму.

моральних якостей людини, встановлюється сувора державна регламентація використання музики різноманітних напрямів, видів і навіть окремих ладів.

В епоху Середньовіччя (VI–VII ст.) в усіх сферах життя в Європі панує церква й професійне музичне мистецтво функціонує в храмах і монастирях на основі суворо регламентованої системи одноголосної «Григоріанської монодії». Перехід від невменної нотації до лінійної, запропонованої Гвідо д'Ареццо (990–1050)³³ у X ст., дозволяє фіксувати висоту тонів, що сприяло встановленню традицій і еталонів, зародженню багатоголосся, формуванню нових жанрів вокальної та вокально-інструментальної (хор і орган) музики – органум, мотет, меса. У Київській Русі, що сприйняла християнську доктрину від Візантії, духовна музика складала систему так званого «Знаменного співу»³⁴, заснованого на діатонічних ладах і фіксованого спеціальною крюковою нотацією.

Поряд з духовною музикою розвивається також світське музикування – початково серед придворних музикантів, пізніше – напівпрофесійне мистецтво лицарів – трубадурів і труверів у Франції, менестрелів у Німеччині, серед міських ремісників тощо. До побуту входять нові інструменти, значна їх частина приходить зі Сходу, виникають інструментальні ансамблі. У селянському середовищі розвивається фольклор, розповсюджується мистецтво вуличних лицедіїв, як правило різножанрового спрямування (на Русі – скоморохів).

В епоху Відродження в Західній і центральній Європі музична культура починає формуватися як світське мистецтво. Музику поступово вивільняють від суворих церковних канонів, починають проявляти індивідуальний підхід. У професійній музиці досягає своєї вершини хорове багатоголосся в жанрах меси, мотета та світських пісень, де використовують складні поліфонічні прийоми (поліфонія строгого стилю). Виникають композиторські школи (нідерландська, римська, венеціанська тощо). На Русі тенденції Відродження в музичному мистецтві проявляються після звільнення від татаро-монгольського іга. Розквітає мистецтво знаменного співу, але продовжує своє існування і народна обрядова пісенна традиція дохристиянських вірувань.

Процес формування в Європі світської музики продовжується від XVII до XVIII ст. Її тематика охоплює широке коло філософських, історичних, сучасних, громадянських напрямів. Поряд з музикуванням в аристократичних салонах розвивається публічне музичне жит-

³³ Італійський музичний теоретик, один з найвидатніших за доби Середньовіччя.

³⁴ Система давніх православних культових співів XII–XVII століть. Назва походить від старослов'янської назви співацького знаку — «знам'я».

тя, відкриваються постійно діючі музичні установи – оперні театри, філармонічні товариства, вдосконалюються струнні та духові музичні інструменти, розвивається нотний друк.

У композиторській творчості цей період представлено такими художніми стилями, як класицизм, бароко, рококо. Поряд з існуючими вже монументальними жанрами меси й ораторії у цей період виникає та невдовзі стає провідним принципово новий жанр – опера. Наприкінці цього періоду розпочинається формування симфонії та балету. Паралельно з розквітом поліфонії вільного стилю, що приходить на зміну поліфонії строгого стилю, у побутовій танцювальній, а потім і в професійній музиці зароджується гомофонно-гармонічний склад.

У країнах, де в цей час триває процес становлення націй (Італія, Франція, Англія, частково Німеччина), формуються високорозвинені національні музичні культури. Так, в Італії зароджуються опера, ораторія й кантата, оновлюється інструментальна музика (творчість А. Вівальді, 1678–1741³⁵, А. Кореллі, 1653–1713³⁶); у Франції – опера-балет (Ж. Б. Люллі, 1653–1687³⁷), нові форми клавірних мініатюр (творчість Рамо, 1683–1764³⁸ та Куперена, 1668–1733³⁹); в Англії – клавірна школа верджиналістів. Вершиною композиторської музики цього періоду вважають творчість видатного німецького композитора Й. С. Баха (1685–1750)⁴⁰. З його ім'ям пов'язують також початок панування в європейській музиці рівномірної темпації. В українській і російській музиці цього періоду продовжується розвиток хорових жанрів, насамперед хорових концертів (творчість М. Березовського, 1745–1777⁴¹, Д. Бортнянського, 1751–1825⁴² та А. Веделя, 1767–1808⁴³). У побутовій музиці розквітає партесний спів. З'являються також перші опери, написані на зразок італійських (напр. «Демофонт» М. Березовського).

Видатним досягненням другої половини XVIII ст. стало формування Віденської класичної школи, представниками якої є Й. Гайдн (1732–1809)⁴⁴, В. Моцарт (1756–1791)⁴⁵ і Л. ван Бетховен (1770–1827)⁴⁶.

³⁵ Італійський композитор, скрипаль-віртуоз, педагог, диригент, католицький священник.

³⁶ Видатний італійський скрипаль і композитор.

³⁷ Французький композитор, скрипаль, диригент. За походженням італієць.

³⁸ Французький композитор і теоретик музики епохи бароко.

³⁹ Французький композитор, органіст і клавесиніст.

⁴⁰ Німецький композитор, органіст і скрипаль, представник стилю бароко, один із творців світової музичної класики, вважається одним із найвидатніших композиторів світу.

⁴¹ Український композитор, диригент, співак.

⁴² Український композитор, диригент, співак.

⁴³ Український музикант, представник партесного співу, скрипаль, композитор церковної музики, регент.

⁴⁴ Австрійський композитор, представник віденської класичної школи, один із засновників таких музичних жанрів, як симфонія, струнний квартет, соната для клавіру.

⁴⁵ Австрійський композитор і музикант-віртуоз. Один з найпопулярніших класичних композиторів.

⁴⁶ Німецький композитор і піаніст, останній представник «віденської класичної школи».

Саме в цей період в основному сформувався склад сучасного симфонічного оркестру, жанри симфонії, сонати, тріо, квартету та квінтету. У сонатному *allegro* зароджується, а пізніше у творчості Бетховена утверджується новий метод музичного мислення – симфонізм. Долаючи умовності сценічного втілення, у творчості В. А. Моцарта та К. Ф. Глюка (1714–1787)⁴⁷ суттєвих змін зазнає оперний жанр. У творчості К. Ф. Глюка та Л. ван Бетховена формується балет як самостійний жанр.

Розвиток європейської музики кінця XVIII – початку XIX ст. відбувається під впливом Великої французької революції. Виникає масово-побутова музика, марші, героїчні пісні (у тому числі й «Марсельєза»), що вплинуло на всі музичні жанри. Цей процес проходить у контексті активної демократизації всього суспільного та музичного життя. Музика виходить на площадки, доступні широкому колу слухачів. Виникає цілий ряд нових музичних закладів, зокрема консерваторії у Празі, Варшаві, Будапешті, Відні, пізніше – у Москві та Петербурзі. З'являються музичні газети та журнали. Музичне виконавство остаточно відділяється від композиторської творчості як самостійної музичної діяльності. Розпочинається процес комерціалізації музики.

У творчості XIX ст. утверджується романтизм. На відміну від класицизму, романтизму притаманні:

- а) загострена увага до психоемоційної складової людини;
- б) драматизація ліричного жанрового спрямування;
- в) протиставлення особистості та соціальної дійсності, ідеалу та реальності;
- г) інтерес до національної своєрідності, звернення до історичних, легендарних і народно-побутових сюжетів;
- д) більш різноманітна трактовка музичних жанрів і широкий синтез мистецтв, що пов'язано з розвитком програмної музики.

Спостерігається активне становлення нових національних музичних культур – польської (творчість Ф. Шопена, 1810–1849⁴⁸), угорської (Ф. Ліст, 1811–1886⁴⁹), норвезької (Е. Гріг, 1847–1903⁵⁰), чеської (А. Л. Дворжак, 1841–1904⁵¹), російської (М. І. Глінка, 1804–1857⁵²,

⁴⁷ Німецький композитор, переважно оперний, один з визначних представників музичного класицизму, реформатор італійської опери-серія і французької ліричної трагедії.

⁴⁸ Видатний польський композитор і піаніст.

⁴⁹ Угорський композитор, піаніст, педагог, диригент, публіцист, представник музичного романтизму, засновник угорської композиторської школи.

⁵⁰ Норвезький композитор, піаніст, диригент, громадський діяч.

⁵¹ Чеський композитор, представник романтизму.

⁵² Російський композитор, творчість якого вплинула на інших російських композиторів.

пізніше – П. І. Чайковський, 1840–1893⁵³ і композитори «Могутньої купки»⁵⁴), пізніше – української (М. В. Лисенко, 1842–1912⁵⁵).

У середині ХІХ ст. виникає жанр оперети. У професійній творчості виділяється самостійна лінія «легкої музики», наприклад вальси І. Штрауса, 1825–1899⁵⁶, канкани К. Оффенбаха, 1819–1880⁵⁷. Народжується естрадна музика як самостійна галузь музичної діяльності.

Наприкінці ХІХ – поч. ХХ ст. у європейській музиці починається новий період, що відповідає початку формування політики імперіалізму, захоплення нових територій і ринків збуту тощо. Цей період характеризується інтенсивними пошуками нових засобів виразності, експериментами, великою кількістю стильових течій.

Характерним для світової історії цього періоду стає тісна взаємодія різних культур, які весь час розвивалися самостійно. Європейська музика зазнає значних впливів музичних культур народів Східної Азії, Африки та Латинської Америки. Обміну досвідом сприяє розвиток комунікацій, звукозапису, а згодом – радіо і телебачення, що сприяло глобалізації культурного простору.

Взаємні впливи європейських і неєвропейських культур багатоманітні. Так, є відомими спроби окремих європейських композиторів використовувати інтонаційну природу неєвропейських музичних культур у своїх творах, що написані в традиційних європейських жанрах. Такими, зокрема, є звернення до японської тематики Дж. Пуччіні (1858–1924)⁵⁸ та К. Дебюссі (1862–1918)⁵⁹, музичний орієнталізм російських композиторів О. Бородіна (1833–1887)⁶⁰, М. Римського-Корсакова (1844–1908)⁶¹ та інші.

Композитори різних країн світу починають опановувати жанровими та стильовими особливостями європейських жанрів. Особливо характерним цей процес був для країн, що перебували в складі Російської імперії, а пізніше й новоутвореного СРСР. Зокрема, історично першою оперою композитора зі Сходу вважається опера «Аршак II» вірменського автора Тиграна Чухаджяна⁶² (1868). Згодом перші зразки

⁵³ Російський композитор, педагог, диригент і музичний критик.

⁵⁴ Творча співдружність російських композиторів, що склалася в Санкт-Петербурзі наприкінці 1850-х – початку 1860-х років.

⁵⁵ Український композитор, піаніст, диригент, педагог, збирач пісенного фольклору, громадський діяч.

⁵⁶ Австрійський композитор, скрипаль, диригент.

⁵⁷ Французький композитор, театральний диригент і віолончеліст, засновник і найяскравіший представник французької оперети.

⁵⁸ Італійський оперний композитор, органіст і хормейстер, один з яскравих представників напряму «веризму» в музиці.

⁵⁹ Французький композитор, видатний представник музичного імпресіонізму.

⁶⁰ Російський композитор, хімік-органік, громадський діяч, доктор медицини. Учасник «Могутньої купки».

⁶¹ Російський композитор, педагог, диригент, громадський діяч, музичний критик; член «Могутньої купки».

⁶² Вірменський композитор, диригент, піаніст, музично-громадський діяч, педагог, засновник вірменсь-

оперного жанру з'явилися у Грузії (Мелітон Баланчивадзе⁶³, 1897), в Азербайджані (Узеїр Гаджибеков⁶⁴, 1907).

У ряді випадків взаємодія європейських і неєвропейських жанрів призводить до виникнення нових музичних напрямів. Це стосується, перш за все, мистецтва джазу, що сформувалося на основі негритянського фольклору в США, а згодом розповсюдилося й у Європі. Але є приклади й співіснування азійських і європейських традицій. Так, наприклад, у Китаї та Японії співіснує традиційна опера із сучасною, що компонується в європейських традиціях, але на основі лібрето національною мовою.

У першій половині ХХ ст. поряд із продовженням традицій пізнього романтизму (творчість Г. Малера, 1860–1911⁶⁵, Р. Штрауса, 1864–1949⁶⁶, С. Рахманінова, 1873–1943⁶⁷, К. Шимановського, 1882–1937⁶⁸) виникають нові стильові напрями – імпресіонізм (К. Дебюссі 1862–1918⁶⁹, частково М. Равель, 1875–1937⁷⁰), експресіонізм (А. Шенберг, 1874–1951⁷¹, А. Берг, 1885–1935⁷²), неокласицизм (П. Хіндеміт, 1895–1963⁷³, І. Стравінський, 1882–1971⁷⁴) і формується тенденція індивідуалізації композиторського стилю. Значна увага приділяється вивченню глибинних пластів музичного фольклору та методів його інтеграції і композиторської творчості (Б. Барток, 1881–1945⁷⁵, рання творчість І. Стравінського, частково Г. Свиридова, 1915–1998⁷⁶, В. Лютославського, 1913–1994⁷⁷, українських композиторів Б. Лятошинського, 1894–1968⁷⁸ та Л. Ревуцького, 1889–1977⁷⁹).

кого оперного мистецтва, вірменського музичного театру, один із засновників вірменської національної професійної школи (1837–1898).

⁶³ Грузинський композитор (1862–1937).

⁶⁴ Азербайджанський композитор, диригент, музикознавець, публіцист, драматург, педагог, громадський діяч (1885–1948).

⁶⁵ Австрійський композитор, оперний і симфонічний диригент.

⁶⁶ Німецький композитор епохи пізнього романтизму, яскравий представник експресіонізму.

⁶⁷ Російський композитор, піаніст, диригент.

⁶⁸ Польський композитор, піаніст, педагог, музичний критик.

⁶⁹ Французький композитор, провідний представник музичного імпресіонізму.

⁷⁰ Французький композитор і диригент, один з провідних представників музичного імпресіонізму.

⁷¹ Австрійський і американський композитор, педагог, музикознавець, диригент, публіцист, представник музичного експресіонізму, засновник нової віденської школи, автор таких композиторських технік, як додекафонія та серійна техніка.

⁷² Австрійський композитор і музичний критик, представник музичного експресіонізму і нововіденської композиторської школи.

⁷³ Німецький композитор, альтист, скрипаль, диригент, педагог і музичний теоретик.

⁷⁴ Російський композитор, ранній період творчості якого має яскравий відбиток російської культурної традиції, стилістика пізніших творів видає вплив неокласицизму і додекафонії Нової віденської школи.

⁷⁵ Угорський композитор, піаніст і музикознавець-фольклорист. Розвивав власну музичну мову, поєднуючи фольклорні елементи з математичною концепцією тону і ритмічної пропорції.

⁷⁶ Російський композитор, піаніст, громадський діяч. Один із засновників і провідних представників стильового напрямку «нова фольклорна хвиля».

⁷⁷ Видатний польський композитор ХХ століття.

⁷⁸ Український композитор, диригент і педагог, один із засновників модернізму в українській класичній музиці.

Інтенсивні пошуки нових композиторських засобів призводять до значного розширення у застосуванні політональності, поліладовості, або до повної відмови від тональної системи (атональності) та винайдення нових засобів звуковисотної організації, наприклад додекафонії, а пізніше – серіалізму.

Велике значення для розвитку музики мало розповсюдження звукозапису та кіно. З'являються перші електроінструменти, що відкривають нові можливості звукових форм (електронна музика). У 1920-х рр. футуристи здійснюють спроби залучення до музичного мистецтва шумових ефектів. У 1940-х рр. відбувається розвиток техніки композиції електронного звукопису, що відкриває новий напрям конкретної музики.

Після Другої світової війни поглибилися тенденції до експериментування, а у 1950-х рр. з'являються перші електронні студії, на зміну серіалізму приходить алеаторика. У 1960-х рр. авангардні течії проникають вже і до СРСР, де до цього часу панував соцреалізм.

Радикальні зміни у соціально-економічному устрої відкрили нову епоху функціонування масової культури, що засвідчилася цілою низкою нових музичних напрямів. У 1920–30-х рр. у США та країнах Європи масовою музичною культурою стає джаз, 1950-ті рр. ознаменувалися появою рок-н-ролу, 1960-ті – рок-музики, а 1970-ті – популярних напрямів електронної музики. Всесвітню славу здобувають музичні гурти: The Beatles, The Rolling Stones, Led Zeppelin, Queen, Deep Purple, AC/DC, ABBA тощо. Їхня популярність визначається кількістю проданих платівок або компакт-дисків, яка іноді сягає мільйонів і навіть десятків мільйонів. Абсолютний рекорд – близько 46 млн копій – належить Майклу Джексону (1958–2009)⁸⁰ з альбомом «Thriller».

Знаковим явищем у 1980-х рр. стає входження до поп-культури музики, що використовує музичний фольклор різних народів.

Останню третину ХХ ст. розглядають як естетику постмодернізму, коли вона має відповідати стандартам видовищності, бути продуктом масового споживання й індикатором групової ідентифікації, знаком, що допомагає визначити свою приналежність до тієї чи іншої субкультури. Характерним стає поєднання музичних стилів і жанрів (полістилістика), стираються кордони між «високим мистецтвом» та кітчем, що висловлює сутність примітивних форм музикування.

⁷⁹ Український радянський композитор, педагог, музичний і громадський діяч.

⁸⁰ Американський співак, автор пісень, музичний продюсер, аранжувальник, танцюрист, хореограф, актор, сценарист, філантроп, підприємець.

Такому зближенню жанрів, а нерідко і їх поєднанню сприяв розвиток звукозапису, що відкрив можливості для роботи із семплами – використанню й поєднанню в рамках однієї композиції попередньо записаних композиційних патернів (звукових блоків). Техніка використання існуючого матеріалу у формі «алюзії» та прямих цитат творів композиторів минулого знайшла відображення в інструментальній музиці, зокрема у творах Д. Шостаковича (1906–1975)⁸¹, А. Шнітке (1934–1998)⁸², Л. Беріо (1925–2003)⁸³ й ін. Такий підхід призводив до зменшення ролі композитора в музичній композиції та реалізовувався не лише у використанні запозиченого музичного матеріалу, але й у використанні тематичних алгоритмів (у серіальній музиці) або випадковості (в алеаториці).

Отже, поняття музичного жанру (фр. *genre* – рід, вид, тип, манера) висловлює сутність умов виконання, певну спрямованість на слухачку аудиторію, зміст, структуру, засоби виразності, склад виконавців тощо. Умови існування музичних жанрів і засоби музичної виразності є найважливішим для їх художнього усвідомлення, а визначення основ композиторської техніки – це вибір засобів виразності, прийомів розвитку, музичної форми, манери висловлювання тощо.

Наприклад, типи сонатної форми, що є музичним жанром, розділяються на стилі старовинної, класичної, романтичної доби, кожна з яких несе в собі певні завдання естетичної категорії художньої творчості:

а) становлення сонатного принципу на основі динамічного протиставлення в старовинній 2-частинній формі як прообразу головної та побічної тем;

б) розвиток сонатної форми у творчості Гайдна як принципу репризної 3-частинності (експозиції, розробки, репризи);

в) використання протиставлення тем з авторськими відступами від класичної традиції аж до втілення літературного програмного задуму.

Активність розвитку музичного образу залежить від часопросторових чинників, що їх використовує автор, тобто швидкості руху й межі освоєння вертикального простору за одиницю часу. У цьому сенсі циклічні форми можуть бути найбільш динамічними завдяки можливості використання контрастів у просторі обмеженого часу. Розуміння ж ритмічної пульсації як освоєння часового простору також може розгля-

⁸¹ Російський композитор, піаніст, педагог, громадський діяч.

⁸² Російський композитор, музичний педагог і музикознавець.

⁸³ Італійський композитор, експериментатор і піонер електронної музики, автор багатьох транскрипцій і аранжувань музичних творів різноманітних композиторів.

датися на різних рівнях, маючи на увазі функціонування даного феномену як принципу існування «малого у великому», контрасту частин між собою або внутрішнього контрасту в кожній із частин.

Отже, стиль – характерна єдність якого-небудь явища людського життя та діяльності, типова форма його зовнішнього висловлення, а художній стиль є висловленням типологічної спільності, що об'єднує певну множину творів мистецтва, результат пізнання людиною навколишнього середовища через порівняння, зіставлення та диференціювання явищ, що розглядаються як споріднені, подібні та відмінні.

Зіставлення музичного, ораторського, поетичного, мовного та письменницького мистецтва з архітектурними стилями може відбуватися лише на основі певних конструктивних особливостей. Але виявлення закономірностей стилю, що набувають значення обов'язкових, має враховувати, окрім специфічних умов функціонування різних видів мистецтва, ще й специфіку мислення певного автора.

Взаємозв'язок виражальних засобів як таких, що виступають як стильові ознаки, несе в собі їх багатоплановість, яка виявляється в розшифруванні різноманітних ієрархічних «підсистем» на візуальному, аудіальному, семантичному рівнях тощо. І незважаючи на все більший вплив глобалізованих систем комунікації, виявлення певних закономірностей суспільно-історичної спадковості світосприйняття та мислення в художньо-образному перевтіленні, продовжує бути основою для розуміння стилю сучасних мистецьких напрямів.

Тож, незмінність ознак, спільних для художніх явищ, що об'єднують у стійку стильову систему, у світовому просторі продовжує бути правильним дороговказом для збереження естетичних надбань людства, а суспільно-історичні спадковості сприйняття – основою для формування стилю художньої творчості.

Висловлення творчої волі композитора на інтуїтивному рівні через певні психічні процеси вимагає закономірностей, за якими така інформація могла би бути доступною для розуміння всіма, тож основний психологічний принцип зацікавленості слухача є початковою формою викладення матеріалу, яка має бути розвинена як певна інтелектуальна ідея й утверджена в підсумку. Таким чином, утворення композиторської конструктивної схеми, що відбувається на спонтанному рівні висловлення творчої волі, в підсумку має звершуватися як осмислена діяльність у часових і просторових параметрах, що взагалі є характерним для художнього мислення.

«Compose» з англійської – складати. Це означає, що музична композиція має на увазі зіставлення музичного матеріалу, надання йому конкретної структури. Уміння працювати з матеріалом у напрямку

його структурування називається композиторською технікою. Уявлення про композиційно єдине ціле здавна пов'язувалося з існуванням тексту у вокальній музиці або певної метро-ритмічної основи в танцювальній музиці. Тож, поняття композиційної структури включає в себе розуміння структури музичного твору, взаємозв'язок його частин, а у значенні музичної форми постає як художня ідея, що висловлюється на рівні інтонаційної складової.

Загальні логічні функції музичної форми – початок, розвиток, завершення (лат. – *initio, motus, terminus*) – висловлюють не лише лінійний розвиток твору, але й інтелектуальне осмислення художнього образу – його зародження, становлення та підведення підсумку. Розгортання музичного процесу склалося як потреба у відтворенні навколишнього світу, а отже, зрозумілою є необхідність враховувати в цьому процесі фізичну реальність. Можна знайти безліч аналогій, що підтверджують такий зв'язок, наприклад, посилення та послаблення завивання вітру свідчить про збільшення або зменшення коливання повітряних мас, що можна розглядати як аналогію до будь-якої події, музичної в тому числі. До того ж, емоційний поштовх, що є основою музичного задуму, завжди висловлюється в певних конструктивних особливостях твору. Тож, музичний твір має чітко означені обриси архітекτονіки, тобто часопросторовий вимір:

- а) лінійний рух у розвитку;
- б) вертикальний об'єм регістрових умов звучання;
- в) філософсько-поетичний напрям трактування художнього образу.

Поняття руху в розвитку можна визначити як зміни й утвердження нових констант сформованого образу. Поняття розвитку вертикального об'єму та змін регістрових умов звучання може включати в себе мелодіку тем, зміни фактурних фігур, гармонії, ритміки, що викликають просторові уявлення тощо. І, звичайно ж, важливо пам'ятати, що зерно творчості композитора проростає з філософсько-ідеологічних уподобань, позицій і умов його існування.

Століттями для розвитку музичного жанру створено безліч різновидів композиційних схем, які умовно іменують музичними формами. Але слід відрізнити музичну композицію від творів інших видів мистецтв, таких як архітектура, скульптура або живопис, що оперують «застиглими» образами, які існують у параметрах візуального об'єму. У музичному мистецтві таким «об'ємом» є рух у часі, а отже, розуміння музичної форми можливе лише на рівні живого виконання. Дослідники трактують музику як становлення, а її сприйняття розуміють як процес поєднання емоційного й інтелектуального в розшифруванні змісту й іменують музичним переживанням.

Інтонаційно-образна природа музики формує слухове сприйняття і напями пізнання її змісту. Сприймання музики не залежить лише від особливостей слухача і не є віддзеркаленням її змісту. Це процес, у якому в специфічній єдності виступає емоційно-інтелектуальна сфера. При цьому великого значення набуває музична підготовка, попереднє знання музичного твору, що сприяє більш інтенсивній аналітико-синтетичній діяльності, адекватному осмисленню складових музичного твору, підсиленню й поглибленню самого переживання музики. Часо-простір слухача, як фактор реалізації творчого задуму композитора, містить у собі концептуальний напрям, що складається безпосередньо в процесі звучання-виконання, у співвідношенні зі складеним у його свідомості уявленням і відчуттям.

Музична інтонація здійснює зворотний рух від задуму композитора до формування повної єдності у свідомості слухача, актуалізується відповідно до накопиченого особистістю музичного досвіду й образно-асоціативних зв'язків, які відповідають тому чи іншому психологічному комплексу сприйняття. У процесі розгортання, осмислення інтонаційних моделей відбувається формування художнього образу, породженого музичним матеріалом, а художнє музичне мислення у звукових образах виконує функцію осмислення соціально-комунікативного сенсу як символічного висловлення естетичних цінностей.

Розуміння змісту музики, що стосується різних сторін душі й інтелекту людини, не визнавалося відомим композитором І. Стравінським, який вважав, що виразність ніколи не була притаманна музиці. Німецький композитор П. Хіндеміт висловлювався в тому сенсі, що музика викликає не почуття, а лише спогади про почуття. А ставлення до музики як мистецтва взагалі приводить нас до уявлення про абстрактність її змісту. Однак те, що ми іменуємо чуттєвими образами, є закладеним у фізичних параметрах звукових феноменів і має можливості реалізації на рівні художніх символів. У психологічному плані конкретний об'єкт адаптується не лише у зв'язку з його властивостями, але й минулим досвідом суб'єкта, що сприймає інформацію. Об'єктивність мистецтва проявляється відповідно до людських почуттів, а варіантність сприйняття виступає на рівні загальнозначущої матеріальної єдності світопорядку: матерії та духу, буття й свідомості, фізичного й психічного.

Контрольні питання

1. Які завдання музичного мистецтва є естетичною категорією художньої творчості?

2. Сформулювати поняття стилю як характерної фізіономічної єдності будь-яких явищ людського життя.

3. Визначити роль суспільно-історичної спадковості світосприйняття для формування стилю художньої творчості.

Література: 12, 23, 79.

4. Психологія сприйняття музичного твору й інтелектуальна інтерпретація художнього образу. Музична тема. Тематичний розвиток

Найважливіший елемент сприйняття музичного твору – емоція, що є включеною до системи словесних понять, але на рівні звуковисотних порядків (ладових, тональних, гармонічних тощо). Завдяки соціальному, етнічному й психофізіологічному досвіду людини ці елементи звуконаслідування викликають у свідомості різноманітні асоціативні спогади, що виступають як умовні знаки вже пережитих життєвих ситуацій, історичних подій тощо. Серед багатьох чинників, які впливають на психологічний стан сучасної людини, музика займає одне з провідних місць. З моменту виникнення людської цивілізації музика є виявом узагальненого досвіду спільноти, знаряддям пізнання життя через художні образи. І звичайно ж, діалектична єдність суспільного й особистісного, висловлення світогляду та духовних потреб композитора в музичному творі має бути сприйнятим слухачами.

З давніх часів музика розглядалася як засіб магічного впливу на психіку людини. Тлумачення об'єктивних можливостей впливу музики на психіку людини були в стародавньому Китаї, Єгипті, Індії та інших країнах. Варто пам'ятати й про роль культової музики в середніх віках і наступних культурно-історичних періодах.

Німецький філософ Іммануїл Кант (1724–1804)⁸⁴ висунув теорію відсутності закріпленого змісту в музиці й індивідуально-особистісного сприйняття слухачами музичних творів. Досить часто акцентувалася увага на емоційній складовій музичного мистецтва, однак майже повністю ігнорувався його вплив на інтелектуальну сферу людини. У той же час, даний напрям обґрунтування об'єктивних закономірностей музики перебільшено пов'язувався саме з формою викладу музичного твору, не зважаючи на його сенс і зміст (Піфагор, Лейбніц, 1646–1716)⁸⁵.

⁸⁴ Німецький філософ, родоначальник німецької класичної філософії. У своїх численних роботах стверджував, зокрема, що умова пізнання – загальнозначимі апріорні форми, що упорядковують хаос відчуттів.

⁸⁵ Німецький філософ, логік, математик, механік, фізик, юрист, історик, дипломат, винахідник і мовознавець.

Відомі композитори та виконавці у всі віки надавали значення музиці як засобу комунікації, підкреслюючи семантичну специфіку музичного мовлення. У романтичну добу ХІХ ст. важливу роль відіграло ідеалістичне тлумачення музично-психологічного сприйняття (А. Шопенгауер, 1788–1860⁸⁶), а вчений Борис Теплов (1896–1965)⁸⁷ тлумачить сприйняття музичного твору як процес емоційного переживання й інтелектуального розшифрування його змісту. Сучасне розуміння сприйняття музики свідчить про єдність трактування змісту музичного матеріалу відповідно до внутрішньої налаштованості особистості.

Музичне мистецтво обумовлене інтонаційною сутністю звукових феноменів, пов'язується з композиторською творчістю, виконавством і спрямовується до слухацької аудиторії. Музичний твір розвивається одночасно як фізичний феномен – звукова структура в часопросторі й картина образного світу, яка відображає реальні форми сприйняття й переживання конкретної особистості.

Психологічний вплив засобів музичної виразності пов'язаний як з національними уподобаннями, так і з впливом на свідомість людей певних соціальних ідей тощо. У процесі сприймання музики необхідно аналізувати не лише фізичні акустичні характеристики музичних звуків, але й розуміти їх «культурну» природу. Під акустичними характеристиками розуміють тембральні якості звуку: «різкий – м'який», «твердий – розпорошений», «сріблястий – матовий», «блискучий – тьмянний» тощо, а під «культурною» природою – розмаїття музичної інформації. Її вплив на величезну аудиторію висуває нові проблеми, зокрема й таку, що пов'язується із психологічним впливом музики на особистість. Саме від таких впливів і систем виховання творчої особистості залежить композиторська установка, що висловлюється на рівні використання певних засобів виразності та їх естетичного обґрунтування.

Так, київський розспів ХVІ ст. «Тіло Христово» у виконанні соліста на фоні ісону чоловічих голосів – образ Страстей Господніх, духовий інструмент труба в Й. С. Баха – символ Божої Слави, а гобой – символ духовної чистоти Ісуса Христа. Відповідно творчість П. І. Чайковського у його музичних образах неможливо відділити від кларнета, який має глибокий проникливий тембр. Цю ж традицію

⁸⁶ Німецький філософ. Один з найвідоміших мислителів ірраціоналізму, мізантроп. Тяжів до німецького романтизму, захоплювався містиком, дуже високо цінував основні роботи Іммануїла Канта.

⁸⁷ Російський психолог, засновник школи диференціальної психології.

сповідує і С. Рахманінов, а С. Прокоф'єв, що на початку своєї творчої діяльності полюбляв ударну силу роялю, у зрілому віці підтримав характерну для російських композиторів любов до кларнета як символу любові до батьківщини. Для М. Лисенка таким символом є міфічний давньоруський співець Боян і його послідовники – українські бандуристи й кобзарі.

У сучасному науковому середовищі немає спільної думки про психологію сприйняття музичного твору та інтелектуальне осмислення художнього образу. Розглядається ця проблематика в кількох напрямках як фізичне і психічне явище в інтонаційному й духовно-ціннісному сенсі.

Сприйняття музики особистістю з усією сукупністю психічних проявів відбувається на рівні формування чуттєвого образу музичного твору як системи організованих звукових комплексів. Зважаючи на ієрархію реакцій людини від емоційного відгуку до більш складних рівнів сприйняття, музично-жанрові й музично-стильові інтонації несуть у собі певне коло уявлень, музичних образів.

Усередині соціальних груп відбувається процес формування стійких оцінок, визначених типів художнього сприйняття.

Г. І. Панкевич визначає основні причини цього явища:

1) стійкість колективних установок і оцінок як специфічне висловлення закріпленого соціального досвіду, на основі чого складаються традиції, звичаї, створюється атмосфера сприйняття;

2) постійний обмін інформацією всередині групи як передавання культурного досвіду;

3) вироблення частиною групи, що є лідером, найбільш ефективних способів добору та сприйняття художньої інформації, найбільш доцільних форм спілкування з мистецтвом.

В. В. Медушевський (1939)⁸⁸ відзначає, що сприйняття залежить від музичного досвіду, напрацьованості певних еталонів. Повноцінне сприйняття, багатство й різнобічність залежать від минулого досвіду індивіда, загального змісту психічної діяльності людини і його індивідуальних особливостей.

Німецький філософ Г. Лейбніц стверджував, що суттєву роль у сприйнятті музики грає апперцепція – накопичення знання й музичний досвід слухача, які й створюють певну установку на сприйняття. У системі музичного досвіду виділяють три рівні:

⁸⁸ Російський музикознавець і педагог, доктор мистецтвознавства, професор (1980) Московської консерваторії.

- 1) рівень елементарних інтонаційно-сміслових одиниць музичного мислення, тобто інтонаційний лексикон слухача;
- 2) рівень музично-естетичних моделей – освоєння форм композиторського висловлювання в їх цілісності;
- 3) рівень структурно-синтаксичних моделей – розуміння побудови музики.

З. В. Румянцева включає в систему музичного досвіду:

- а) рівень естетичних потреб особистості;
- б) можливості вироблення власних прийомів творчості;
- в) специфічне інтонаційне переломлення мовного досвіду;
- г) багаж відчуттів, що накопичується в процесі діяльності;
- д) можливості передавання руху через музичні образи (кінетичний досвід).

Аналізуючи мотивації музичної діяльності, слід відзначити, що це визначається як потреба в естетичній насолоді, переживанні, створенні певного настрою й тощо. У ширшому сенсі аналіз сприйняття музики як психологічної категорії неможливий без розгляду сутності музичних потреб слухача, основними компонентами яких є: усвідомлення цінності музичного твору, соціокультурний зв'язок із дійсністю, виконання поставлених художньо-естетичних завдань, орієнтування на слухача й умови сприйняття.

Л. М. Кадцин (1941)⁸⁹ пропонує розділяти музичні потреби слухачів на три рівні.

1. Простий – прикладний, коли музичний твір служить лише фоном, викликаючи або підтримуючи певний настрій індивіда. Сприйняття музики характеризується обмеженим колом естетичних уявлень, а сприйняття музики мало усвідомлюване.

2. Складний – пізнавальний, коли рівень музичних потреб передбачає наявність у слухача певних знань і навичок сприйняття музики: уміння аналізувати й фіксувати спрямованість розвитку тематизму, засобів музичної виразності, своїх власних переживань і уявлень.

3. Вищий – надособистісний, коли формування цієї установки припускає наявність більшого обсягу спеціальних знань і навичок високого порядку: аналізу концепцій музичного жанру, стилю композитора, виконавської інтерпретації тощо.

Вищі музичні потреби сформовані в основному в професійних музикантів. Зазвичай, у групі музикантів домінує естетична, пізнавальна, емоційно-регулююча та мотиваційна функції, а в групі немусикантів

⁸⁹ Російський музикознавець, доктор мистецтвознавства, доцент.

провідні позиції займають розважальна та комунікативна функції. Вплив модних віянь, що рекламують, на музичні смаки простежується серед широких кіл молоді, на відміну від середовища професійних музикантів.

Дж. Купчик і Е. Уїнстон⁹⁰ назвали два типи у сприйнятті мистецтва – реакцію й рефлексію. До реактивно орієнтованої музики можна віднести масову, так звану «поп-музику», яку будують за жорстко стереотипними схемами. Реакція при цьому часто здійснюється на рівні простих тілесних проявів. Рефлексивний же спосіб сприйняття пов'язаний із процесами розумової переробки та оцінювання творів мистецтва, що характерно лише художньо освіченим слухачам.

Сприйняття музики неправомірно розглядати як однорідний процес. Й. Гербарт (1776–1841)⁹¹ вважає, що сенс музики досягають за допомогою музичного мислення, Е. Ганслік (1825–1904)⁹² і Г. Ріман (1849–1919)⁹³ стверджують, що все залежить від рівня освіченості слухача, але обидві сторони визнають існування двох різних типів сприйняття музики: безпосереднього (чуттєвого) й інтелектуального (рефлексивного).

Сприйняття музики характеризується за більш складними й диференційованими структурами:

1. Сенсорний рівень. Тонке сенсорне відчуття властивостей музичного звуку (тембру, висоти, гучності тощо).

2. Інтенаційний рівень. Відображення музичного звуку як цілості в контексті музичної тканини як частини фрази, акорду тощо.

3. Емоційно-семантичний рівень. Ґрунтується на ладовому почутті та стійких музично-слухових уявленнях: мелодичних, гармонічних, поліфонічних.

4. Інтегрально-семантичний, евристичний рівень. Формування музичного образу твору з включенням операцій вищого порядку музичного мислення (аналітико-синтетичного).

Диференційоване сприйняття музики, на думку В. В. Медушевського, обумовлене тим, що «отримана інформація в процесі обробки встигає пройти тільки... через найбільш треновані блоки розпізнавання. При достатньому ж часі музичного розгортання до процесу розпізнавання підключаються й безліч більш складних... програм. Їх взаємодія й забезпечує повне адекватне й деталізоване сприйняття».

⁹⁰ Cupchik G., Winston, A. Reflection and Reaction: A Dual Process Analysis of Emotional Responses to Art // *Emotions and Art*. – Perm, 1992.

⁹¹ Німецький філософ, психолог, педагог. Один із засновників наукової педагогіки.

⁹² Австрійський музикознавець і музичний критик.

⁹³ Німецький теоретик музики і композитор.

Слухач-немузикант сприймає музику цілісно – її характер, настрій, загальне враження, але система оцінювання музики в такому разі носить узагальнений, недиференційований характер. Для переходу на більш високий рівень сприйняття музичного твору необхідна якісно інша форма активності, що є можливим при безпосередньому музикуванні, умінні сприймати й концептуально усвідомлювати твори мистецтва на основі музичної освіченості.

Тож, повнота й диференційованість сприйняття музичного твору залежить від цілого ряду умов: соціально-психологічних та індивідуально-типологічних особливостей особистості слухача, рівня його музичної освіченості й музичних уподобань. Істотну роль у сприйнятті музики відіграє музичний досвід слухача, певна установка на сприйняття.

Ціннісний, морально-етичний і художньо-естетичний компоненти сприйняття є індикаторами сформованих вищих музичних потреб, що виступають у новій якості – як естетичний компонент. На цьому рівні сприйняття характеризується ієрархічністю, наявністю складних аналітичних операцій музичного мислення, передбачає наявність певних пізнавальних схем і ставлення до них у системі ціннісної орієнтації.

У процесі сприйняття музичного твору необхідно аналізувати як акустичні характеристики музичних образів, так і культурні взаємозв'язки їх природи, рівень адаптованості в соціумі та балансу новизни й гармонізації стосунків слухача з творцем музики. Проблема слухачького сприйняття розкривається з різних точок зору психофізіології, музичної психології, психології мистецтва тощо й уявляється як процес схематизації, спрощення інформації, що міститься в музичному творі, взявши за одиницю виміру поняття «звукового об'єкта».

Оскільки проблема змісту музичного твору тривалий час розглядалася відокремлено від слухача, то він і не вважався співтворцем автора. Однак сучасні дослідники, насамперед, розглядають проблему сприйняття музики як формування її змісту у свідомості слухача. До того ж, єдність часу й простору в музичному творі дозволяє цю вдавану реальність розглядати як «подію», психологічне переживання, що ґрунтується на принципі динамічного переосмислення інформації «від загального до конкретного», в якому цей процес розглядається як різноспрямований результат: емоційного «укрупнення» конкретних деталей, рефлексивного сприйняття звучання без інтелектуального осмислення, внутрішнього діалогу через «підспівування», включення слухових «навіювань». Тож, творча уява не піддається повному контролю суб'єкта й залишається відкритою для сприйняття.

Окремим питанням залишається сприйняття непідготовленого слухача та професіонала, що відрізняються незалежно від вікового цензу. Доведено, що рівень сприйняття інформації у всіх людей досить великий і не пов'язаний з рівнем підготовки. Однак у напрямку сприйняття музики він виокремлюється як сенсорний, звуко-інтонаційний, емоційно-семантичний або евристичний, що для непідготовленого слухача може вважатися істинним і на всіх етапах сприйняття містити елементи творчості, *міру* (чи міри) розуміння, відкриття нового. Отже, стимулювання творчої діяльності в процесі слухання музики має бути спрямованим на індивідуальне сприйняття, зважаючи на потенційні можливості особистості.

Відомо, що осмислення змісту музичного твору відбувається на рівні усвідомлення жанрових його показників, у сутності яких висловлено концепцію композитора. У подальшому ж відбувається інтерпретація комплексу засобів виразності в напрямі вихідних уявлень слухача, тобто розуміння музичного матеріалу в руслі впізнавання, актуалізації сенсу через власний досвід для включення оціночного фактору реагування на подію за принципом «подобається чи не подобається». Отже, на початковому сенсорному рівні сприйняття відбувається аналіз висоти звуку, тембральних показників, гучності звучання, тривалостей у ритмічних групах, що пов'язано з нормальною реакцією свідомості на зовнішній світ. За висловом російського філософа Олексія Лосєва (1893–1988)⁹⁴, тут «множинність звуків, які складають музичний твір, сприймається як щось цілісне і просте, як щось водночас плинне і безформне».

Розвиток подієвості в музичному творі на рівні слухачького сприйняття «розуміння-пригадування» жанру, стилю відомого композитора сприймається як цілісність через включення інтелектуального усвідомлення. Велику роль відіграє також й інтуїтивне мислення, що відповідає рівню розуміння особистості як результат упізнавання неусвідомлених раніше процесів. Сприйняття на цьому рівні відбувається як доповнення одного виду інформації іншим, перекодування змісту музичного матеріалу, «новий синтез».

Наступний інтонаційний рівень сприйняття переключають на конкретизацію засобів музичної виразності – мотив, фразу, інтервал, і про музичний твір як такий тут не йдеться. Усвідомлення ладових і часопросторових співвідношень, їх вплив на образну сферу мають у

⁹⁴ Російський філософ, антикознавець, перекладач, письменник, видатний діяч російської культури. Професор, доктор філологічних наук (1943).

такому разі умовний характер. На цьому рівні відбувається тембральний, динамічний і тематичний синтез, тобто здійснюється процес переведення розуміння звуків як поняття «музична мова».

Процес розшифрування музичного матеріалу пов'язаний з умінням розрізняти, сприймати, інтонувати, тобто в системі звуковисотності має проявлятися активність особистості до сприйняття. Показниками цього має бути здатність до порівняльної діяльності з еталонними зразками, що сформувалися в попередньому досвіді розшифрування задуму композитора як первинного образу твору, а також осмислення звукового потоку як художньо-естетичної цінності.

Емоційно-семантичний рівень сприйняття відбувається на основі розшифрування мелодики, гармонії та поліфонії, у яких інтонаційний склад оформлення стає вихідним. Ідеться тут про формування образно-сміслових зв'язків, що виникають у свідомості слухача на основі стійких музично-слухових уявлень. Наприклад, один і той же звук може виконувати різні ладові, метроритмічні функції та мати прямі й опосередковані зв'язки з іншими звуками, а музична тема осмислюватися на рівні цілісності музичного твору або мотиву, структурної його організації. Домінуючими на цьому рівні сприйняття є проведення аналогій з елементами інтонацій і усвідомлення значення цих мотивних утворень порівняно з іншими творами, що вже засвоєні слухачем. Залежно від уявлень про твір, оточуючий світ, відомостей про автора, рівня сприйняття у свідомості слухача формується зміст прослуханого твору.

Тож, особистісні якості слухача за допомогою різних підходів, зокрема упізнавання, переспрямування думки за асоціативними рядами, перебільшення ролі окремих елементів музичного твору, допомагають у побудові художнього образу. Емоційне сприйняття й інтелектуальне усвідомлення дають можливість інтерпретувати змістовність твору, а здобутий досвід сприйняття музики допомагає в процесі слухання висувати певні гіпотези в напрямі перспектив становлення музичної форми, мелодичних побудов, гармонії, фактури тощо.

Завдяки музичній пам'яті створюють певну базу даних, що допомагає в осмисленні музичного цілого. На цьому рівні сприйняття відбувається руйнування стереотипів, висувають і перевіряють нові гіпотези, відкривають прихований сенс. У зіставленні й аналізуванні творчої концепції автора та виконавця виявляють суперечності, а в результаті критичного ставлення до версії виконавця виникає особистісна інтерпретація твору. У кінцевому результаті, інтерпретація ліквідує неви-

значеність щодо виявлення прихованого змісту музичного твору, а особливий вплив на слухача здійснюють як одночасне отримання інформації на емоційному й евристичному рівнях.

Таким чином, можна констатувати, що усвідомлення художнього образу твору відбувається поетапно в процесі розгортання:

а) від осмислення часткових обрисів до цілісного сприйняття музичного твору;

б) від прийняття рішення про розуміння твору як ескізу до виявлення його художньо-естетичної цінності з прикінцевою деталізацією [12. С. 325].

Поняття тематизму містить у собі цілісне сприйняття музичного твору, у тому числі його художніх якостей. Розгляд сутності поняття тематизму здійснюють у напрямі спільного розуміння компонента часу й простору (лінійного і вертикального) як події. Музичний твір розвивається в часі (від початку до кінця) і в просторі, використовуючи різні теситурні умови голосів, що входять до багатоголосного складу та, навіть, і в одноголосному викладі. У підсумку, тематизмом іменують певний конгломерат засобів виразності, що виконує у творі функцію індивідуалізованої образної сфери, структурного стрижня музичного цілого. Це не обов'язково окрема музична тема (мелодія), а відзначений своєрідністю музичний фрагмент, що може запам'ятовуватися як носій певного образу, зважаючи на необхідність постійного його розвитку.

Зрозуміло, що неможливо здійснювати інтелектуальне дешифрування задуму композитора без урахування напрямку руху музичного розвитку як зміни й утвердження нових констант (сформованого образу). З іншого боку, розвиток музичного дійства сприймається одночасно як об'єктивний процес і як суб'єктивне розгортання психоемоційних реакцій слухача. Отже, фізичні параметри твору є обов'язковою умовою багатоскладовості музичної конструктивної схеми як кінцевої мети творчої установки й естетичних уподобань автора. Адже неможливо уявити формування музичного образу без проходження ним кількох стадій розвитку, що є необхідною термінологічною умовою його інтелектуального дешифрування слухачем.

Метою аналізу музичного твору є розшифрування духовно-художнього змісту, закладеного автором і втіленого через музичну інтонацію. Поєднання емоційного ставлення до світу з інтелектуальним усвідомленням здійснюють на основі чуттєвої конкретності й узагальненості, що дозволяє не втрачати різноманітності й глибини сприйняття світу. Музикознавчий аналіз музичних творів передбачає формо-творчий і семантичний рівні – об'єктивну сутність складових його ви-

ражальних засобів і суб'єктивну, пов'язану з поясненням найтонших відтінків почуттів та психічних станів, висловлених композитором за допомогою ладів, ритмів, темпів, тональностей тощо в межах історичних зв'язків, жанрових і стилістичних ознак.

У підсумку слід зазначити, що процес розуміння музики має враховувати як фізичні параметри звуків, що складають музичний твір, так і його «культурну» природу, пов'язану з історичним контекстом і побутуванням на етнічному та соціальному ґрунті, що не означає назавжди визначених смислів, але надає можливості різного роду трактування. Осягнення музикознавцем музичного символізму конкретного твору має бути перевіреном на основі аналізу нотного матеріалу, що зафіксував авторський задум. Однак слід мати на увазі історичний контекст існування нотного запису – літерну, невменну, лінійну, цифрову та мішану системи запису музики.

Експериментальні системи запису комп'ютерної музики, що використовують у сучасності, досить часто є забезпеченими спеціальними авторськими ремарками, що допомагає дешифрувати художній зміст твору. Специфічні кластерні нагромадження, альтеровані комплекси, зміни темпу й імпровізаційні прийоми, включаючи й довільне їх трактування, є виразниками сучасної естетики постмодернізму («все у всьому»), а тому досить часто використовують у синтетичних жанрах, поєднаних зі сценічно-візуальними видами мистецтва й оформленням їх на рівні з презентаційними інсталяціями.

Слід звернути увагу, що в усі часи композиторську й виконавську діяльність досить часто поєднують в одну особу як піаніста-композитора (Ліст, Шопен, Рахманінов), скрипаля-композитора (Паганіні, 1782–1840⁹⁵, Венявський, 1835–1880⁹⁶), диригента-композитора (Берліоз, 1803–1869⁹⁷, Малер, Бернстайн, 1918–1990⁹⁸), що дозволяє точніше відчувати естетику композитора та задум виконаного автором конкретного твору. Особливо важливим для дешифрування авторського задуму композитора є живе виконання та сприйняття музики. Рівень такої художньої комунікації є найвищим і дозволяє залучати слухачів до занурення у певні емоційні стани, що на асоціативному рівні може трактуватися на найвищому філософсько-поетичному рівні катарсису, очищення душі й мислення.

⁹⁵ Італійський скрипаль-віртуоз, композитор.

⁹⁶ Польський скрипаль і композитор.

⁹⁷ Французький композитор, диригент, музичний письменник періоду романтизму.

⁹⁸ Американський композитор, піаніст, диригент і популяризатор академічної музики.

Контрольні питання

1. Назвати загальні логічні функції музичної форми.
2. Які принципи людського мислення враховують при побудові різних композиційних структур?
3. На чому засновується можливість інтелектуального дешифрування задуму композитора?

Література: 31, 72, 88.

5. Структурні особливості музичного твору. Розкриття задуму композитора в умовах жанрових обмежень

Через сукупність багатьох складових музичного звуку здійснюється об'ємний вплив музичних образів, навіть незважаючи на обмеження у застосуванні виражальних засобів. Такі обмеження спричиняють, окрім тембральних, регістрових і технічних умов виконавства, ще й жанрові умовності. Особливо важливим є економне використання засобів виразності у зв'язку з виконанням норм оперного та вокального жанрів, що продиктовано, з одного боку, необхідністю дбайливого ставлення до основного носія образної стихії – людського голосу, а з іншого, – існуванням реальної семантичної спрямованості в сприйнятті цього феномену людяності, внутрішньої характерності тощо.

Реалізація впливу елементів музичної мови, виходячи з конкретного контексту, в якому вони виступають («горизонтальні» зв'язки – з попереднім і подальшим розвитком, «вертикальні» – з одночасною дією сукупних засобів виразності), відбувається безпосередньо. Тобто музичний образ декодують одразу в безмежних вимірах, які особистість слухача не встигає ідентифікувати інтелектуально, а лише на емоційному рівні. Проте музична драматургія – основа дієвості композиційної структури – є заснованою на фізико-математичних вимірах обмеженого кола існування.

У цьому сенсі контекст жанрової та стильової відповідності має бути прив'язаним до життєвих або історичних умов перебування соціуму, для якого та дякуючи якому, власне, й існує творчість. З цим пов'язано й утворення системи музичної мови: європейської тональної музики, віденської класики, одного композитора або твору, певного національного колориту, стилю певного історичного періоду тощо.

Процес утворення первинного комплексу засобів виразності відбувається на основі інтелектуального осмислення творчою особистістю навколишнього середовища. Існування типових інтонаційно-ритмічних зворотів у суспільній музично-слуховій свідомості стає основою для «банку даних» митця, утворювача нових художніх парадигм. Усі інші засоби виразності, зокрема звукозображальність у мелодичних зворотах, використання непропорційних співвідношень довжин звучання тонів (поліритмія), тембральні напластування, речитатив тощо стають його власною «мовою», якою започатковують нові жанрові й стилістичні напрями в мистецтві.

Однак у розкритті задуму композитора слід зважати на непостійний зв'язок елементів музичної мови (мелодичних малюнків, ритмів, ладових зворотів, гармонії) з певними виразно-смысловими значеннями. Так, наприклад, мелодичний малюнок може змінювати свої якості залежно від усіх інших елементів музичної мови: ритмічні особливості можуть додавати йому імпульсивності, а ладові звороти й насичена гармонія – драматичних колізій.

Також слід зважати на співвідношення об'єктивного змісту та життєвих зв'язків засобів музичної виразності зі сформованою в ході музично-історичного процесу здатністю викликати в слухачів певні уявлення й асоціації (акустичні, біологічні, психологічні). Наприклад, акустичні (тембральні) якості музичних інструментів уже несуть у собі образні асоціації, а біологічні (наприклад, тактильні асоціації) вимагають спеціальних засобів виразності. Водночас психологічна налаштованість слухача на художнє сприйняття певних засобів музичної виразності повністю залежить від виховання, інтелектуально сприйнятих ідеологем, що сформувало його мислення.

Зіставлення мотивно-тематичних утворень із рядом аналогічних стильових і образно-жанрових засобів музичної виразності, що в сукупності складає інваріантне ядро, у композиторській творчості є важливим чинником формотворення. Тож, виявлення індивідуальних якостей і спільних рис утвореного ядра (інваріантних рис стилю композитора, його художніх концепцій, мелодики тощо) є головним завданням аналізу музичного твору.

З огляду на використання в музичному мистецтві подібності до принципу людської мови, виникає необхідність фокусування уваги слухача на найменшій інтонації мотиву та фрази в одночастинній композиції. А оскільки термінологічно з давніх-давен склався принцип висловлення найпростішої думки двома строфами, то й музичне мистецтво

в одночастинній побудові (періоді) використовує дві завершені певним чином мелодичні лінії, які іменують реченнями. Мелодико-тематичну спорідненість їх висловлюють у повторній структурі речень з відмінністю лише в закінченні (половинній і заключній каденціях). При відсутності повторів звично витримується характер мелодико-ритмічного і фактурного малюнку без утворення великих контрастів. Такі одночастинні побудови (періоди) іменуються однотональними замкненими.

Музичний розвиток вимагає постійних змін. У класичній традиції до таких, перш за все, належать гармонічні й тональні зміни. Навіть в однотональних замкнених періодах досить часто зустрічаються відхилення від основної тональності. Найчастіше це відбувається в середині речення з поверненням до основної тональності в каденції. Але інколи відхилення збігається з половинною каденцією першого речення. У такому разі, друге речення розпочинається у підлеглий тональності, а завершується повною каденцією в попередній тональності. Різновиди структур періодів, включаючи модулюючі, розширені з доповненнями (до 32 тактів), такі, що складаються з 3-х речень, менше 8 тактів або не квадратної будови, дають можливість використання їх як самостійні форми в різних жанрах інструментальної та вокальної музики: прелюдиях, вальсах, інших танцювальних формах, головних і побічних партіях сонатної форми, аріях, романсах, народних піснях тощо.

Використання мовного принципу діалогу (теза-антитеза або тезависновок) у музичному творі вимагає тонального або фактурного розвитку, що характерно для двочастинної композиційної побудови. Найпростіша двочастинна структура складається з двох періодів. Зв'язок їх не є механічним, а єдність є обов'язковою умовою, що досягається:

- а) повторенням наприкінці 2-ї частини тематизму 1-ї частини;
- б) загальною однотипністю мелодичного малюнку або музичного матеріалу при відсутності у 2-й частині прямих повторів з 1-ї частини

З гармонічної точки зору єдність двочастинної структури досягається наявністю спільної тональності, яка може порушуватися в процесі розвитку, але поновлюватися наприкінці. З точки зору структури, єдність досягається однаковою протяжністю і будовою обох періодів.

Кожну з частин двочастинної композиційної структури представлено у формі періоду, в той час як 1-а частина висловлює експозиційний принцип будови при тематичній єдності обох речень. З точ-

ки зору гармонії, 1-а частина може бути як однотональною, так і модулюючою в сторону першого ступеню спорідненості. Важливою складовою 2-ї частини композиційної структури у тому, що її перше речення має бути контрастним за тематизмом (середина), а друге – повторювати тематичний матеріал 1-ї частини (реприза). Тематичний контраст першого речення 2-ї частини пов'язаний із введенням нового мелодико-ритмічного матеріалу або розробкою матеріалу 1-ї частини на основі вичленування його та представлення в новому ракурсі. І звичайно ж, серединний тип викладу матеріалу вимагає й використання нестійкої гармонії. Найпростіший спосіб – це використання домінантової гармонії головної тональності або домінантового органного пункту із запобіганням використанню тоніки на сильних долях такту.

У підсумку слід зазначити, що двочастинна композиційна структура може мати досить багато різновидів:

- а) двочастинна без репризи, що у 2-й частині не має повторів з 1-ї частини;
- б) двочастинна з розширеними періодами;
- в) двочастинна з повтореннями частин;
- г) двочастинна зі вступом і заключною частиною.

До цього ще слід додати варіювання у частинах принципу тональної та тематичної визначеності або невизначеності, розміщення модулюючих побудов або відхилень в інші тональності, що також дає обширні можливості використання цієї структури в невеликих самостійних творах – прелюдіях, п'єсах програмного змісту, що об'єднуються в цикли, у танцях, піснях куплетної структури. Крім того, ще слід додати використання двочастинної структури як частини цілого у складній тричастинній структурі, темі варіацій, однієї з тем структури рондо і навіть сонати.

Контраст 1-ї, 2-ї частин і репризи як підсумку в тричастинній композиції можна порівняти з превалюванням уперше озвученої думки в діалозі, або з розвитком головної ідеї, якщо контраст між 1-ю та 2-ю частинами незначний. Простий приклад тричастинної композиційної структури являє собою:

- а) період у 1-й частині;
- б) середину, яка може складатися з періоду або певного ряду побудов розробного характеру;
- в) 3-ю частину, яка в більшості випадків є репризою, повторенням першої.

З точки зору тематизму, єдність цієї структури забезпечується подібністю крайніх частин і серединою розробного характеру, яка

найчастіше буває тематично пов'язаною з основним матеріалом. Структура є тонально замкненою, а модулювання в середній частині відбувається в підлеглій тональності. Ускладнення можуть відбуватися за рахунок розширення середньої частини і репризи.

Тричастинна структура є прикладом укрупнення музичної форми, що може існувати також і у вигляді складної тричастинної, кожна із частин якої може мати завершену просту двочастинну або тричастинну структури. Характер контрасту між частинами певною мірою є виявленням зміни настрою, різних вражень і станів душі. Перерахувати всі можливі зіставлення контрастних характеристик майже неможливо. Назвемо лише деякі з них:

- а) рухливість змінюється спокоем;
- б) легкість зіставляється з кантиленою;
- в) елегічний характер змінюється схвильованим, пристрасним;
- г) похмурий протиставляється світлому;
- д) трагічний перетворюється на спокійний просвітлений.

Складна тричастинна структура також може мати безліч варіантів. Серед них:

- а) із середньою частиною у формі тріо (простої дво-, тричастинної структури або періоду);
- б) з неповною репризою;
- в) з епізодом замість повноцінної середньої частини;
- г) зі вступом і кодою;
- д) з повторенням тріо і репризи (три-п'ятичастинна структура).

Слід констатувати, що складна тричастинна композиційна структура є придатною для творів найрізноманітнішого змісту. Маючи статус завершеності, вона може існувати як основа самостійних творів і входити до більш об'ємних циклічних структур та середніх частин сонатно-симфонічних циклів.

Ідеологія розвитку однієї теми у варіаційній композиційній структурі сповідує утвердження одного художнього образу в розвитку. За аналогією з життєвими обставинами, образна сфера головної теми може набирати навіть протилежних рис відносно своєї початкової стадії. Метод варіювання проявлявся вже в музичній структурі періоду та дво-тричастинних структурах, однак там він виконував допоміжну роль динамізації або відстороненості від початкового образу. У варіаційній же структурі він є основою формоутворення і пов'язується з танцювальною музикою, оскільки найбільш давні зразки варіацій написано саме для цього жанру.

Історично форма варіацій як структура розвивалася від орнаментальних *basso ostinato* до вільних варіацій, які можуть нести в собі риси сюїтності, розділятися на окремі блоки, що може наближати їх до сонатно-симфонічної структури. Ця традиція наскрізного розвитку і розширення багатьох композиційних структур була започаткованою епохою зрілого класицизму. Торкнулася вона і варіацій. Л. Бетховен уперше у великій варіаційній структурі, окрім відомих засобів розвитку, вводить значні фрагменти нестійкого розробного та зв'язуючого характеру, що дозволило використати цей принцип у фіналі його Симфонії № 3. Поряд із багатьма зразками використання варіаційної структури у традиційних формах з'являється новий тип варіацій у Л. Бетховена (ор. 34), який отримав назву вільних варіацій. Для них характерно:

- а) індивідуальний, самостійний характер кожної варіації;
- б) цикл перетворено на подібність сюїті;
- в) самостійність підкреслюється ще й тональними відмінностями;
- г) варіації відрізняються від структури теми.

Цей принцип у подальшому розвинув Роберт Шуман⁹⁹ у «Симфонічних етюдах», де тема траурного характеру має контрастну середню частину, а кожна з варіацій (етюдів) не лише жанрово відмінні, але й тонально та тематично віддалені, структурно різнопланові. Одна з частин циклу навіть не позначається як варіація, але є, по суті, фантастичним скерцо.

Новий тип варіацій вводить Михаїл Глінка. Характерний для російської пісні куплетний тип структури композитор використовує у своїй творчості як *soprano ostinato*, у чому є спільність зі старовинним *basso ostinato*. У той же час варіювання підголосків народної пісні є спорідненими з традицією орнаментальних класичних варіацій, які походять від європейської традиції народної творчості.

Слід згадати також і подвійні варіації, що з'являються у творчості Л. Бетховена. Для них характерно поєднання варіаційності з принципом три-п'ятичастинної структури: А (1 т.) – В (2 т.) – А (1 вар.) – В (1 вар.) – А (2 вар.) тощо.

Контраст епізодів і варіаційний розвиток рефрену у формі рондо говорить про направленість конструктивної логіки мислення на утвердження в протиставленні однієї образної константи (музичної теми), яка до того ж і сама може утверджуватися в розвитку. На прикладі ці-

⁹⁹ Німецький композитор, педагог і впливовий музичний критик. Один із видатних композиторів епохи романтизму.

її структури також можна спостерігати три-п'ятичастинний принцип формоутворення: А (рефрен) – В (епізод) – А 1 (варійований рефрен) – С (новий епізод) – А 2 (варійований рефрен) тощо.

Композиційна структура рондо походить від хороводної пісні з приспівом, у якій зі зміною тексту в заспіві текст приспіву залишається незмінним. До інструментальної традиції цей структурний принцип увійшов у такому вигляді: замість нового тексту вводиться новий епізод. За своїм походженням термін «рондо» означає «коло» (хоровод), а «рефрен» (*refrain*) – приспів. Отже, старовинне (куплетне) рондо є близьким до пісенно-танцювальної традиції, в якій відсутній наскрізний розвиток, присутня замкненість окремих частин і певна механістичність їх поєднання.

Рондо зрілого класицизму висловлює тенденцію до широкого наскрізного розвитку і подолання роз'єднаності окремих частин композиційної структури. Частини стають розширеними, а три-п'ятичастинна формула (А+В+А+С+А) являється типовою. Взаємодія між частинами посилюється завдяки введенню зв'язуючих побудов, що пов'язано з контрастом епізодів і використанням інших тональностей.

Подальший розвиток рондо у ХХ ст. привносить нові риси:

а) рефрен може мати відхилення до підлеглих тональностей з поверненням до головної;

б) використання довгих зв'язуючих фрагментів сприяє меншій замкненості частин;

в) епізоди стають більш різноплановими;

г) структура стає більш вільною за розташуванням частин (зустрічаються два нових епізоди підряд або варіаційний розвиток в однакових за тематизмом епізодах).

Напрями використання композиційної структури рондо дуже різноманітні. Найчастіше вона існує як окрема п'єса, однак часто використовується в циклічних формах як заключна частина. Досить часто використання рондо у вокальній музиці знаходиться в прямому зв'язку з текстом, що диктує повтори, характерні для даної структури.

Почерговий показ вступу кожної теми в експозиції (лат. *expositio* – виклад, представлення) композиційної структури сонати звершується не в музично-сюжетному розвитку, а в процесі розгортання та ознайомлення з образною сферою твору. Довільна форма розвитку тем у розробці твору пов'язана з конкретним авторським задумом композитора.

Експонування та розвиток кількох тем у сонатній формі виникає в руслі драматизації образної системи музичного твору через протиставлення. Творчість Л. Бетховена доводить, що оптимальною кількі-

стю тем для їх поляризації є дві – головна й побічна. Однак у такій структурі може бути й більша кількість тем, але важливою є їх ієрархія, за якою вони відрізнялися б як тематичний матеріал або фоновий.

Композиційна структура сонати складається за такою загальною схемою:

- а) експозиція (головна партія, зв'язуюча, побічна, заключна);
- б) розробка (вичленування та розвиток коротких мотивів тем експозиції);
- в) реприза (головна партія, зв'язуюча, побічна, заключна);
- г) кода (продовжує рух розробки, але розвиває лише одну з головних тем).

Для найстаріших зразків сонатної структури характерними є повтори експозиційного розділу й розробки з репризою.

Характер контрастування головної та побічної тем сонати:

- а) стрімка тема зіставляється з наспівною;
- б) драматична – зі спокійною;
- в) стривожена – з пісенною;
- г) наступальна прямолінійність протиставляється ніжності хвилеподібної мелодії;
- д) стрімка моторність – жалісному характеру.

Різновиди контрасту між партіями можуть бути найрізноманітнішими. До того ж, навіть загальний принцип більшої активності головної партії порівняно з побічною теж тут порушується, адже зустрічаються й протилежні зразки експозицій сонатної форми.

Головна партія сонатної структури може розвиватися на однорідних мотивах або таких, що вже містять внутрішній конфлікт. Вона може бути завершеною, що характерно для творчості Й. Гайдна та початкового етапу творчості В. Моцарта, або розімкненою – для пізнішого періоду. За композиційною будовою головна партія може являти собою однотональний модулюючий період або тричастинну структуру, що пов'язано з інтенсивним розвитком і продовженням його на новому рівні в репризі.

Для переходу до побічної зв'язуюча партія досить часто є пов'язаною з матеріалом головної, але модуляційного характеру. Для підготовки побічної партії запозичений матеріал часто використовується у переробленому вигляді з іншим розвитком. У випадку, коли зв'язка будується на новій темі, у ній відбувається підготовка до побічної партії за рахунок поступового введення її окремих інтонацій. Розміри та побудова зв'язуючої партії можуть бути найрізноманітнішими,

але варто згадати також короткі зв'язки в симфоніях і навіть їх відсутність (Ф. Шуберт, 1797–1828¹⁰⁰. Симфонія h-moll; П. І. Чайковський. Симфонія № 4; В. Моцарт. Соната № 11).

Контраст із попередньою головною партією у побічній визначається вже з самого початку. У деяких ранніх зразках сонатної форми побічна партія розпочинається темою головної, але у підлеглій тональності. Зустрічаються також зразки використання тематизму головної партії у зміненому вигляді. Така внутрішня єдність двох тем є необхідною умовою для побудови цілісності структури сонатної форми у цілому. Балансування між контрастністю і єдністю досягається введенням у другій частині побічної партії елементів головної. Темпова єдність обох партій в епоху класицизму поступається у романтиків контрастом.

Тональний контраст головної та побічної партій засновується на використанні:

а) для мажорної головної партії – тональності домінанти третього та шостого ступенів побічних партій;

б) для мінорної головної партії – паралельного мажору, мінорної домінанти, мажорної тональності низького шостого, сьомого та другого ступенів ладу побічної партії.

Порівняно з головною, побічна партія є розвинутою набагато ширше, що пов'язано з ліричною складовою, яка вимагає більш розгорнутого емоційного висловлення.

Найчастіше заключна партія має менш самостійне значення і є, фактично, доповненням до побічної. Її тематичний контраст досягається кількома засобами:

а) вона може будуватися на матеріалі головної або зв'язуючої партії;

б) у ній може відбуватися синтез різних тематичних утворень експозиції (головної та побічної партій), чим надається значення підведення підсумку експозиції в цілому.

Прийоми, характерні для середніх частин композиційної структури, вже зустрічалися у дво- і тричастинних побудовах. Завдяки їм структура отримує більш широкий розвиток. Найчастіше ці виразові засоби використовуються в розробці сонатної форми.

Тематично у розробці використовується музичний матеріал з експозиції. На початку найчастіше використовується у переосмисленому вигляді тематизм головної або заключної партій. Здійснюється це за

¹⁰⁰ Австрійський композитор, один із засновників романтизму в музиці.

рахунок вичленування окремих частин тем, що дає можливість енергетичної концентрації розвитку. Окрім вичленування зустрічаються також прийоми варіювання і перетворення мелодико-тематичних утворень різної спрямованості, розтягування та стискання інтервалів, їх обернення, ритмічні подрібнення тощо, що дозволяє утворювати музичний процес широкого часового проміжку звучання. Інколи вся розробка може бути пов'язаною з розвитком одного елемента головної теми, що має активний характер, але був найменше розвиненим в експозиції. У розробках деяких сонатних структур вводиться і матеріал інших тем, нерідко за планом експозиції.

Загалом, розробка будується за принципом використання якогось одного елемента теми аж до вичерпання його можливостей з переходом до наступного. Однак різноплановість прийомів розробки теж не піддається систематизації й залежить від задуму композитора. Серед найбільш вживаних прийомів:

а) систематичне повернення до одної теми після введення нового матеріалу;

б) злиття різних мотивів тем в одну мелодичну лінію;

в) тематична робота в поліфонічному вимірі (імітації, канони, фугато);

г) контрапунктичні з'єднання тем із введенням нових, що не зустрічалися в експозиції;

д) введення епізодичних тем ліричного характеру в безперервному русі.

Будова розробки сонатної структури може бути різною, але слід відзначити риси, що найчастіше поділяють її на три частини:

а) вступна частина відзначається модулюванням до наступної і має подрібнену структуру;

б) основна частина має більшу часову протяжність і незважаючи на подрібненість структури – безперервність руху гармонії, імітаційних змін тощо;

в) предикт до репризи готує напрями модулювання, зміни тематичного матеріалу для переходу до заключного розділу.

За структурою раннього класицизму (Гайдн, Моцарт) просте повторення матеріалу в репризі відбувається за принципом тонального поєднання тем, що в експозиції контрастували: відсутність переходу в іншу тональність у головній партії та проведення побічної партії в тональності головної. Це викликано необхідністю досягнення ефекту завершальної тональної єдності репризи після довгого періоду розвитку і різноплановості розробки.

Динамізація репризи може здійснюватися за рахунок:

а) утворення кульмінації наприкінці розробки на основі вступної частини головної партії;

б) нового розвитку головної партії у репризі, що продовжує розробку і в експозиції;

в) головної партії в репризі, що проводиться в підлеглий тональності із закінченням у головній.

Зустрічаються й інші принципи видозмін реприз: скорочення головної партії, її відсутність, використання зв'язуючої партії та побічної, дзеркальні репризи тощо.

Для творчості Й. Гайдна і В. Моцарта не характерне використання коди у сонатному алегро. Превалювання головної партії в репризі виявляється достатнім для завершеності сонатної форми. Однак естетика творчості Л. Бетховена утворює новаторський принцип продовження драматичної лінії розвитку музичного образу введенням у сонатну композиційну структуру розгорнутої коди, що продовжує лінію розробки, перерваної репризою. Отже, кода будується за принципом розробки: вступна побудова, частина розробного характеру, завершення. Але відмінністю коди від розробки є:

а) використання тематичного матеріалу лише головної партії або побічної;

б) використання відхилень лише у напрямі субдомінанти;

г) використання в середній частині нестійких гармоній і модулювання, а наприкінці – викладу завершального характеру.

Утвердження одного художнього образу в кульмінації твору або у заключній частині сонати є очікуваним результатом драматичної концепції протистояння, привнесеної Л. Бетховеном.

Для сонатної структури характерною може бути і вступна частина, для якої важливими є ладовий і темповий контраст із наступною головною партією. З тематичної точки зору вступна частина може бути пов'язаною з елементами основної частини експозиції, тобто головної чи побічної партій. А з точки зору гармонії вона може будуватися на матеріалі наступної основної частини або утворювати своєрідну тричастинність з відходом від основної тональності та поверненням до неї. Нарешті, вступна частина може розпочинатися в підлеглий тональності субдомінантової чи домінантової функції, що в підсумку має приводити до тоніки основної тональності і сприйматися як предикт.

Структурне розмаїття вступних частин залежить від композиторського задуму. Зазвичай, короткі вступи є розімкненими і сприй-

маються як психологічна підготовка основної частини, а розвинені вступні частини досить часто контрастують з основною частиною значною подрібненістю структури, особливо наприкінці. Значення вступу може бути різним. Є вступні частини, які у вигляді ремінісценцій композитори використовують протягом всього циклу і трактують їх як символічний образний лейтмотив.

У процесі історичного розвитку структура сонатного алегро постійно видозмінювалася. Найбільш типовою є структура, у якій відсутня розробка. У такому випадку вона отримує обриси двочастинності. Наявність двох контрастних тем при певних змінах у репризі дає можливість створення досить розвиненої форми, що підходить для висловлення художніх образів ліричної спрямованості. Однак зустрічаються сонатні структури без розробки й у швидких темпах (О. Бородин. Симфонія № 2, Скерцо; П. І. Чайковський. Серенада для струнного оркестру, 1 ч.), де динаміка розвитку досягається не лише характером тем, але і наявністю елементів розробки у зв'язуючих частинах головної та побічної тем.

Слід окремо зупинитися на особливостях використання структури сонатного алегро в жанрі концерту для певного інструменту та симфонічного оркестру. Цю традицію увів В. Моцарт, в якій експозиція повторюється двічі, до того ж зміст другої експозиції може суттєво не співпадати з першою. Загалом різновиди структури цієї форми такі:

- а) виклад першої експозиції для інструмента соло, що має закінчуватися в головній тональності;
- б) побічна партія першої експозиції теж має бути викладеною в головній тональності;
- в) теми першої експозиції можуть входити у другу експозицію не всі;
- г) досить часто до другої експозиції вводяться нові теми;
- д) перед кодою або всередині неї вводиться віртуозна каденція інструменту соло.

Використання сонатної структури є досить широким, що пов'язано з її динамікою розвитку. Протиставлення двох контрастуючих головних тем, наявність зв'язуючих переходів, вступних і заключних частин дає можливість для створення широкої панорами подій. Тож, використання сонати простягається від камерних п'єс для інструментальних ансамблів до симфонічних циклів, концертів, оперних увертюр.

Фактурні особливості твору значною мірою залежать від жанру, що визначає різновиди творів у напряму спільних умов виконання, змісту і спрямованості на слухача. Комунікативність є основою жанру, тому він має розгалужену систему взаємопов'язаності з різновидами типів, що мають загальнолюдське значення у розумінні музичної виразності.

Жанр – це засіб узагальнення й художньої конкретизації, взаємодія цілої системи побутових і авторських ознак. Його місце визначається практикою суспільного побутування: звучання маршу на параді, колискової біля ліжка дитини, панахиди на похоронах тощо. Жанрове розмаїття – результат історичної еволюції, результат розмежування пісні й танцю, що сприяло подальшій диференціації. Суспільні інтереси потребували все нових типів музики і саме тому певні жанри зникали, як, наприклад, хоровий кант, партесний концерт тощо. Таким чином, поява нових жанрів сприяла й розшаруванню їх на різновиди, різноманітну взаємодію, взаємопроростання. Так, наприклад, пісні поєднувалися з маршами і використовувалися у симфонічній музиці, кантатних й ораторіальних жанрах. Як підсумок, розмаїття жанрів можна прослідкувати й за історичними віхами.

Як відомо, розділення музики на вокальну й інструментальну призвело до того, що слово утворює конкретизацію змісту вокальної музики, а інструментальна музика залишається без привласненого змісту, з певною мірою абстрактності. Найпростішою формою інструментальної музики є п'єса як підвид жанру, що може мати різноманітні жанрові витоки й програму, висловлену в назві твору. Найуживаніший жанровий принцип інструментальної п'єси в назвах різних танцювальних форм: сарабанда, менует, гавот, вальс, полька, регтайм тощо. Від танцювальних форм походить і композиційна структура рондо, складовою якої є варіаційно повторюваний рефрен з появою все нових тематичних утворень для висвітлення образу головного героя на тлі гуртових танцювальних епізодів.

Важливим різновидом є скерцо (жарт), етюд (п'єса інструментально-технічної спрямованості) і прелюдія, що виокремилася у самостійний жанр з латинської церковної традиції як інструментальний вступ до Богослужіння та є частиною поліфонічної форми «прелюдія і fuga». Можна назвати також кілька різновидів інструментальних п'єс, таких як токата, ноктюрн, рапсодія, поема тощо, які є водночас і висловленням жанрової спрямованості, або згадати твори з програмними назвами, що конкретизують їх зміст, але жанрову основу необ-

хідно виявляти в процесі слухання й аналізування. Наприклад, «Похорон ляльки» з «Дитячого альбому» П. І. Чайковського висловлює жанрову сутність траурного маршу, а «Нова лялька» – вальсу-скерцо.

Особливим інструментальним жанром, що походить від пісенно-танцювальної традиції, є форма варіацій на одну тему (мають місце і подвійні варіації), сутність яких у спорідненості з головною темою, незважаючи на постійну змінюваність за рахунок багатьох компонентів. Зустрічаються у творчості композиторів і різноманітні жанрові сполучення, наприклад, у П. І. Чайковського в увертюрі-фантазії «Ромео і Джульєтта», окрім вказівки на жанр, у назві визначається ще й сутність літературної програми, на яку опирається автор.

Увертюра належить до композиційних структур, що можуть виконувати і підлегле значення як вступна частина до опери, або присвячена подіям певного соціального значення. Завдяки більшій доступності до слухача порівняно з оперним жанром увертюри до багатьох опер Л. Бетховена, М. Глінки, Р. Вагнера, 1813–1883¹⁰¹, М. Римського-Корсакова є більш відомими від самих опер й отримали жанровий статус – «програмна музика». Окрім увертюр до програмних творів належать симфонічна поема (Ф. Ліст), симфонічна картина (О. Лядов, 1855–1914¹⁰², К. Дебюсі), інструментальна п'єса з програмною назвою («Світанок» Е. Гріг), літературним першоджерелом («Егмонт», «Ромео і Джульєтта») зі словесною програмою до твору або без неї.

Циклічні музичні форми складаються з окремих завершених частин, що можуть звучати окремо. Іменуються такі форми сюїтами й сонатами. Сюїти можуть створюватися як для окремих виконавців, так і для ансамблів, а сонатну форму можуть використовувати у творах для кількох виконавців й іменувати тріо, квартет, квінтет тощо. Використовується сонатна форма й у творах для всього оркестру в симфоніях, або для солюючого інструменту й оркестру в концертах. Інструментальна музика є важливим компонентом й у телевізійних програмах та кіно, що підсилює емоційний вплив візуальних рядів.

Функціонування вокальної музики з давніх-давен пов'язано зі словом, що використовується в ній на інтонаційному рівні, у той час як музичний ряд додає емоційної складової. Найдавнішим вокальним жанром є пісня, що еволюціонує протягом століть і має сутнісні етнічні відмінності. Так, у слов'янських народів сформувалося кілька пісенних жанрів – календарні, хліборобські, родинно-побутові, билини,

¹⁰¹ Німецький композитор, диригент і теоретик мистецтва, оперний реформатор.

¹⁰² Російський композитор, диригент і педагог, професор Петербурзької консерваторії.

історичні, ліричні, хороводні, пісні-танці. Так само розвиток міст призвів до виникнення міського фольклору, серед якого виділився романс, що має походження від романських етносів. Інші вокальні жанри – балада, елегія, серенада, баркарола – також мають походження від пісенних, а у ХІХ столітті їх назви як визначення жанру почали використовуватися композиторами і в інструментальних п'єсах.

Серед вокальних жанрів виділяється циклічна композиційна структура, що складається із самостійних, але об'єднаних загальною ідеєю частин, наприклад, на тексти одного поета тощо. Відомими у світі є вокальні цикли Л. Бетховена, Ф. Шуберта, М. Глінки, М. Мусоргського, М. Лисенка, Д. Шостаковича й ін. В одному ряду з вокальними жанрами знаходяться хорові (без супроводу і з супроводом), серед яких досить часто зустрічаються циклічні форми – хорові сюїти, історія котрих сягає історичного періоду від мотетів Монтеверді, 1567–1643¹⁰³, Баха, Пуленка до хорових циклів Г. Свиридова та В. Сильвестрова (1937)¹⁰⁴.

До вокально-хорових жанрів належать кантати та ораторії, що можуть включати сольо-вокальні частини й інструментальні епізоди. Близькими до них є вокально-інструментальні твори, що входять до складу драматургії театральних творів: опер, оперет, мюзиклів тощо.

Отже, питання жанру пов'язане з умовами існування певних музичних творів. Як виразник соціальної спрямованості музики й узагальненого змісту, жанр може існувати у різних іпостасях. Розпізнавання жанру здійснюється завдяки аналізу певних засобів виразності як «знаку жанру», у ролі якого може виступати темп, розмір, особливості ритміки та фактури, що дозволяють слухачеві відрізнити вокальну основу від танцювальної, колискову пісню від маршу, церковний хорал від рок-н-ролу тощо.

Питання ж вирішення узагальненого змісту в рамках певного жанру іменується «музичною драматургією». Часопросторовий принцип існування музичного твору викликає до дії логічні стадії композиційної структури: а) початок (вступ або експозиція); б) розвиток (середня частина або епізод), завершення (реприза або кода).

Таким чином, композиційна структура (музична форма) – це організована система виражальних засобів (мелодія, ритм, фактура, гармонія тощо), що втілює образно-емоційний вплив на слухача і

¹⁰³ Італійський композитор, що працював в епоху переходу від пізнього Ренесансу до раннього Бароко (працював і в ренесансній і в бароковій стилістиці).

¹⁰⁴ Видатний український композитор, учень Б. М. Лятошинського. У 1960-і роки входив до неформальної групи «Київський авангард» (Леонід Грабовський, Віталій Годзяцький, Володимир Загорцев, Володимир Губа, Ігор Блажков та інші).

трактується ним як художній зміст музики. Різноманітність композиційних структур у творчості (одно-, дво-, тричастинність, варіаційність, циклічність тощо) є ознакою єдності форми і змісту та запорукою художньої цінності. Отже, музична форма, з одного боку, є висловленням ідейно-образного змісту певними засобами виразності, а з іншого, це структура або певний план розгортання твору від початку до кінця.

Контрольні питання

1. Назвати елементи музичної мови, що допомагають у розкритті задуму композитора.
2. Визначити співвідношення об'єктивного змісту та життєвих зв'язків засобами музичної виразності.
3. На чому засновується процес кристалізації первинного комплексу засобів виразності?

Література: 4, 19, 71.

6. Творчий підхід у формуванні музичних образів. Естетичні начала креативності особистості композитора

Залежність психології мислення та пізнавальної діяльності людини від ступеня узагальнення інформації стає основою для естетичного обґрунтування творчого методу автора. Аналіз вжитих заходів до здобуття інформації, активність творчої особистості, усвідомлення нею результативності попереднього досвіду дозволяють автору визначити сутність власного естетичного спрямування в мистецтві.

Музична естетика (від грец. *αἰσθητικός* – чутливий, чуттєвий) – це музикознавча дисципліна, що вивчає музику як вид мистецтва на прикладі аналізу діалектичного співвідношення загальних законів чуттєво-образного засвоєння дійсності та особливостей художньої творчості. У процесі становлення музична естетика як наука зосереджувалася на певних проблемах.

1. Співвідношення універсальних законів буття та музики. Постановка цього питання формується вже в піфагорійсько-платонівській онтології числа та міри, відповідно до якої закони космосу («світова музика») є прообразом музики й світу людини.

2. Специфіка музичної діяльності та її втілення в музичному творі. Розробка цього напрямку розпочалася ще в епоху Відродження, а в подальшому сформувалася в теорію музичної композиції, що розглядає психологічну та конструктивну складову музичного твору.

3. Проблема цінності музики. Музично-художньою цінністю твору вважається опора на соціально значимі інтонації; високий рівень творчого мислення композитора, що розвиває свій власний музичний стиль, здатність твору стимулювати розвиток самоусвідомлення слухачів; високе втілення в художньому образі правди життя.

4. Розуміння музики як мистецтва відображення стану людської душі зародилося в античній філософії. У ХІХ столітті ця традиція призвела до виникнення програмної музики. В естетиці Г. Гегеля розуміння музики як відображення дійсності змінилося визначенням універсальності та узагальненості змісту музичного твору, А. Шопенгауер процесуальність музики розглядає як прояв «світової волі», а західні філософи та музикознавці у ХХ столітті трактують динамічні якості музичної процесуальності як психологічний енергетизм. Переосмисливши таку інтерпретацію, Б. Яворський, 1877–1942¹⁰⁵ та Б. Астаф'єв розглядали художньо-образне розгортання музики як процес інтонування.

5. Вчення про історичну еволюцію музичного мистецтва формується в епоху Відродження. Поняття «історія музики» з'являється 1600 р. Розвиток громадської свідомості в ХІХ столітті призвів до розуміння історії музики як процесу, пов'язаного із загальною історією, але самодостатнього на всіх стадіях розвитку. Музикознавці-історіологи розглядають історію музики в біологічному ключі як зміну життєвих циклів окремих «організмів» – музичних стилів і національних культур, а сучасна музична герменевтика (від грец. *ἐρμηνεύω* – роз'яснюю) заперечує єдність процесу еволюції музики, зважаючи на спонтанний характер розвитку творчого процесу.

У ХХ столітті виникає поняття «соціологія музики», що означає напрям мистецтвознавчої науки, пов'язаний з вирішенням проблем існування різних жанрів у контексті слухацьких смаків або як альтернатива популярності. З естетичної точки зору музика існує в трьох вимірах: як драма (від грец. *δράμα* – дія), лірика (від франц. *lyrique* – співуча) та епос (від грец. *ἔπος* – розповідь).

Формування розумового процесу під впливом актуальних на даний момент чинників, набутого раніше досвіду та існуючих стимулів відбувається непередбачувано й висловлюється в спонтанних виявах, але виявляється осмисленим вже на підсвідомому рівні. Авторське висловлення через складну динаміку значень (смислів), що фіксуються у мові, музичних символах, художніх образах або залишаються поза

¹⁰⁵ Український музикознавець, піаніст, композитор і педагог-новатор, організатор музичної освіти, доктор мистецтвознавства (1941).

свідомістю, є сутністю його естетичного мислення, авторської креативності (оригінальності).

Наприклад, А. Шопенгауер проблему художньої обдарованості й визначення рівня моральної складової обґрунтовує визначенням мистецтва як «знаряддя проти зла існування», під впливом чого композитор Р. Вагнер розробляє сутність своєї оперної реформи в приведенні залежного стану музики від драми, до її рівня як категорії філософії мистецтва.

На думку А. Шопенгауера, музика є безпосереднім висловленням волі як першооснови світу, незважаючи на те, що вона не несе жодних образів і є незалежною від усіляких ідей, а спроби привносити до неї образні елементи називає музикою, яка ««незадовільно» наслідуює явище» (висловлення його ставлення до ораторії Г. Гайдна «Пори року»).

Опрацювання завдань і виникнення нових мотивів – важливий чинник, що регулює пошукову активність, емоційні імпульси й розумовий процес. За філософським законом «заперечення заперечення», виникає протиріччя, за яким вирішена проблема породжує все нові й нові завдання, й стимулює пошуки інших підходів для їх вирішення. Так, наприклад, вплив філософії й естетики А. Шопенгауера на композитора Р. Вагнера сприяв тому, що первісний оптимістичний задум теми героїчної жертвовності в його опері «Загибель богів» перетворився на приклад, у якому було висловлено песимістичну безпросвітність.

Аналізуючи соціокультурне значення творчості композитора як особливий вид діяльності людини, слід звернути увагу, перш за все, на створенні ним нових матеріальних цінностей, що у всьому світі фіксуються юридичним авторським правом і функціонують у контексті фінансово-економічних взаємостосунків. Як духовні цінності авторські твори розглядаються в системі національно-культурної спадщини, політики держави й існування цивілізації в цілому.

Кожна творча особистість вносить свій вклад до загальної скарбниці духовних надбань людства на основі закономірностей вільного вибору творчого шляху. Тому важливим є розуміння творчості як індивідуального шляху для здійснення самореалізації, розкриття та осмислення горизонтів власного духовного життя, що в підсумку висловлює найглибінніші, найправдивіші сентенції соціуму.

Катарсичні та компенсаторні процеси творчого натхнення у загальнолюдському, історико-культурному та індивідуальному значенні є основою духовного розвитку цивілізації. Сповідування творчою осо-

бистістю внутрішньої правди стає надбанням кожного члена суспільства, незалежно від етнічної чи соціальної належності.

Художнє відкриття – це нове пізнання (втілене в музичному творі) тих чи інших сторін дійсності, що може сприйматися на рівні виражальних можливостей художніх засобів (проявлене в інтонаційній сфері, зіставленні жанрових ознак, використанні нових тембрових можливостей звуку тощо), на рівні духовного прозріння в етичному, релігійному або соціальному контексті.

Основи методики художньо-естетичного в музиці розробляли Л. Мазель (1907–2000)¹⁰⁶, Є. Назайкінський (1926–1006)¹⁰⁷, М. Тіц (1898–1978)¹⁰⁸, Ю. Холопов (1932–2003)¹⁰⁹, Д. Христов (1875–1941)¹¹⁰, що розглядали питання формування уявлень про художній образ у контексті впливу засобів музичної виразності, аналізування гармонії та інших компонентів твору.

Засоби музичної виразності розглядаються як складова художньої мови кожного виду мистецтва за своїми особливими принципами, що проявляють себе у змістовному плані. Певні явища, що є несуттєвими для одних видів мистецтва, відіграють важливу роль в інших. Наприклад, ритм є принциповим для видів мистецтва, що засновуються на часопросторовому образному мисленні: музиці, хореографії, сценічному мистецтві. Водночас мелодія як засіб виразності притаманна лише музиці.

Особливість засобів музичної виразності полягає в тому, що змістовність музики досить важко інтерпретувати словами, бо окрім емоційного відгуку вона вимагає ще й інтелектуального осмислення. До головних засобів виразності в музиці належать мелодія, гармонія, ритм, а до другорядних – темп, тембр, динамічні відтінки, артикуляція, агогічні зміни темпу тощо. Усі вони утворюють певні художні образи. Однак значення їх у створенні художніх образів є нерівноцінним. Так, наприклад, мелодія, гармонія і ритм стають засобом формотворення, а тембр є лише фактором колориту, що «домальовує» художню образність звукових символів.

Існує художній напрям у мистецтві – імпресіонізм, що сповідує естетику спонтанних відчуттів й орієнтується на висловлення цієї ідеології через колористику фарб у живопису і тембральні якості звучання в музиці. Наприклад, у представника французького імпресіонізму

¹⁰⁶ Російський музикознавець, педагог. Доктор мистецтвознавства (1941 р.).

¹⁰⁷ Російський музикознавець, викладач. Доктор мистецтвознавства, професор.

¹⁰⁸ Професор Харківської консерваторії, композитор, музикознавець.

¹⁰⁹ Російський музикознавець і педагог, творець нового вчення про гармонію. Доктор мистецтвознавства, професор.

¹¹⁰ Болгарський композитор, хоровий диригент, музичний теоретик і педагог.

Клода Дебюссі музичний образ у симфонічних творах асоціюється з певними оркестровими тембрами і без цього втрачає свою художню образність.

Використання засобів виразності художньої мови складалося протягом багатовікового історичного процесу, постійно змінюючись на рівні ускладнення та вдосконалення. Закріплення нових засобів виразності відбувається на основі естетичного відбору відповідно до нових завдань і норм музичного сприйняття як способів нового розуміння образності музики.

Найвищий рівень функціонування музичного мистецтва є суспільний. Він орієнтується на узагальнено-абстраговане сприйняття творчості як музичного стилю та окремого твору й аналізується з точки зору теорії музики (музикознавства), що є однією з форм професійного ставлення до цього напрямку мистецтва і розглядає теоретичні концепції функціонування мелодії, гармонії, метроритму, процесу розгортання музичного дійства тощо, створення художнього образу. Взаємна обумовленість та варіантність співвідношень не дають можливості виділити окремий фактор виражальних засобів у музиці як провідний. Адже навіть мелодія, гармонія і метроритм мають досліджуватися комплексно у взаємодії їх окремих компонентів.

Найпростішими музичними творами для сприйняття вважаються зразки програмної музики, або твори, пов'язані з прикладними жанрами: піснею, танцем, маршем. У них слухачеві легше уявити зміст музичної інформації. У теорії музичного сприймання досліджують переважно вплив різних чинників, що дозволяють їх цілеспрямовану участь у процесі музичного сприйняття. Поряд з терміном «сприймання музики» вживають словосполучення «слухання музики».

У сучасній науковій літературі також існує термін, що визначає діяльність людини, яка слухає музику, – «сприйняття музики». Це поняття здебільшого використовується в працях психологів і відображає ситуацію, коли сприйняття охоплює музику як предметний матеріальний процес, як специфічний об'єкт впливу на людину.

Як відомо, сприймання є чуттєвим відображенням предметів і явищ об'єктивної дійсності в сукупності притаманних їм властивостей і особливостей при безпосередній дії на органи чуття. Музичне сприймання, зважаючи на специфіку музики, поняття значно ширше, ніж безпосереднє почуттєве відображення дійсності, бо відбувається водночас у формі почуттів, сприймань, уявлень, абстрактного мислення. Цей процес є багаторівневим, зумовленим, перш за все, духовним

світом людини, яка сприймає, її досвідом, рівнем розвитку, психологічними особливостями тощо.

У процесі систематичної діяльності у людини накопичуються музично-слухові уявлення, розвивається мелодичний слух, тобто здатність сприймати, запам'ятовувати і відтворювати мелодику, а також гармонічний слух – здатність сприймати й виконувати багатоголосну музику. При сприйнятті музики інтенсивно розвивається тембровий слух – здатність розрізняти звуки однієї висоти у виконанні різними голосами або на різних інструментах. Розвиток тембрового слуху допомагає розумінню сенсу музичного твору як художнього цілого, так і окремих його елементів.

Головний компонент музичного сприймання – співтворчість – виявляється на рівні безпосередньої емоційної чутливості до музики. Музичне мислення – система логічних зв'язків, що діє у творчому процесі між життєвими реаліями й емоціями-думками. А вони, у свою чергу, створюють основу музично-образної системи. Музичне мислення виконавця пов'язане з його відтворенням музичного тексту. Матеріальну основу музичного твору складають акустичні характеристики (висота, тривалість, тембр, об'єм, артикуляція). Але музична образність припускає відтворення на цій основі особливого художнього світу, для чого необхідні уява, темперамент, характер людини.

Звернення до проблеми особистості на початку ХХІ століття відбувається в контексті розвитку гуманітарних наук та мистецтвознавства. Особливого значення ця проблема набуває у зв'язку з посиленням ролі творчої індивідуальності композитора. С. Савицька зазначає: «Кристал особистості завжди таїть у собі грані унікальності, у ньому закладений потужний імпульс до саморозвитку, самооновлення, розширення духовних горизонтів...». Це визначення підтверджується впливом у ХХ столітті на свідомість епохи та її духовність, наприклад, творчості Д. Шостаковича.

У царині гуманітарного знання важливу роль відіграє естетична спадщина видатного філософа і культуролога ХХ ст. М. Бахтіна (1895–1975)¹¹¹. Його концепція про роль особистості у творчому процесі, діалог культур не втрачають своєї цінності до сьогодні і є важливою складовою науки про людину. Екстраполяція масштабних і значущих філософських концепцій особистості М. Бахтіна у сферу музикології дає можливість для пізнання феномена особистості композитора.

¹¹¹ Російський філософ, культуролог, літературознавець, теоретик європейської культури і мистецтва.

Філософсько-естетичний досвід західно-європейських науковців ХХ ст. Г. Г. Гадамера (1900–202)¹¹², Е. Гуссерля (1859–1938)¹¹³, М. Хайдеггера (1889–1976)¹¹⁴, К. Ясперса (1883–1969)¹¹⁵ й інших, російських мислителів М. Бахтіна, В. Біблера (1918–2000)¹¹⁶, М. Бердяєва (1874–1948)¹¹⁷, В. Соловйова (1853–1900)¹¹⁸ та інших широко використовується і сьогодні для висвітлення проблем творчої особистості. Однак виявлення специфіки буття творчої особистості в культурі й мистецтві, багатогранність і полівекторність концепції особистості М. Бахтіна дозволяє говорити про актуальність її для різних сфер художньої творчості, можливості проєкції в напрямку музикології як методологічної домінанти дослідження особистості композитора.

Ключовим у понятті «філософської антропології» М. Бахтіна є осмислення багатогранної сутності особистості, онтологічного статусу буття особистості та її становлення. З позиції Бахтіна, «свідомість, по суті, тотожна особистості людини: усе в людині, ...це її індивідуальна точка зору на світ і саму себе». Онтологічна основа існування «Я» особистості – дух як «сукупність усіх смислових значущостей, спрямувань життя, актів сходження із себе» є визначальним показником буття особистості в культурі. Особистість як єдине неповторне ціле є центром, що визначає духовну активність суб'єкта, його трансцендентність і відкритість Всесвіту. Онтологічна місія особистості, в розумінні мислителя, полягає у творенні нового світу і себе в ньому як культурного діяча.

Контрольні питання

1. За якими ознаками формується й визначається сутність авторського творчого напрямку в мистецтві?
2. На яких засадах засновуються принципи аналізу соціокультурного значення творчості композитора?
3. Визначити катарсичні та компенсаторні процеси творчого натхнення композитора.

Література: 64, 69, 79.

¹¹² Німецький філософ, один із визначних мислителів другої половини ХХ ст. Відомий, насамперед, як засновник «філософської герменевтики».

¹¹³ Німецький філософ, засновник феноменології.

¹¹⁴ Німецький філософ, який зосереджував свою роботу у сферах феноменології та герменевтики. Один із засновників герменевтики та сучасної лінгвістичної філософії.

¹¹⁵ Німецький філософ, психолог і психіатр, один з основних представників екзистенціалізму.

¹¹⁶ Російський філософ, культуролог, історик культури. Творець вчення про діалог культур.

¹¹⁷ Російський релігійний і політичний філософ, представник російського екзистенціалізму і персоналізму.

¹¹⁸ Російський філософ, богослов, поет, публіцист, літературний критик; почесний академік Імператорської Академії (1900).

7. Загальна концепція твору (ідея, зміст, музичний розвиток)

Визначення поняття теми та ідеї твору для всіх видів мистецтв пов'язано зі стилем і художнім світоглядом автора. Поняття теми висловлює узагальнене уявлення про напрям інтелектуальної думки митця, а ідея твору може висловлюватися як емоційне, або сакральне (духовне) посилення на символічне значення певних сенсоутворювальних складових.

Теоретичні роз'яснення існуючих музичних композиційних структур можуть здійснюватися на різних рівнях: звуку, тембру, інтонації, швидкості руху, регістру, фактури, в яких може бути втілено вирішення теми твору. Наприклад, музичний звук може формувати композиційні структури за допомогою всіх інших своїх можливостей, а шумовий – лише на динамічному рівні. Про це слід пам'ятати у зв'язку з існуючою ідеологією авангардизму, включно й електронною стилістикою, що досить часто заперечують у своєму творчому доробку використання повноцінної панорами засобів музичної виразності.

Вияснення сутності основної теми та творчого завдання, що вирішується в конкретному творі на основі сформульованого композитором розвитку музичного мистецтва в цілому, його жанрів, форм, мови дозволяє аналізувати музичний твір як прояв ідеального змісту через конгломерат етнічних, історичних або інших позицій. Так, жанрові ознаки висловлюються через певні структури зі сформованою мовною символікою, однак тільки на основі суспільних основ функціонування можна виявити сутність їх основної теми. Наприклад, коліскові пісні мають загальнолюдське спрямування, а марші – військове призначення.

Виявлення теми першого роду як висловлення автора безпосередньо про явища дійсності та життя в цілому стосується всіх напрямів мистецтва. Тема ж другого роду – авторське висловлення в межах певної мови, засобів виразності та композиційної структури.

У розвитку музичного мистецтва важливу роль зіграло розмежування вокального та інструментального напрямів. Тож, розуміння поняття теми твору як творчого завдання, зважаючи на специфіку інструментальної та вокальної музики, вимагає врахування їх специфічних ознак. У цьому сенсі важливо аналізувати спільні завдання для всіх видів мистецтва, музичного в цілому, окремо інструментального напрямку й вокального. Так, нерозривна сутність пісенно-танцювального начала ще з давніх часів була розділеною навпіл і розвивалася

паралельно, зберігаючи в собі риси одне одного: наспівність в інструментальній стихії й танцювальну ритміку – у вокальній музиці.

У сучасній музичній творчості існування проблеми втілення позамузичних образів у засобах цього виду мистецтва – реальність, яка функціонує на основі утвердження цінності форми сповідальності, адже відомий вплив на творчу особистість візуальних видів мистецтва створив уявний вакуум виражальних засобів у свідомості митця, що компенсується використанням позамузичних засобів виразності: шумових комплексів, візуальних інсталяцій тощо.

Висловлення митця в певних засобах виразності (традиційних, авангардних, рок-стилістики тощо) слід розглядати як бажання повніше розкрити їх художній потенціал, утвердити нові можливості для відтворення життєвої реальності. Відомо, що сучасний розвиток електронних засобів передавання інформації впливає на утворення своєрідного «мовного середовища» й у музичному мистецтві: використання принципів колажу, стилізацій, «покадрового мислення» (технологій кліпмейстерства) тощо.

Важко собі уявити активне функціонування в соціумі творчих здобутків митця, виконаних оригінальною, але нікому не зрозумілою мовою висловлення. Тож, співвідношення загальностильових і певних ознак музичного жанру в їх трактуванні композитором дозволяє розрізнити творчий напрям особистості в системі певних умов існування.

Множинність варіантів інтерпретації твору на фоні існування авторської програми або пояснень може збільшувати можливість розуміння його змісту. Саме тому в аналізі музичних творів слід опиратися й на авторське розуміння власної творчості. Визначення ж кордонів правомірності трактувань має відбуватися, виходячи із семантики засобів музичної мови (їх виражальних можливостей) та внутрішнього структурування цілого (композиційних структур).

Розгортання музичного твору в часі та просторі отримало назву «розвиток», що означає висловлення художнього змісту в процесі становлення, постійних змін засобів виразності й конструктивних показників. Характер цих змін може бути найрізноманітнішим – від майже непомітних, кардинально змінених до появи нових явищ. Тим не менше, широке розуміння музичного розвитку має бути зорієнтованим на певний стиль або напрям. Звуковисотні, ритмічні, динамічні, темброві зміни мають бути спрямованими на висловлення певної ідеї більшою чи меншою мірою інтенсивності розвитку та напруги, логічності або алогічності певних змін, пов'язаності та виправданості зіставлень або переходу до нового музичного матеріалу.

Як у природі й суспільстві, у музичному мистецтві розвиток є заснованим на протилежності певних складових. Одна з найважливіших – ладова диференціація на стійкі та нестійкі звуки може виступати в найрізноманітніших варіантах аж до 12-тонової додекафонії, у якій запрограмовано порядок появи звуків атональної серії. Як і в тональних системах, тут спрацьовує принцип віддаленості від основного звуку серії, а у побудові мелодичних ліній – принципу руху як конфлікту лінійних протилежностей, коли висхідний рух вимагає протилежного.

Розглядаючи ритм, можна побачити, що конфлікт тут відбувається на основі різноплановості ритмоформул, що «нанизуються» на рівномірність метричної періодичності. Протиставлення гармонічної стабільності мелодичному розмаїттю також є прикладом протиріччя, що сприяє музичному розвитку. Такими прикладами також можуть бути:

а) органний пункт, що може символізувати стримуючий елемент розвитку інших голосів;

б) введені чужорідні елементи, що протистояють попереднім.

У слухача, що сприймає музичний твір як «подію», виникають асоціативні уявлення про емоційний тонус сил, що спонукають музичний розвиток і висловлюються як активність розвитку та цілеспрямованість, наростання динаміки й експресії руху або спади. Окрім поверхових рівнів динаміки музичного розвитку слід зважати й на емоційну насиченість тематизму, напругу від рівня дисонантності гармонії, різкість чи плавність змін, хвилеподібність розвитку або несподіваність змін тощо.

Найпростішим принципом музичного розвитку є повтор музичного матеріалу з певними динамічними й агогічними змінами. Оскільки музична фактура є складною, у найпростіших її вимірах і психологічно слухач не встигає усвідомлювати всі компоненти цілого, виникає парадоксальна ситуація бажання розвитку через поглиблення емоційного впливу музики за рахунок повторів. До цього слід додати, що повторення музичного фрагменту виконавцем обов'язково відрізняється від попереднього виконання у точній відповідності до своєрідності живого сприйняття музики кожним слухачем і виконавцем як неповторною особистістю.

Принцип повторності закріпився ще в епоху класицизму на рівні музичної форми, коли після викладу основного матеріалу використовується його повторення в тональності домінанти, але із завершенням

на тоніці. Крім того, принцип повторності досить часто використовується для нагнітання подієвості, коли незмінність одного голосу (*basso ostinato*, *soprano ostinato*) протиставляється активному розвитку інших голосів, як, наприклад, у «Болеро» М. Равеля, або в I частині (тема «нашестья») Симфонії № 7 Д. Шостаковича.

До принципу повторності, що використовується для нагнітання подієвості, належить також секвенційний розвиток, пов'язаний із висотним переміщенням незмінного мелодичного матеріалу, але оновленого тонально, гармонічно й, можливо, ритмоінтонаційно. Однак лише незмінним повторенням одного музичного матеріалу на іншому звуковисотному рівні неможливо досягати достатнього рівня подієвості, тому є необхідність його більш кардинальних змін, що досягається за рахунок введення принципу варіаційного розвитку, у якому зберігається принцип повторності для ідентифікації основної думки в постійному оновленні.

Принцип контрасту, на перший погляд, видається протилежним принципу повторення, однак він може бути використаний і в контексті варіаційного розвитку, це залежить від рівня контрастності. Зрозуміло, що контраст збагачує музичне дійство новими імпульсами для подальшого розвитку і є дієвим засобом його динамізації, як, наприклад, у Фантазії *d-moll* В. Моцарта або Баладі № 2 Ф. Шопена. Систематизація проявів контрасту вирізняється:

а) за рівнем дієвості контрасту різноманітних елементів твору, засобів музичної виразності й образно-тематичного контрасту;

б) за способом виникнення на основі попереднього тематичного матеріалу, або зовнішнього протиставлення іншого тематизму;

в) за типом контрасту на основі його положення у творі як зав'язки подальшого розвитку, або порушення попереднього руху;

г) за ступенем протиставлення та його внутрішнього характеру, як доповненого зіставлення за рахунок близькості контрастуючих образів, відтіняючого зіставлення за рахунок превалювання відмінності над спільністю, конфліктного протиставлення за рахунок антагоністичного, різкого контрасту.

У вільному розробному розвитку є можливість створювати композиційні побудови або частини великих об'ємів в умовах постійно змінюваної пластичності. Першою формою розробного розвитку є вільне розгортання на основі безперестанного видозмінення головного тематичного зерна при загальному плавному поступальному русі. Другу форму розгортання можна йменувати ще більш вільною, в якій основне тематичне зерно є відсутнім, а розвиток відбувається на ос-

нові незмінної мелодизованої фігури. Зустрічаються приклади вільного розгортання й на основі зіставлення подібних один до одного мотивів не контрастуючого характеру. Вказані принципи не є відділеними один від одного, а тому їх ознаки можна побачити на прикладі одного твору.

Особливою формою вільного розгортання музичного матеріалу є принцип розробки, що зустрічається в серединних розділах певних музичних композиційних структур, у перехідних зв'язках, підготовчих розділах і в розробках сонатно-симфонічних циклів. Головною рисою їх є нестійкий характер, що проявляє себе у плані гармонії, тональної складової та мелодичної нестійкості, структурної незавершеності й розмитості. Крім того, вільне розгортання може включати в себе риси як повторності, так і контрасту.

Вільне розгортання не варто плутати з імпровізаційністю, в якій музичний розвиток найменшою мірою є пов'язаним зі структурною регламентацією. Проте, наприклад, народні музики у своїх імпровізаціях весь час змінюють обриси початкової музичної думки, але не поривають з нею, відкриваючи все нові й нові її обриси. Саме тому імпровізаційність частіше використовує принцип розгортання на основі контрасту, що ближче до ідеології руху вперед, бажання новизни, аніж повторів, які гальмують цей рух.

Слід сказати, що в середні віки музична творчість була більше пов'язана з імпровізаційністю, аніж починаючи з епохи класицизму. Система невменного запису, всілякого роду прикраси, тобто імпровізування вокальних голосів, розшифрування генерал-басу, що мало на увазі участь виконавців у композиторській роботі, є характерними для тогочасної музичної практики. Якщо ж розглядати імпровізаційний стиль як кінцевий результат, то він закріпився й у жанрах епохи бароко й класицизму, наприклад, фантазія, токато, капричіо, вільні імпровізаційні побудови в концертах для солюючих інструментів тощо.

Сказане вище можна підтвердити на прикладі «Хроматичної фантазії» *d-moll* для клавіру І. С. Баха, в якій музика сприймається як вільне розгортання лірико-драматичного емоційного висловлення. Характерно, що велика двочастинна композиція будується за однотипними фактурними прийомами, але із сильним емоційним і темповим контрастом: I частина – схвильовані токатні пасажі; II частина – емоційно-патетична декламаційність. Елементи імпровізаційності залишаються й у творчості композиторів епохи класицизму (В. Моцарт, Л. Бетховен) і навіть у романтиків (Ф. Шуберт, Ф. Ліст, Ф. Шопен).

Початок ХХ століття характеризується сплеском мистецтва імпровізації таперів епохи німого кіно, що потім закріпилося у джазі, наближеному до африканських фольклорних витоків. Радикальні зміни модерної хвилі призвели до повернення епохи імпровізаційності у системі алеаторики (*alea* – лат. жереб, випадковість), у якій випадковість як висловлення свободи волевиявлення регламентується лише рухливістю самої форми, маючи на увазі співвідношення стабільних і мобільних її елементів.

Однак, відкриваючи деякі нові перспективи, алеаторика привносить у творчий процес і негативну складову. Як зауважує композитор Е. Денисов (1929–1996)¹¹⁹, необмежене використання принципу мобільності «не може викликати нічого іншого, окрім ефекту безпорядку, дезорганізованості й хаосу» Крім того, слід додати, що вільне заповнення тих чи інших частин музичної форми алеаторичними побудовами може створити ефект деіндивідуалізації музичного матеріалу і втрати композиторською творчістю власного «обличчя». Те ж саме можна констатувати й про принцип перенесення блоків музичного матеріалу, заміни порядку звукових мас, що призводить до втрати логіки розвитку музичної думки й поступальності в розвитку подієвості, як, наприклад, у п'єсі К. Штокгаузена (1928–2007)¹²⁰ «Zyklus»).

Незважаючи на той факт, що інструментальна музика на сьогодні здебільшого притримується принципу структурованості форми, вокальна музика, завдяки своїм зв'язкам із текстом, продовжує використовувати принципи вільного розгортання. Саме тому поряд із простими формами куплетного типу досить часто використовується принцип наскрізного розвитку, що допомагає підкоряти музичний розвиток сюжетним перипетіям поетичного тексту, слідувати його емоційному накалу. Це можна прослідкувати на прикладі балади Ф. Шуберта «Лісовий цар», у якому засобами музики відтворюються картини цокоту кінських копит, діалогу батька з помираючим сином, звернення «лісового царя» тощо.

Можна говорити про вільне розгортання музичної думки й в оперному мистецтві, що пов'язано не лише з текстом лібрето, але й драматичною дією. Особливого розвитку цей напрям набрав у творчості Р. Вагнера, якого вважають одним із реформаторів оперного жанру. Безперервний розвиток не лише окремих вокальних епізодів, а

¹¹⁹ Російський композитор, музикознавець, громадський діяч.

¹²⁰ Німецький композитор, диригент, музичний теоретик. Один з найвидатніших новаторів музики другої половини ХХ ст. і лідерів музичного авангарду (Нової музики).

й великих сцен, картин, дії відбувається за рахунок перевалювання речитативних прийомів над структурно оформленим мелодичним тематизмом.

У ХХ ст. принцип вільного розгортання музичного матеріалу яскраво втілюється у творчості Д. Шостаковича. Тематична взаємопов'язаність поєднана у його творах з подовженим варіативним розвитком, малопомітним, але суттєвим виникненням все нових і нових елементів, що підкреслюється неточними репризами й продовжує ідеологію наскрізного розвитку. До цього слід додати перетворення у фактурі творів Д. Шостаковича ідей бахівської поліфонізації й постійну ритмічну варіативність. Наприклад, в інтродукції фіналу його Симфонії № 10 протягом одного періоду здійснюється дванадцять змін розмірів, що поєднані єдністю пульсації ритмічної формули: половинна нота з крапкою, що при зміні розміру дорівнює четвертній з крапкою.

Принципи музичного розвитку у своїх чисельних різновидах об'єднуються мінімальною кількістю спільних закономірностей. Тобто конструктивні принципи формоутворення є спільними із закономірностями музичного розвитку: повторність, контрастність різного рівня, вільне музичне розгортання. 1908 року Б. Яворський сформулював основні принципи формування музичного розвитку у напрямку еволюції від поняття кількох типів форм колишнього періоду до «визначення взагалі законів формотворення».

Історичний розвиток музичного мистецтва пов'язаний також і зі структурними змінами в музичних формах. Так, тонально-гармонічне мислення призвело до фрагментації розділів музичної побудови за рахунок кадансування, а принципи ускладнення гармонії призвели до розмивання кордонів частин цілого. Проте, в обох випадках музичний розвиток засновується на принципі контрасту в зіставленні частин цілого, повторності або вільного розвитку в розробних частинах форми. Пошук раціональних варіантів композиційних структур відбувається постійно і пов'язаний із досягненням найвищого рівня образних виражальних можливостей. Саме тому вони з певними змінами довгий час можуть служити й іншим стильовим напрямкам, поки на їх основі не з'являються нові, як, наприклад, сонатна форма в епоху класицизму, одночастинна форма поеми в романтизмі, синтетичні форми в епоху модернізму.

Історична спорідненість розвитку музичних форм є пов'язаною зі стилістичними процесами даної епохи. В останні десятиліття XVIII століття склався стиль класицизму, у якому кількість музичних структур,

що використовувалися, зменшилася, завдяки чому зросли вимоги до більш чіткої конструктивної логіки порівняно з попередньою епохою, у якій більшою мірою відчувалася імпровізаційність і випадковість. А перехід наприкінці ХІХ – початку ХХ століття до післякласичного періоду відзначається бажанням синтетичних форм різних напрямів мистецтва, введення поняття програмності музики та її зображальності, посилення емоційної складової, психологічної витонченості та експресивності висловлення.

У кінцевому результаті, наростаюча тенденція до неповторної індивідуалізації композиторського творчого стилю посилює парадоксальність ситуації, коли акцент на висловленні індивідуальності творчої особистості призводить до ізоляції, нерозуміння творчих задумів, а нехтування індивідуальними рисами у творчості, стандартизація мислення загрожує спрощенням і змертвінням духовних потреб.

Контрольні питання

1. Визначити поняття теми та ідеї твору в музичному мистецтві.
2. Як виявити сутність основної теми та конкретного творчого завдання на композиційних принципах розвитку музичного цілого?
3. Які є відмінності або збіг у розумінні поняття теми твору, зважаючи на специфіку інструментальної та вокальної музики?

Література: 20, 45, 101.

8. Аналіз як засіб пізнання навколишнього світу Розуміння художнього (літературного, музичного тощо) тексту на всіх його рівнях (підтексту та тексту)

Можливості авторського висловлення про дійсність навколишнього світу здійснюються через засоби виразності певного виду мистецтва. Для літератури – це слово, для музичного мистецтва – звук, для художника – колір тощо. Усі ці види мистецтва зважають на необхідність доведення до свідомості особистості (слухача, глядача тощо) відповідного світобачення, захоплення його певним емоційно-психологічним станом.

У музичному мистецтві для впливу на слухача є необхідною сукупна дія певного роду музичних засобів виразності: звукофонічних, колористичних, ритмоінтонаційних тощо. У цьому контексті необхідно пам'ятати про розподіл загальних засобів виразності за своїми можливостями на основні (звук, слово, колір тощо), центральні (тембр, лад, ритміка вірша, характер ритми, якість фарби тощо) та периферійні (висота звука, швидкість руху, зіставлення фонем, кольо-

рова гама тощо). Так, наприклад, звук, слово і колір діють на рецептори слуху й зору безпосередньо, а можливості декодування цих подразників у художні образи допомагають додаткові (центральні та периферійні) особливості засобів виразності, зважаючи на здатність до їх сприйняття слухачами, читачами, глядачами тощо.

Передавання інформації про навколишній світ здійснюється через конкретні, емоційно сприйняті образи, що захоплюють уяву людини, утверджують свою істинність здатністю мислення особистості в руслі знакових умовностей філософсько-поетичного символізму. Такий метод подібний до релігійного сприйняття віри на рівні відчуття й відрізняється від логічного принципу, який потребує доведених фактів, може спростовуватися або заперечуватися іншими фактами.

Поступове наростання розвитку подій у музичних жанрах, пов'язаних із текстами та сценічною дією, окрім загально-музичних принципів (*initio, motus, terminus* – початок, рух, закінчення) використовують ще й специфічні можливості фонізму текстів (насичення відповідними фонемами), візуальні компоненти світла, одягу, міміки, макіяжу тощо.

Компенсаторний принцип великої кількості й розмаїття художніх прийомів, що сприяють досягненню відповідного образно-виразного ефекту засновується на трьох аспектах: а) розважальному; б) втішному; в) духовному. Тож, мистецтво вважається здатним компенсувати монотонність буденності й відновити гармонію, що була втрачена в реальності. Врахування цих напрямів творчої діяльності впливає на формування жанрових ознак (наприклад, танцювальної й церковної музики), і їх естетичної складової (наприклад, фізична розкутість у танцювальній музиці, на противагу душевній стриманості в церковній).

Дослідження психологічного аспекту сприймання музики розпочалося із середини ХІХ століття, що сконцентрувалося на кількісних показниках слуху, характеристиках його чутливості, з'ясування зв'язку феномену сприймання музики з біофізіологічними процесами й дозволило виокремити музичну психологію в специфічну наукову дисципліну – музикотерапію, яка допомагає проникненню до глибинних шарів свідомості особистості, сприяє встановленню словесного контакту, відновленню врівноваженого емоційного стану слухача.

Фізіологічна дія музичного мистецтва на слухача є заснованою на різноманітних слухових подразненнях, що символічно й асоціативно екстраполюються в найрізноманітніші реакції. Одним з найголовніших подразників музики вважається ритміка, яка стимулює фізіологічні процеси організму: пульсацію серця, загальну мускульну і психологічну

активність тощо. Відомо, наприклад, що ритм маршу дозволяє фізично активізувати військових у далеких пішохідних пересуваннях, тому що підтримує нормальний ритм серця.

Як психологічний механізм дію музики в напрямку музикотерапії сформульовано за такою схемою:

- а) емоційна корекція психічного стану;
- б) робота в напрямку усвідомлення власних психологічних проблем;
- в) дезавування психологічної конфронтації з навколишнім середовищем;
- г) підсилення емоційної експресії в сприйнятті навколишнього середовища.

Адаптація музичних ритмів і темпів з життєвими процесами – диханням, рухами, сприяє налагодженню внутрішнього психологічного комфорту особистості, адже відомо, що при прослуховуванні музики в людей виникають м'язові скорочення відповідно до прослуховуваного. Відомо, що не лише музичні ритми і темпи замінюються у свідомості людини руховими уявленнями, а й природні явища – подих вітру, шелест листя, спів птахів – усе це крізь призму індивідуального й соціального досвіду впливає на психічний стан людини і «розмальовується» в його уяві на певні асоціативні складові.

Г. Гельмгольц (1821–1894)¹²¹ стверджує, що в основі сприймання музики і мови є спільні риси для розпізнавання. У своїй праці «Вчення про слухові відчуття як фізіологічні основи теорії музики» (1859 р.) вчений аналізує музичний слух з точки зору фізичних властивостей звуку й особливостей їх перетворення у сприйнятті органами слуху, і приходять до висновку, що сприймання залежить від системи естетичних цінностей, за якою особистість відфільтровує інформацію з позиції зумовлених обмежень власної субкультури, опосередкованого естетичного сприйняття. Отже, зрозуміло, що найважливішою функцією музики є її цілющий емоційний вплив на людину, що допомагає розуміти навколишнє середовище, красу природи і всіх видів мистецтва, інтелектуально осмислювати й оцінювати почуте.

Отже, вчені доводять, що сприйняття музики – це двоякий процес елементарного акустичного сприймання і пізнання уявленого художнього змісту, у якому композитор висловлює свої переживання і думки, а слухач дешифрує їх на основі сукупності власних естетичних установок. До того ж, емоційний вплив музики досить часто не

¹²¹ Німецький фізик, лікар, фізіолог, психолог, акустик.

можна висловити словами, у зв'язку з чим О. Серов (1820–1871)¹²² справедливо відзначає: «Якби все, що відбувається в душі людини, можна було передати словами, на світі не було б музики».

Складність у сприйнятті музики визначається кількох позиціях:

- а) процеси сприймання не підлягають ефективному контролю;
- б) художній образ не може мати вивірену форму порівняно з набутим досвідом;
- в) на створення моделі сприйняття впливає низка психічних й інтелектуальних якостей об'єкту, що сприймає;
- г) ускладнення інформаційного обміну між композитором і слухачем через розмаїття виконавських трактувань.

Проте, сутність музичного сприймання залишається недостатньо вивченою і перспективною у багатьох напрямках: музичної терапії, соціальної складової психіки людини, психологічної установки, інтенційних засад і біофізіології. У музикознавстві психологічний ракурс розглядали Л. Мазель, Г. Орлов (1900–1940)¹²³, Б. Асаф'єв, які концентрували свою увагу на розумінні специфіки музики з точки зору психофізіології, акустики, естетики, соціальної психології у контексті композиторської, виконавської, педагогічної та інших напрямів музичної діяльності.

Філософ М. Бахтін підкреслює, що «три сфери людської культури – наука, мистецтво і життя – поєднуються тільки в особистості, яка долучає їх до своєї єдності», і «йде тимчасово з «життєвого хвилювання» як в інший світ «натхнення, звуків солодких і молитов»...». Крім того, він стверджує, що ця єдність дорівнює відповідальності «за те, що... пережив і зрозумів у мистецтві, ...щоб усе пережите і зрозуміле не залишилося бездіяльним... Особистість повинна бути повністю відповідальною: усі її моменти повинні не тільки вкладатися поруч у тимчасовому ряду, але проникати один в одного в єдності провини і відповідальності. Мистецтво і життя не одне, але має стати... єдиним, у єдності... відповідальності».

Концепція М. Бахтіна формується на основі категорії діалогу культури і розуміння діалогічного розуміння творчої особистості композитора як універсального спілкування, принципу утворення культурних досягнень й сутності людського буття. За його твердженням, «буття особистості, – завжди співбуття, але щоб це співбуття стало реально міжособистісним, воно повинне вийти на особливий рівень

¹²² Російський композитор і музичний критик.

¹²³ Російський музикознавець, автор концепції музичної мови.

спілкування – рівень діалогу». І далі, «справжнє життя особистості... доступне тільки діалогічному проникненню в неї, якому вона сама відповідно і вільно розкриває себе».

Уява людини залежить від емоційної вразливості, розвитку асоціативного мислення, розуміння музичної мови і від здатності запам'ятовувати звукові враження й розшифровувати їх як музичну мову. У слухачів з розвиненою уявою виникають уявлення, адекватні до композиторського мислення. Зіставляючи музичні образи зі своїм досвідом, слухач у процесі прослуховування фіксує їх відповідність чи невідповідність власній реальності, силу впливу або слабкість. Із художнім образом слухач починає зживатися, доповнювати його власними роздумами і переживаннями або навіть змінювати свої попередні уявлення про явища навколишнього світу.

Слід пам'ятати, що в слухача з недостатнім досвідом і художньою уявою сприйняття твору може бути викривленим, більше пов'язаним зі своїм життєвим досвідом, ніж з музичними образами прослуханого твору. У цьому випадку образи частіше утворюються за спогадами з власного життя. Такі слухачі не сприймають музичний твір у деталях і часто не розуміють їх доцільності, не зіставляють художні образи з власним мистецьким досвідом, з попередніми епохами і сьогоденням.

Слухачі, що усвідомлюють музичні твори на рівні визначення структури, можуть сприймати окремі компоненти форми, але не сприймати цілісність і взаємообумовленість художнього образу. Уявлення, що виникають у них під час прослуховування, часто неадекватні й можуть підмінюватися образами з їх особистого досвіду, який виступає в ідеалізованому стані та блокує відповідні естетичні відчуття від прослуханого. Боротьба з проблемою відволікання від твору, що прослуховується, і контроль за художнім образом, що розвивається, носить постійний характер. І лише найбільш чутливі до образного мислення слухачі, у яких добре розвинена творча уява, під час прослуховування музичного твору повністю підпорядковуються процесу точного і глибокого аналізування. Відомо, що це пов'язано з умінням узагальнювати факти. Отже, щоб адекватно сприймати музичний твір, необхідно розвивати творчу уяву й образне мислення за принципом: чую, відчуваю, аналізую.

З умінням слухати тісно пов'язане й уміння розгадувати підтекст задуму композитора, внутрішню суть його думок і почуттів. Обмеженість жанровими умовами композитори досить часто розширюють

витонченим балансуванням у міжжанровому просторі за рахунок інтонаційної гри, фактурних змін тощо.

Наприкінці ХХ століття на перший план було висунуто підхід до тексту, у якому аналізується послідовність дії, прагматична складова, інтенційні процеси, що рухають думкою творця. Висунуто думку про те, що для комунікації спочатку повинен бути утвореним спільний концептуальний простір картини світ (Аругюнова Н. Д.¹²⁴, Борботько В. Г.¹²⁵, Кібрик А. О.¹²⁶, Кубрякова О. С.¹²⁷, Радзієвська Т. В.¹²⁸, Серіо П.¹²⁹, Фуко М.¹³⁰). Тобто процес творчості й сприймання художнього твору відбувається в спільному просторі взаємозв'язку з мисленням, фантазією, почуттями, пам'яттю, а сприйнята інформація конструюється у контексті інформації, що вже знаходиться в пам'яті.

Отже, художній твір – це уявний діалог між автором, виконавцем і слухачем, що передається засобами звукових форм, які є втіленням емоційного висловлення засобами музичної виразності, до яких віднесено подібність до інтонації людської мови, звукозображальність процесів навколишнього середовища. До того ж, враховуючи мислення композитора і його естетичну складову, вибір засобів музичної виразності може бути найрізноманітнішим, а екстрамузичні параметри (контексти) можуть включати у себе окрім уявної дійсності, ще й умови, в яких цей твір створювався: епоха, ідеологія, релігія, політика, філософія, національний менталітет, риси характеру автора тощо.

Слід наголосити, що віртуальна взаємодія трипостасної складової автора, виконавця, слухача, що може існувати у просторі й часі, фіксується на основі спільності рис вище вказаних контекстів: розшифрування авторської інтенції, мети й установки автора, програмування емоційної реакції слухача тощо. У цьому процесі автор ніби програмує реакцію слухача, що занурюється у зміст твору, виокремлюючи приховані сенси, намагається зрозуміти задум автора за принципом: орієнтування, впізнавання, прогнозування на рівні гіпотез, що ґрунтуються на попередньому досвіді.

¹²⁴ Аругюнова Н. Д. Мова і світ людини. 2-е вид. Москва : Мови російської культури, 1999. I-XV, 896 с. ISBN 5-7859-0027-0.

¹²⁵ Борботько В. Г. Принципи формування дискурсу: Від психолінгвістики до лінгвосинергетики. Ел.ресурс: <https://www.twirpx.com/file/624237/>

¹²⁶ Російський лінгвіст, доктор філологічних наук (2003).

¹²⁷ Кубрякова Е.С. Про поняттях дискурсу і дискурсивного аналізу в сучасній лінгвістиці. Стаття зі збірника: Дискурс, мова, мовна діяльність: функціональні і структурні аспекти / Зб. оглядів. Серія «Теорія та історія мовознавства» РАН. ІНІСН. Москва, 2000. С. 5–13.

¹²⁸ Український мовознавець. Доктор філологічних наук (2000), професор.

¹²⁹ Швейцарський лінгвіст, фахівець в області слов'янського мовознавства, аналізу дискурсу, історії лінгвістичних навчань.

¹³⁰ Французький філософ, теоретик культури та історик. Створив першу у Франції кафедру психоаналізу.

На думку В. Белявіна¹³¹, цю проблему розуміння художнього образу висловив у 1892 р. Е. Геннекен¹³²: «Шанувальники тексту мають душевну організацію, яка є аналогічною до організації художника...». Тобто реципієнт, що сприймає інформацію, має бути схожим на автора, на що й орієнтуються відповідні жанри. Закономірність спільності тріади «автор–виконавець–слухач», якраз і передбачає занурення у задум і ядро сенсу твору, чого не вимагає, наприклад, сучасна танцювальна музика, оскільки є спрямованою на релаксацію, розслаблення всіх складових емоційності людини.

Художній же твір, спрямований на інтелектуальне осмислення, відсилає слухача / глядача / читача до розгадування й усвідомлення авторських уподобань, мисленневих посилок, висновків, що є досяжними для освічених, емоційно чутливих, спроможних зрозуміти приховані за зовнішньою подієвістю мотивів. Тож, підтекст може бути розшифрованим лише завдяки здатності слухача–глядача–читача вилучати приховану інформацію і завдяки асоціативності відкривати нові сенси. Отже, один і той же текст кожен реципієнт може декодувати по-своєму, адже розшифровувати доводиться складні переплетення мотивів, враховувати стереотипи мислення, неусвідомлені інтенційні порухи душі.

Незаперечним є уміння слухача–глядача–читача відкривати нові сенси, при цьому слід пам'ятати, що під тлумаченням мається на увазі розшифрування родовидових контекстів комунікативного (дискурсивного) і текстового (мовно-виражального) співвідношень. Так, наприклад, коли у музичному творі текст «оживає» під час виконання, а у запису (нотному або аудіовізуальному) зберігається довгий час, можна зробити висновок про особливості взаємодії автора / слухача / читача у часі-просторі на семантичному (художньому), когнітивному (концептуальному) і лінгвістичному (мовному) рівнях.

Форми художньо-естетичного розуміння відрізняються у відображенні реальності мовними засобами на рівні словесно-понятійного в літературі й чуттєво-узагальненого в символічній структурі звукових образів у музиці, що спирається на особливості пізнавальних можливостей слухача і його емоційних сфер. В основі цих складних процесів аналітичної роботи слухача є виділення й об'єднання емоційно-

¹³¹ Російський психолінгвіст, доктор філологічних наук (1992), кандидат психологічних наук, професор (1999).

¹³² Геннеку, Еміль (1858–1888). Досвід побудови наукової критики: естопсихологія; пер. з фр. Д. Струнина. Вид. 2-е. Москва : ЛІБРОКОМ, 2011. 121, [1] с. ; 22 см. (Зі спадщини світової філософської думки: естетика); ISBN 978-5-397-02112-8.

образних компонентів з метою створення власної концепції сприйнятого змісту, що включає розкриття типологічних рис твору у взаємодії всіх складових музичного твору: звукової панорами, інтонаційної основи, композиційної структури.

Важливим видом аналізу музичних творів є усвідомлення їх художніх якостей, розуміння єдності змісту і форми. Зважаючи на дослідження Б. Асаф'єва, Б. Яворського, метод цілісного аналізу В. Цукермана (1903-1988)¹³³ і Л. Мазеля, концепцію аналізу стильових засад М. Михайлова¹³⁴ та інших, можна зробити висновок про сучасний стан проблеми аналізу музичних творів як переплетіння інтеграційних і диференційних процесів, у яких використовуються такі методи, як музикознавчий, культурологічний, художньо-образний, емоційно-ціннісний, філософсько-поетичний тощо.

Загалом, взаємодія різних видів мистецтва поділяється на три групи синтезу:

а) синтез пластичних мистецтв (архітектурного, образотворчого, декоративного);

б) синтез зорово-динамічних мистецтв (театр, кіно, телебачення, естрада, циркове мистецтво);

в) синтез окремих пар мистецтв (художньої літератури й образотворчого мистецтва, словесності й музики тощо).

Осмислення процесів аналізування музичних творів у естетичному ракурсі відбувається за рахунок універсальних категорій багатьох наук: літературознавства і теорії музики, музикознавства і теорії літератури, психології і драматургії, семантики словесного і музичного мистецтв. Взаємодія мистецтв, літературний опис музичного твору є важливим етапом емоційного відгуку на музику. Основні форми матеріального сприйняття музики в акустичному, графічному і вербальному проявах допомагають слухачеві сформуванню установки: оцінку твору на рівні вербального (словесного) опису як специфічної форми змістовної об'єктивізації музичного твору.

Матеріальна форма буття музичного твору у вигляді тексту є «закритою» системою, яка може «розкодовуватися» на виконавському рівні, що передбачає творче переосмислення, і на вербальному, що вимагає переходу емоційного образного мислення у русло іншої художньої системи – перекладу творчих ідей музики у напряму літературно-мовного контенту. Тож, встановлення координаційного зв'язку

¹³³ Російський музикознавець і педагог, професор Московської консерваторії, доктор мистецтвознавства.

¹³⁴ М. Михайлов. Стиль в музыке. Исследование. Ленинград : Музыка. Ленингр. отд. 1981. С. 7–23.

між вербальним й інтонаційним пластами передбачає осмислення музичного тексту і його вербального опису. Розшифрування музичного матеріалу означає віднаходження сутності знакових систем музики, серед яких найпотаємнішою є інтонація, що реалізується як художній образ через темп, штрих, тембр, регістр, ритм, акценти тощо.

Відомо, що висхідний, спадний і горизонтальний напрями мелодичного руху відрізняються емоційною складовою. Так, активність висхідного руху може означати посилення емоційного тону і активізацію розвитку дії, у той час як спадний рух є засобом послаблення активності й посилення відчуття завершеності, а горизонтальний рух – напруження, стриманої емоції, очікування події. Відомо також, що мелодична лінія є прообразом людської мови, тож мовна врівноваженість висловлюється довгими фразами, спокійним розміреним ритмом, а збудженість – короткими фразами і розширеним регістровим рівнем, різкі рухи людського тіла передають напруження, а плавні – заспокоєння.

Розглянемо, наприклад, інтервальну складову вокального циклу В. Сильвестрова «Тихі пісні». Оспівування квінтового тону ладу поєднує його з тонікою, і, з одного боку, виступає як засіб підтвердження подолання тяжіння до тоніки, а з іншого, посилює образ непевності, очікування емоційного спаду «від світла до тіні». У вокально-інструментальній баладі К. Льове «Мазепа» ілюстрація руху дикого коня, до якого прив'язано Івана Мазепу, висловлюється активним рефреном у формі рондо, що повторюється спочатку у мінорній тональності, а наприкінці – у мажорній, пророкуючи щасливе закінчення цієї історії. Характерно, що композитор, на противагу рухові, використовує тут витримані акорди з поступово затухаючою динамікою.

Зауважимо, що кваліфікований аналіз музичного матеріалу вимагає професійних теоретичних знань й аналітичного мислення, а відправним пунктом має стати уважне ставлення до засобів виразності, визначення спільних і відмінних рис, врахування культурологічного контексту, гуманістичних цінностей, мистецьких взаємовпливів тощо. Формування опису музичного твору здійснюється за такими напрямками: історична епоха, стиль, національна традиція, жанр, музична форма, тематизм, структура, склад, фактура, поліфонічна техніка, інтонаційна основа, ритмічний малюнок, ладові особливості, тип мелодичного руху, логіка розвитку музичного матеріалу, художній образ. Визначальними у проблемному колі напрямів є:

а) історична епоха (давні часи, середньовіччя, ренесанс, бароко, класицизм, романтизм, сучасність);

б) стильовий напрям (реалізм, символізм, імпресіонізм, експресіонізм, конструктивізм, урбанізм тощо);

в) музична форма (композиційна структура, тип розвитку, функції частин тощо);

г) ладові особливості (модальність, мажор, мінор, синтетичні лади тощо).

Опис музичного твору може спиратися й на вербальний опис, що його запрограмовано композитором у назві твору, поетичному епіграфу, літературній програмі, авторських ремарках тощо. Так, наприклад, музикознавець О. Зінкевич (1940)¹³⁵ пропонує опис звукового процесу в Симфонії № 4 В. Сильвестрова, поєднавши музикознавчий аналіз з літературними прийомами метафори, порівняння, гіперболи тощо: «З темою скрипок у симфонію немов би виступає матеріальна субстанція світу. Хоральний пласт, повністю зберігши свою ладо-гармонічну структуру, «оживає». Нервовий імпульс, що пробіг по першому акорду як електричний розряд, змушує «дихнути» всю фактурну масу. Вона розшаровується на безліч вібруючих пластів (всі струнні divizi), в кожному з яких свій ритм, своя фаза пульсу, своя інтонаційна формула вібрації. Фактура то «набухає», то «спадає», в її динамічних хвилях виникають круговерті».

Отже, слід констатувати, що значення і сенс музики може передаватися мовно-літературними засобами. Водночас надання музиці літературного або філософського сенсу визначає її ціннісні естетико-символічні сенси. Зразок декодування музичного твору, приведений вище, засвідчує можливості словесного розтлумачення авторського задуму, висловлення порухів душі композитора, розшифрування сенсів геніально закладених інтонаційних, вібраційних, колористичних та інших звукових символів.

У дослідженнях С. П. Маценка¹³⁶ визначається, що, наприклад, музика В. Моцарта легко піддається словесному декодуванню завдяки своїй музично-літературній природі, повноті можливостей і здатності гармонійно поєднувати два види мистецтва.

¹³⁵ Український музикознавець, музичний критик, педагог, публіцист і громадський діяч. Доктор мистецтвознавства.

¹³⁶ Сітлана Маценка. Доктор філологічних наук, доцент. Художній текст як фонографія: музичні образи у німецькій літературі. URL: irbis-nbuv.gov.ua > cgiirbis_64

А музикознавець О. В. Михайлов¹³⁷ визначає творчість В. Моцарта як музику «явленого слова», що набуває сакрального значення і є зрозумілою через віки людям інших рас і епох. У всякому випадку, емоційна активність слухача від прослуховування музики переходить у сферу інтелектуальних роздумів і глибокого пізнання її естетичного змісту, що відбувається на основі суб'єктивних уявлень. Для вербального ж опису музичних вражень використовуються емоційно-узагальнені мовні символи, подібні до «закохано», «тужливо», «ностальгічно», «сміливо» тощо. Такі узагальнення не дають можливості висловлювати зміст музики як конкретно-програмний, а залишають право за музичними образами зберігати статус як таких, що висловлюють, насамперед, емоційний стан композитора, його духовну спрямованість.

У висновку вербалізація музичного образу як художнього феномена дозволяє виявити комунікативну сутність цього виду мистецтва, збагнути філософсько-поетичну глибину його змісту, багатогранність специфічних елементів музичної мови та їх функціональність у контексті кожного твору. Пізнавальні та мисленнєві задатки кожної особистості реалізуються музично-звуковими формами на рівні власного досвіду, формують мовленнєву культуру і ціннісне ставлення до світу.

На особливому значенні музики наголошував композитор М. Лисенко, який порівнював розвиток цього виду мистецтва зі становленням у суспільстві найвищих ідеалів людяності, історичної й релігійної самосвідомості. А французький письменник В. Гюго (1802–1885)¹³⁸ стверджував, що «література існує для нас як засіб спілкування, цифра – для мислення, нота – для серця». Вплив музики на особистість розглядали у психологічному ключі Л. Виготський (1896–1934)¹³⁹, Б. Теплов та інші. Педагог О. Сухомлинський (1918–1970)¹⁴⁰ стверджував, що через музику особистість відкриває світ прекрасного не лише у навколишньому світі, але й у самому собі, адже краса музичних звуків – засіб виховання, джерело шляхетності й чистоти душі.

¹³⁷ Литературоведение как проблема : [Труды Научного совета «Наука о литературе в контексте наук о культуре». Памяти Александра Викторовича Михайлова посвящается / главн. редактор Т. А. Касаткина]. Москва : Наследие, 2001. 560 с.

¹³⁸ Французький письменник (поет, прозаїк і драматург), одна з головних фігур французького романтизму. Член Французької академії (1841).

¹³⁹ Російський психолог. Засновник марксистської дослідницької традиції вивчення вищих психічних функцій і побудови авангардної футуристичної «науки про Надлюдину».

¹⁴⁰ Український педагог-новатор, дитячий письменник, творець педагогічної системи, заснованої на визнанні особистості дитини найвищою цінністю, на яку повинні бути орієнтовані процеси виховання й освіти.

Ідеї морального значення музики висловлювали й видатні композитори. Так, Г. Гендель (1685–1759)¹⁴¹ вважав, що під її впливом люди повинні ставати кращими, Л. Бетховен стверджував, що музика повинна викресати вогонь із мужніх душ, а Д. Кабалєвський (1904–1987)¹⁴² наголошував, що музика виховує, перш за все, моральні якості людини.

Велике значення музика має у процесі національного розвитку особистості через народну культуру і фольклор, у яких художнє відображення дійсності здійснюється у словесно-музично-хореографічних зразках через форми народної творчості, що висловлюють образ мислення відповідного етносу. Роль української народної пісні відзначали мистецтвознавці та композитори М. Лисенко, О. Кошиць (1875–1944)¹⁴³, М. Колеса (1903–2006)¹⁴⁴, письменники І. Нечуй-Левицький (1838–1918), І. Франко (1856–1916)¹⁴⁵ тощо. Вони стверджували, що народна музика впливає на особистість на генетичному рівні інтенційних позасвідомих впливів. Отже, впливаючи на свідомість людини на емоційному рівні, музика стає чи не найпотужнішим засобом впливу на особистість і несе у собі величезний виховний потенціал, використання якого сприяє формуванню особистості.

Контрольні питання

1. Означити можливості авторського висловлення про дійсність навколишнього світу через засоби виразності певних видів мистецтва.
2. Пояснити роль знакових умовностей філософсько-поетичного символізму в художній творчості.
3. Через які складові музичного звуку здійснюється об'ємний вплив музичних образів?

Література: 8, 44, 66.

9. Історичні передумови становлення проблеми композиційної структури (форми) у музичному мистецтві

Музичний твір, художні образи якого виражені за допомогою звуків, передбачає автора-особистість (композитора). Його цілеспрямована творча діяльність залучає складний апарат технічних засобів,

¹⁴¹ Німецький і англійський композитор епохи Бароко.

¹⁴² Російський композитор, диригент, піаніст, педагог, публіцист, громадський діяч.

¹⁴³ Український хоровий диригент, композитор, етнограф і письменник-мемуарист.

¹⁴⁴ Український композитор, симфонічний, оперний і хоровий диригент, педагог, громадський діяч.

¹⁴⁵ Український письменник, поет, вчений, публіцист.

втілюючи зміст в об'єктивованій звуковій структурі. Об'єктивний характер поняття «музичний твір» у працях музикознавців підтверджується на різних рівнях.

Так наприклад, І. В. Способіну (1900–1954)¹⁴⁶ належить ідея «національної характерності» гармонії в музичних творах, яку він розглядав у зв'язку з національними рисами мелодики.

Музикознавець Л. А. Мазель свої дослідження присвятив комплексному аналізу, історико-стилістичному й естетичному розгляду цілісної структури музичного твору (метод «цілісного аналізу»), який дозволяє розшифровувати суто музичні знакові системи в їх філософсько-естетичній конкретності й узагальненості.

Крім того, Л. А. Мазель є автором «теорії виразних можливостей»; він увів у музикознавство поняття «художнє відкриття» та «теми першого та другого роду».

Н. О. Горюхіна (1918–1998)¹⁴⁷ розглядала актуальні проблеми теоретичного музикознавства (питання форми й стилю, еволюцію сонатної та варіаційної форм, музичного періоду, симфонізму тощо), творчий метод і музичну естетику; в останні роки – музичну духовність, зокрема медитацію як спосіб художнього мислення.

У доробку В. В. Задерацького (1939)¹⁴⁸ серед виданих книг – «Поліфонія в інструментальних творах Д. Шостаковича», «Поліфонічне мислення Стравінського», є ще й підручник у двох томах «Музична форма», в якому прослідковується розвиток композиційних структур від давніх імпровізаційних форм до форми композиції як процесу оволодіння часом, можливості існування в умовах чітко організованого й передбачуваного часу.

У роботах музикознавців музичний твір як витвір мистецтва розглядається в широкому соціально-культурному контексті. Так, наприклад, Н. Герасимова-Персидська (1927)¹⁴⁹ розглядає формування монодії як метод уніфікації мислення людини, що в подальшому закріпилося в сприйнятті унісонного звучання в різних музичних стилях.

Розмаїття принципів художнього сприйняття розглядається музикознавцями на рівні композиторської творчості й психології слухача,

¹⁴⁶ Російський музикознавець, теоретик музики і педагог. Кандидат мистецтвознавства, професор Московської консерваторії.

¹⁴⁷ Український музикознавець. Член-кореспондент Академії мистецтв України (1997–1998), доктор мистецтвознавства (1975).

¹⁴⁸ Музикознавець, музично-громадський діяч, педагог. Доктор мистецтвознавства (1985).

¹⁴⁹ Український музикознавець, культуролог, громадський діяч, педагог. Доктор мистецтвознавства (1978), професор (1979).

адже відомо, що діалогічно-особистісні моменти освоєння художніх (зокрема й музичних) творів залежать від багатьох чинників національної та соціальної своєрідності.

Відзначається, що виникнення поліфонії як «маніфесту вивільнення» парадоксальним чином сприяло зближенню мистецтва музичної композиції з математичними вимірами. Починаючи від закономірностей строгого стилю, введення хроматизації у вільному стилі аж до авангардних поліфонічних структур – математично вирахованих інтервальних співвідношень.

Проте, роль врівноваженості раціонального (інтелектуального), логічного й емоційного компонентів у музичних творах є важливою для всіх напрямів естетики. Наприклад, ідеологія класицизму засновувалася на принципах формування чітких композиційних структур, що висловлюють яскраву емоційну складову через національно усвідомлені засоби музичної виразності: мелодику, гармонію тощо.

Інтуїція композитора як вияв актуалізованого самовираження в процесі індивідуального відображення дійсності є налаштованою на висловлення соціально-психологічного контексту, але інтелектуального по своїй суті змісту. Це означає, що творча особистість має можливості прогнозування подій національного або світового масштабу і їх духовного осмислення. Таким зразком є, наприклад, хоровий фінал 9 симфонії Л. Бетховена, що став гімном об'єднаної Європи.

Слід розрізняти значення художнього тлумачення поняття «музичний твір» співаком, інструменталістом і диригентом у процесі виконання музичного твору. Зважаючи на специфіку використання творчого потенціалу кожного з них, можна констатувати участь фізичних зусиль співака в контролі над власним співочим апаратом, інструменталіста – над власним виконавським апаратом й інструментом, а мистецтво диригента – в контролі, окрім власного апарату, всього процесу виконання. Цей висновок говорить на користь можливості найбільш емоційного висловлення у виконавському процесі співаком, інтелектуального контролю над своїм апаратом інструменталістом і глибинного осмислення музичного твору як цілого – диригентом.

Розкриття ідейно-образного змісту музики має відбуватися відповідно до виражальних і технічних засобів цього виду мистецтва: мелодії, гармонії, поліфонії, прийомів оркестрування, композиційних структур (музичної форми) тощо. В історії розвитку музичного мистецтва кожен з них був пов'язаний із певним напрямом естетичного спрямування соціально-культурного контексту. Так, наприклад, заро-

дження симфонічного жанру припадає на період формування інтелектуальних підходів у вирішенні соціально-економічних проблем і за-непаду ідеології унітаризму.

Необхідність активного творчого ставлення до процесу відтворення авторського задуму композитора продиктована необхідністю розшифрування індивідуальних особливостей його стилю. Крім того, слід звернути увагу на той факт, що виконавець може мати свої власні творчі підходи у висловленні художньої естетики кожного мистецького напрямку – трактування символізму звукових пластів через динамічні, темпові розбіжності тощо.

Особливості ідейно-художнього змісту твору можуть бути закладеними у специфіці мелодичних побудов, гармонії, ритміці, сферичних розташуваннях регістрів тощо. Однак аналіз індивідуальних особливостей автора, «композиторської школи» є можливим лише через з'ясування існуючих суспільно-історичних чинників, що впливають на формування й еволюцію музичних стилів, виникнення нових жанрових рішень тощо.

Проблема взаємодії жанру та стилю є однією зі складних і актуальних, що підтверджується наявністю в різні історичні епохи чисельних досліджень, пошуків нових підходів до її вивчення, переосмисленням традицій минулих поколінь, синтезом національно-культурних надбань. Вивченню проблем жанру і стилю присвячено фундаментальні праці Б. Асаф'єва, І. Ляшенко (1927–1998)¹⁵⁰, К. Майбурової (1913–2002)¹⁵¹, М. Михайлова, А. Сохора¹⁵² та ін. В. Холопова (1935)¹⁵³ визначає, що стиль є достатньо самостійною категорією, і це суттєво відрізняє його від жанру як категорії, яка «зазнає впливу ззовні».

Категорії жанру та стилю слугують для вивчення художніх явищ і процесів. Вчені відзначають, що категорії жанру та стилю знаходяться у постійній взаємодії. На думку О. Лігус¹⁵⁴, музичний твір у наш час є, передусім, виявом «індивідуалізації художнього мислення композитора», розчиняючись у якому жанр і стиль поступово втрачають свою автономність, чітку окресленість меж, але водночас посилюючи ступінь взаємодії цих категорій.

На думку дослідників, теоретико-методологічне вивчення музичного стилю й жанру еволюціонували впродовж ХХ ст. у двох паралель-

¹⁵⁰ Український музикознавець, доктор мистецтвознавства,

¹⁵¹ Український музикознавець, педагог.

¹⁵² Російський музикознавець і музичний соціолог, доктор мистецтвознавства, професор.

¹⁵³ Російський музикознавець, музичний педагог, доктор мистецтвознавства (1985).

¹⁵⁴ Доцент кафедри музикознавства та музичної освіти Київського університету імені Бориса Грінченка.

них аспектах: теоретичному й історичному. Так, на ранньому етапі (кінець XIX – перша половина XX ст.) має місце зародження історичного музикознавства, визначаючи пріоритет саме історичного напрямку дослідження у цей період. З 1950-х років музикознавці починають активно розробляти концепції стилю і жанру. Серед них виділимо роботи М. Арановського (1928–2003)¹⁵⁵, М. Михайлова, Є. Назайкинського (1926–2006)¹⁵⁶, А. Сохора (1924–1977)¹⁵⁷. Теоретичні погляди значених науковців продовжені сучасними дослідниками І. Коханик (1957)¹⁵⁸, В. Москаленком (1940)¹⁵⁹, Є. Шевляковим (1947)¹⁶⁰.

Будь-яка теорія в напрямку розробки жанру і стилю передбачає аналіз їх різноманітних властивостей, ознак і функцій, та є, по суті, «авторською концепцією будови музики» [58, с. 673]. О. Філатова¹⁶¹ зазначає, що необхідність постійних повторень і новацій вмотивовані довготривалим існуванням жанру як культурного феномену, який має «історичне походження та визначені умови існування, постійно взаємодіє на традиційному, канонічному, інваріантному, новаторському, евристичному, мобільному рівнях».

В. Іонов¹⁶², вивчаючи категорії жанру і стилю в історіографічному розрізі музично-творчого процесу, вказує на те, що в процесі вивчення композиторської та музично-виконавської проблематики сьогодення проблему жанру можна назвати однією з найбільш актуальних. Основними функціями музичного жанру виступають: структуроутворююча (тектонічна), що визначає побудову твору, комунікативна (пов'язана з організацією художньої комунікації), семантична, що визначає зміст музичного твору.

За О. Соколовим (1949)¹⁶³, жанр у музиці розуміється як вид музичного твору, який виникає відповідно до певної життєвої або художньої функції. В іншому визначенні, що належить українському теоретику музики С. Шипу¹⁶⁴, музичні жанри прямо пов'язуються з їх стильовим узагальненням: «Музичні жанри – це такі класи (або сукуп-

¹⁵⁵ Російський музикознавець, доктор мистецтвознавства (1981).

¹⁵⁶ Російський музикознавець, доктор мистецтвознавства.

¹⁵⁷ Російський музикознавець і музичний соціолог, доктор наук (1965), професор.

¹⁵⁸ Український музикознавець, педагог, кандидат мистецтвознавства (1988), доцент (1994), професор (2011).

¹⁵⁹ Український музикознавець, педагог, доктор мистецтвознавства (1994), професор (1995).

¹⁶⁰ Російський музикознавець, педагог, лектор, доктор мистецтвознавства, професор (1994), академік (1999).

¹⁶¹ Ольга Александровна Філатова. URL: <https://orcid.org/0000-0002-0433-2411>.

¹⁶² Іонов В. Явище тексту у музикознавстві: до проблеми іманентної предметності музикознавства // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. 2014. Вип. 20. С. 357–366. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mmik_2014_20_37

¹⁶³ Російський музикознавець і педагог, професор, доктор мистецтвознавства.

¹⁶⁴ Доктор мистецтвознавства, професор.

ність) музичних творів і форм музикування, які визначаються функціями музичних творів у культурі суспільства, умовами їх генезису і художньої екзистенції, а також характеризуються своїми стилями (системами смислових і формально-виразних особливостей)».

У цьому визначенні зафіксовано співвідношення жанру і стилю, оскільки обидві категорії є головними семантико-утворюючими факторами в музиці, ключами до читання та розшифровки смислових структур музичного тексту. Таким чином, термін «музичний жанр» визначає типологію композиторської творчості за родами і видами, з урахуванням таких важливих питань, як їх походження, умови виконання, сприймання тощо. Цей термін характеризує сукупність засобів та прийомів художньої виразності, що склалася історично, і віддзеркалює естетичні смаки різних груп суспільства певної епохи або мистецького напрямку.

У низці досліджень, присвячених проблемі загального стану жанру і його синтезу, що має методологічне значення, доцільно назвати дослідження Б. Асаф'єва. У своїх працях науковець висуває положення, які вплинули на розробку проблеми жанрової взаємодії, що провідним утворенням у жанрі виступають його змістовні особливості. У музичному мистецтві жанрова типізація виступає ключовим засобом перетворення музичного звучання в мову, бо породжує важливі зразки зв'язку інтонування і соціально важливої для композитора події, ціннісного відношення. На думку М. Арановського, мова музики – на відміну від вербальної – є «незнаковою семіотичною системою, оскільки вона є жанрово обумовлена, а тому залежить від контекстуальних зв'язків внутрішньомузичного змісту, історично і текстуально змінюється».

На відміну від стилів, жанри є більш сталими, виконують роль семантичних визначників музики. Вони створюють межі контекстуальних змін музичного смислу, а тому є «готовим набором значущих одиниць у музиці», включаючи у цей набір всі логічні прийоми, зокрема й такі, як спосіб звуковидобування (артикуляцію), вертикальні й горизонтальні співвіднесення звуків (типи фактури), розподіл музичного матеріалу в часі (періодичність метроритму), співвіднесення повторюваного і нового, що не є таким очевидним для інших видів мистецтва.

На думку В. Іонова¹⁶⁵, жанр забезпечує рух музичної ідеї у напрямку від форми до смислу і до стилю, даючи змогу останньому на-

¹⁶⁵ Іонов В. Явище тексту у музикознавстві: до проблеми іманентної предметності музикознавства

бути більшої «духовності» й «широти», ніж володіє жанр, і це є однією з причин того, що в музиці стиль є значнішим і яскравішим за жанр, перешкоджає побачити в смисловій множинності музичного образу композиторську роль жанру, а семантичну типологію музики трактувати як стильову за перевагою.

Жанр відкриває перед композитором широкий стильовий потенціал культури, змушує вибирати і розширювати її духовний ресурс, вдосконалює механізм музичної інтерпретації, і оскільки жанр музики підпорядковується правилам, структурно-мовним (граматичним) нормам, то саме він регламентує стиль, надихає і зобов'язує композитора розробляти і впроваджувати нові стильові способи сприйняття музичної форми.

Слово «стиль» запозичене з давньогрецької мови. У грецько-латинській термінології паличку для письма на воскових дощечках позначали словом «stylus», яке неважко асоціювати з почерком. Почерк став прототипом для понять більш високих рівнів – творчої манери, індивідуальності авторського слова.

Стиль як науковий термін музикознавства зустрічається, зокрема, у теоретичних трактатах про музику епохи Ренесансу. Відомі вказівки на стильові ознаки в операх італійського композитора Монтеверді, стильове розмежування в сакральних піснеспівах. Поняття «стиль» можна знайти в німецьких трактатах, в яких розкривається музична тематика. Так, Вальтер, Кванц (1697–1773)¹⁶⁶, Маттезон (1681–1764)¹⁶⁷, Шайбі (1708–1776)¹⁶⁸, Шуберт та інші музикознавці XIX ст. вживають цей термін не тільки на позначення почерку, манери письма, а також як вказівку на національний колорит.

Інше значення терміну «стиль» узгоджене з тривалими етапами розвитку музичного мистецтва. У цьому сенсі під стилем розуміють національну чи будь-яку іншу стильову єдність. Також слід зазначити, що термін «стиль» вживають на позначення музики різних жанрів, музично-виконавського мистецтва. Цей термін нерідко відносять до творчості композитора в цілому, або до окремих періодів його творчості. Стиль, за визначенням Є. Назайкинського, – це особлива властивість або, іншими словами, якість музичних явищ. Ним володіє твір або його виконання, редакція, звукове рішення або навіть опис твору, але

// Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. 2014. Вип. 20. С. 357–366.
URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mmik_2014_20_37

¹⁶⁶ Німецький флейтист, гобоїст, композитор, теоретик музики.

¹⁶⁷ Німецький композитор, музичний критик, теоретик музики, лексикограф.

¹⁶⁸ Німецький і датський композитор, один з перших у Європі музичних журналістів та критиків.

лише тоді, коли в них безпосередньо відчувається, сприймається, стоїть за музикою індивідуальність композитора, виконавця, інтерпретатора.

Наведене уявлення про музичний стиль, типове і поширене в ХХ ст., склалося в епоху розквіту професійної індивідуальної творчості, яка в центр уваги поставила людську індивідуальність. Воно не є єдиним, але важливе для цілісної теорії стилю. За О. Лігус, музичний стиль – це «відмінна якість музичних творінь, що входять в ту чи іншу конкретну генетичну спільність (спадщина композитора, школи, напрями, епохи тощо), яка дозволяє безпосередньо відчувати, пізнавати, визначати їх еволюцію і проявляється в сукупності всіх властивостей музики, що сприймається, об'єднаних в цілісну систему навколо відмінних ознак».

У даному визначенні є три важливі для теорії стилю моменти: зазначення єдиного генезису; вимога музичної його вираженості (вловлюється безпосередньо на слух); залучення до процесу всієї сукупності властивостей музики, що утворює органічно цілісну систему. Одним з центральних і специфічних для категорії стилю, на думку Є. Назайкинського, є поняття генетичного цілого, у руслі якого можна назвати і творчість авторів, що належать до певної школи чи цілої епохи, нації, або загалом музичні явища, що мають спільне джерело. Таким чином, у його розумінні дефініція стилю передбачає різноманітність видів генетичної спільності.

Відповідно до стилю розглядаються й такі різновиди, як авторський, історичний, національний, жанровий стилі, тобто різновиди, вже виділені в практиці і в теоретичних дослідженнях музикознавців. За критеріями генетичного споріднення до різновидів стилю можна додати й інші, такі, що рідше згадуються в музикознавчій практиці, наприклад, ранній стиль, зрілий стиль, пізній стиль, фортепіанний стиль, оркестровий, вокальний, оперний, хоровий стиль тощо. Деякі з дослідників (О. Лігус, В. Москаленко) шлях до уточнення і досягнення однозначності терміну бачать у звуженні обсягу поняття, яке за ним стоїть. При цьому часто вважають за краще називати стилем лише один із типів стильових об'єктів. Зазвичай такими об'єктами називають історичні стилі. Для інших же стильових рівнів у цьому випадку пропонуються такі терміни, як індивідуальна манера, стиль.

У всіх різновидах стилю (авторський стиль, виконавський, фортепіанний, жанровий, стиль епохи, національний стиль тощо) обов'язково передбачається єдине походження. Сукупність музичних явищ –

інструментальних творів, виконавських інтерпретацій тощо – необхідним чином співвідноситься з одним джерелом, яке породило ці явища, – творчістю конкретного композитора, певної епохи, культури, нації, жанрового визначення тощо. Якщо у двох музично-звукових текстах сприйняття відзначається єдність стилю, то це говорить про їх єдине творче, історико-культурне походження.

Стиль обов'язково включає до себе відмінні характерні риси, які проявляються в самому тексті твору, в його організації, у відборі засобів музичної мови. Ще одним важливим моментом, який відображений у понятті «стиль», є вказівка на сукупність безлічі властивостей, що дозволяють розпізнати стиль. Під сукупністю властивостей і засобів мається на увазі повне охоплення стилем усіх без винятку сторін музично-звукового тексту. Є. Назайкинський відмічає, що в музиці завжди поруч знаходяться і взаємодіють як абсолютно нейтральні, традиційні, загальні засоби, обороти та прийоми, так і оригінальні, напрочуд конкретно визначені за своїм стильовим відношенням, безпосередньо вказуючи на авторську приналежність творчості, яскраво асоціюючись із почерком певного композитора.

Конкретизація поняття «музичний стиль» здійснена С. Тишко¹⁶⁹ в монографії про національні стилі російської опери. Музикознавець запропонував такі критерії до вивчення музичного стилю: в основі будь-якого стилю є стійкі, повторювані ознаки, без чого неможливе існування стилю як явища музичної практики (стиль як «система стійких ознак музичних явищ»); стиль представляє собою систему змістовно-формальних ознак, що існують на перетині змісту і форми твору; стиль є фактором об'єднання або розмежування музичних явищ, їх своєрідним «розпізнавальним знаком»; у теорії стилю відбувається інтеграція і диференціація функцій, які знаходяться у відносній рівновазі, що визначає суть аналітичного підходу до стилеутворення на сучасному етапі наукових уявлень про музичні стилі; стиль – багаторівневе явище, якому властива внутрішня ієрархія (від індивідуального стилю до історичного).

За С. Тишко, «Стиль в музиці – це система стійких ознак музичних явищ, спосіб їх диференціації та інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрям і школа, історична епоха, національна специфіка тощо), перехід їх смислових полів у конкретні системи музично-виразних засобів». Т. Зайдель¹⁷⁰ акцентує увагу на існуванні

¹⁶⁹ Тишко Сергій Віталійович, доктор мистецтвознавства, професор (Київ).

¹⁷⁰ Зайдель Т. Особливості музичного супроводу занять хореографії та гімнастики // Кінезіологія танцю

відмінності між поняттями жанру і стилю. Так, музичний жанр спрямовує аналізування музичної творчості за родами та видами, беручи до уваги їх генезис, умови виконання, сприймання, а музичний стиль виступає сукупністю історично складених засобів і прийомів художньої виразності й відображає смаки та вподобання різних соціальних груп певної історичної епохи чи творчого напрямку. За Т. Зайдель, об'єктивною передумовою для диференціації жанрів і стилів у музиці є сукупність суто музичних характеристик. При визначенні стилю звертають увагу на особливі ознаки, притаманні певному композитору чи групі композиторів, світорозуміння яких формувалося в схожих соціокультурних умовах, а при визначенні жанру увага зосереджується на умовах їх творчості, виконання, а також «змістовну або конструктивну націленість певного музичного твору»».

Є. Шевляков розглядає явище музичного стилю як зміну в процесі еволюціонування, динамічну систему відношень елементів музичної мови, її соціокультурних чинників та їх впливів. Науковець визначає стиль як «динамічну систему взаємозв'язків». О. Лігус стверджує, що взаємодія жанру і стилю залежить від законів музично-історичного процесу. Виділяючи основні теоретичні аспекти проблеми співвідношення досліджуваних категорій, наголошується на ієрархічній підпорядкованості жанру стилеві, діалогічному характері співіснування жанру і стилю, феномені «жанрового стилю».

Одним із перших, хто доводив факт співвідношення музичного жанру і стилю, був М. Михайлов, який стверджував, що «стиль не може існувати без тих жанрів, через які він знаходить вираження. Аналогічно, жанри неможливо уявити поза їхньою конкретною реалізацією» [70, с. 80]. Одночасно дослідник вказує на домінування категорії стилю по відношенню до жанру, він вважає, що функція жанру є обмеженою та підпорядкованою провідним, більш загальним законам розвитку мистецтва.

Тісний зв'язок між стилем і жанром досліджувався такими музикознавцями, як Є. Назайкинський, О. Самойленко¹⁷¹, В. Суханцева¹⁷². Так, Є. Назайкинський зауважував, що до проблем стилю треба відносити все те, що стосується музичних жанрів. Взаємозв'язок між жанровим і стильовим початками демонструє явище «жанрового стилю» (А. Сохор). Науковець тлумачить жанровий стиль з позиції пер-

та складно-координаційних видів спорту : навч.-метод. посіб. / упор. О. А. Плахотнюк. Львів, 2017. С. 191–198.

¹⁷¹ Український музикознавець, доктор мистецтвознавства, професор.

¹⁷² Український філософ, естетик, культуролог, поет і письменник. Основоположник філософії музики.

винних жанрів, під якими розуміє комплекс засобів виразності, що вирізняється зумовленими своєрідністю та внутрішньою цілісністю. До ключових критеріїв жанрового стилю А. Сохор відносить властивий для певного жанру ритм, тип мелодики і специфіку фактури, які є змістовним наповненням жанру, а також його безпосереднім життєвим призначенням.

Термін «жанровий стиль» вживається в працях інших музикознавців, які по-різному його трактують: від розгляду його як типізації жанрового змісту, жанрової ситуації та семантичних ознак до рівня індивідуалізації жанру. Зокрема, М. Михайлов говорить про тотожність понять «жанровий стиль» і «жанровий зміст», що відносить до окремої стилістичної сфери, яка поєднує особливі жанрові риси з ознаками інших, більш об'ємних стильових систем, від яких вона залежить.

У наукових дослідженнях останнього десятиліття, на думку вчених, намітилася тенденція тлумачення жанрового стилю на рівні його індивідуалізації. Так, досліджуючи питання інтерпретації у стильовому та жанровому контексті, В. Москаленко вводить у науковий обіг термін «жанровотворчої ситуації», яка, на його погляд, виникає в результаті осмислення композитором чи інтерпретатором «надособистісного» інтонаційного внутрішнього резерву певного музичного жанру.

І. Тукова¹⁷³ розглядає явище жанрового стилю в рамках жанровотворчої ситуації і визначає, що на останньому етапі, коли «установка на типізацію змінюється установкою на індивідуалізацію», проходить формування жанрового стилю. Також дослідниця обґрунтовує основну підставу для появи жанрового стилю таким: наявністю у творчості митця «монографічного» жанру, до якого систематично звертається композитор, і в якому визначені жанровий зміст та характерна жанрова семантика; наявністю у жанрі «авторського пласту», що вказує на його важливість у рамках жанрової еволюції як кінцевої мети індивідуальної творчості митця.

Таким чином, на основі аналізу літератури можна визначити, що поняття жанру і стилю є одними зі складних фундаментальних категорій; які знаходяться в постійному взаємозв'язку. Жанр і стиль утворюють єдність і втілюються в композиторському творі. Якщо жанр зберігає стійкі риси протягом століть, то стиль намагається подолати

¹⁷³ Ірина Тукова, музикознавець, кандидат мистецтвознавства, доцент.

ці обмеження та додати суттєві оновлення, які втілюються в композиторській мові.

Традиції та сучасний розвиток культури зазнають постійних змін, а отже, вимагають й іншої аналітики. Розпад цілісності буття впливає й на музичне мистецтво, що стає багатовимірним у своїй подієвості. Існування музичного твору як певної картини, що розгортається Є. Назайкінським, іменується «музичною подією», акцентується увага на драматургії сприйняття її певним суб'єктом-слухачем. Однак вона ж несе в собі й поняття об'єктивного існування твору і суб'єктивного трактування його виконавцем.

За концепцією В. Суханцевої, музична подієвість аналізується як співвідношення авторського тексту (індивідуального висловлення) й інформації про загальний стан культурного середовища, у якому формувалася творча особистість. Тобто подія розглядається як конгломерат різноспрямованих напрямків моделювання буття, а зважаючи на певну закритість музичного твору у сенсі висловленого символізму, С. Лангер¹⁷⁴ пропонує прийняти до уваги ідею надчуттєвих заasad музики. В італійській естетиці закріпилися ідеї спонтанності, артистичної чуттєвості й тілесності музичного мистецтва (Л. Ангескі, Д. Формаджо, С. Цеккі), що насправді є протилежним метафізичному, надсвідомому розумінню музики.

Розмежування Р. Інгарденом принципу аналізування музичного твору на авторське, виконавське й сприйняте слухачем призвело до поверхового розуміння існування твору без вказівки на його метафізичні підвалини й соціально-естетичну складову. Протилежну концепцію переміщення уваги зі сфери зовнішньо-образного відтворення звукових форм до діалектичного сприйняття процесу розвитку формує Б. Асаф'єв. Водночас Т. Адорно¹⁷⁵ розглядає твір нетотожним самому собі, у якому, незалежно від варіативності, діє принцип контроверсії суб'єктивного й об'єктивного.

В. Медушевський у своїх дослідженнях проблеми аналізу музичного твору орієнтується на гностичні підходи, а тому розглядає його як «об'єкт», розгортання якого здійснюється інтонаційно. Як продовження розвитку цієї ідеї, Г. М. Коган¹⁷⁶ визнає музичний твір «квазі-суб'єктом», який у діалектичному співвідношенні з «об'єктом» виявляє потенційні можливості для культурного розвитку суспільства.

¹⁷⁴ Американський філософ свідомості й естетики.

¹⁷⁵ Німецький філософ, соціолог, композитор, музикознавець.

¹⁷⁶ Російський піаніст, музикознавець і музичний педагог, професор, доктор мистецтвознавства (1940).

Потенційне, актуальне і соціальне існування музики, за Н. Корихаловою, дає можливість для формування музично-кодової змістовності музики, але виявляється умовним щодо трактування її в естетичному сенсі. Специфіка музичного мистецтва виокремлює проблему музичного часу, що не дає можливості опиратися в аналізуванні цього процесу на естетичні критерії. Поняття «квазі-часу» (Р. Інгарден, 1893-1970¹⁷⁷) і «становлення числа» (О. Лосєв), ідея поліфонічності образного процесу й вирізнення часових «пластів» у музиці (Є. Назайкінський) утворюють різноманітні сфери переживання психологічного часу, що викликає багатоманітність трактувань її художнього змісту й нове ставлення до ідеї інформативності (Г. Орлов).

В. Суханцева розглядає категорію часу в музичній культурі через призму історичного і стверджує, що вона втілюється як подія на основі ритмоінтонаційних комплексів. М. Арановський та Г. Г. Еггебрехт¹⁷⁸ процесуальність у музиці іменують «звуковою мовою», а С. Раппопорт¹⁷⁹ порівнює засоби передавання інформації в літературі й музиці, у якій відзначалося функціонування поняття «коди емоцій» (М. Бадд, В. Медушевський, С. Раппопорт, М. Смірнов)¹⁸⁰ як вияв музичної семантики.

С. Лангер заперечує існування визначеного змісту музики, а формування його утверджується музикознавцями на рівні співтворчості автора, виконавця і слухача (Є. Назайкінський, А. Костюк¹⁸¹, Л. Кадцин, В. Москаленко). Отже, аналіз музичного твору як існування в ньому предметної реальності переосмислюється до рівня узагальнення світоглядного змісту музичної культури (О. Воєводін, С. Уланова) і розширюється до узагальненого рівня категоріально-методологічного аналізу художнього сприйняття (О. Лановенко¹⁸²).

Для аналізування музики в напрямку естетики необхідним є з'ясування змінюваності музичних переживань, що постійно збагачуються у зв'язку з динамікою музичної стилістики, наростанням проблеми суб'єктивності художнього висловлення. Тож, з точки зору естетики потребують оновлення підходи до проблем символізму і

¹⁷⁷ Польський філософ, який працював над проблемами феноменології, онтології та естетики.

¹⁷⁸ Німецький теоретик музики, лексикограф і педагог, один із найбільш авторитетних німецьких музикознавців ХХ століття.

¹⁷⁹ Російський філософ і естетик, кандидат технічних наук, кандидат історичних наук, доктор філософських наук.

¹⁸⁰ Рябініна Олена Володимирівна, УДК 111.852 Музична подія як естетичний феномен. 09.00.08. – естетика. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філософських наук.

¹⁸¹ Костюк А. В. Емоційний інтелект та шляхи його розвитку // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія: Психологічні науки. 2014. Вип. 2(1). С. 85–89. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvkhpr_2014_2%281%29__17

¹⁸² Лановенко Олег Петрович. Художнє сприйняття: досвід побудови загальнориторичної моделі; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ: Наук. думка, 1987. 245 с.

знакових систем у музичній творчості, адекватного їх дешифрування у специфіці музичної подієвості.

За концепцією музичного «ейдосу» О. Лосєва, діалектичний метод одночасно є засобом логіки й алогізму, через що естетичне постає як хаотичне «не-сущє», а об'єднуючою виявляється музична «матерія» як ідея злитності суб'єкта і об'єкта в експресії руху, «гілетичній стихії» музики, мислимій як «життя чисел». До того ж, числовий підхід дає можливість філософу відкинути скороминуще заради концентрації своєї уваги на вічному, музичному цілому як естетичному досвіду. Він для нього є дихотомічна (двоїста) ритмізація естетичних і раціональних витоків – дистанцією між «мною» і «не-мною», породженням рефлексії як «осі» суб'єктивності (троїчності) й усталеності (четверичності), на основі чого вибудовуються ритмоінтонаційні та ритмогармонічні комплекси.

Отже, «самоінтерпретація» музики дозволяє свідомості одиничне трактувати як всезагальне, пов'язане з дистанцією між ментальним актом і культурним модусом, що у творчості висловлюється як порівняння й волевиявлення духовного. Особливо ця ідея розвитку й суб'єктивності є яскраво висловленою в естетиці Л. Бетховена, що сповідує музичну драматургію як плин подій в особистому вимірі й водночас співучасть у всезагальному русі буття. Сенсоутворення тут представлене кодовими фігурами, кожна з яких у спільному творенні передбачає наступне, але звільняє свідомість від попереднього й утворює у своїй плинності художній образ ідеальної продуктивності.

Контрольні питання

1. Визначити поняття «музичний твір» у працях музикознавців.
2. Означити роль врівноваженості раціонального (інтелектуального), логічного й емоційного компонентів у музичних творах.
3. Як має відбуватися розкриття ідейно-образного змісту музики відповідно до виражальних і технічних засобів певного виду мистецтва?

Література: 12, 16, 98.

10. Питання формування аналітичних підходів у світлі виникнення нової стилістики (джаз, рок, поп-музика, авангард)

Неоднозначність теоретичних тлумачень своєрідності становлення нової світової реальності «технотронної» цивілізації у філософських

поглядах Ортеги-і-Гассета (1883–1955)¹⁸³ («людина-маса») у тому, що трактуючи у ролі справжньої лише «живу» культуру, тобто таку, яку людина робить власним надбанням, залучаючись, створюючи й відтворюючи її через внутрішню потребу, тоді як ідеї та істини масової культури та науки відсторонені від людини і мають на увазі фінансово-економічну, а не духовну спрямованість. Сучасний період людської історії характеризується філософом як час неспокою й небезпеки, де місце людини-особистості займає «людина-маса», яка за своєю природою не володіє внутрішніми, вольовими, ініціативними характеристиками, щоб вести за собою суспільство. Тому, доводив Ортега, вихід маси на перші ролі неминуче призводить до її протистояння еліті, – до формування «масового суспільства» й до загального соціального хаосу, оскільки активність маси може мати тільки руйнівний характер.

Інформаційно-антропологічна концепція М. Маклюена (1911–1980)¹⁸⁴ (формування єдиного «телевізійного» племені людства) особливого значення надає телебаченню, яке спричинило настання третьої епохи – «глобального села». Світ, охоплений телекомунікативними технологіями, стає «не більше звичайного села», тому що люди дістають можливість здобувати фактично всю інформацію про світ. У його працях відзначено мозаїчні принципи монтажу телепрограм, коли в окремих інформаційних блоках стикаються цілком недотичні за змістом події. У таких умовах ці розмаїті повідомлення набувають резонансу, створюючи в уявленні реципієнта змістову єдність.

У теорії псевдокультури К. Келлера¹⁸⁵ «кітч» розглядається як явище масової сучасної культури, що використовує для широкого розповсюдження культури «для мас» засобами комунікації, формуючи таким чином «еталон» художньої продукції, що ігнорує зразки «високого» мистецтва, віками напрацьованого людством.

У цьому сенсі стверджується також, що співіснування в одному «просторі» свідомості людини різних духовно-культурних спектрів цінностей – східного, західного, середньовічного, ренесансного тощо, призводить до одностороннього ставлення особистості до художньої культури на рівні смаків «вихованої» масової аудиторії і, як наслідок, невибагливе ставлення до культури в цілому.

¹⁸³ Іспанський філософ, публіцист, соціолог і есеїст.

¹⁸⁴ Канадський культуролог, філософ, філолог і літературний критик.

¹⁸⁵ Антонина Корнилова (Минск). Кітч в кіномузиче. С. 203. НАУ. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Випуск 10. URL: https://um.etnolog.org.ua/download/pdf/um_2010.pdf

Результатом такого стану речей виявляється ідеологія постмодернізму (фр. postmodernisme – після модернізму) – світоглядно-мистецький напрям, що в останні десятиліття ХХ ст. приходять на зміну модернізму. «Принципи повторюваності та сумісності перетворюються в цьому мистецтві на стиль художнього мислення з притаманними йому рисами еkleктики, тяжінням до стилізації, цитування, переінакшення, ремінісценції, алюзії. Митець має справу не з «чистим» матеріалом, а з культурно освоєним, адже існування мистецтва в попередніх класичних формах неможливе в постіндустріальному суспільстві з його необмеженим потенціалом серійного відтворення та тиражування» [uk.Wikipedia.org/wiki/Постмодернізм].

Стирання меж між елітарними та спрощеними смаками, інтелектом і емоціями, реальністю та фантазіями в межах концепції постмодернізму є характерними для цієї епохи. Конкурентна демократія та узгодження інтересів різних груп на основі суспільного договору, ринкова економіка з масовим споживанням, нові джерела соціальної нерівності, індивідуалізація та плюралізація життєвих стилів, прогресуюча регіональна нерівність призводять до філософського постмодерну, що оголошує все відносним, крім самої відносності.

Використання поняття «масова культура» у значенні цілісного способу життя окремих людей та соціальних груп у межах «техносфери», технокультурного простору. Становлення її пов'язане з явищами політичної демократії та повсюдної інформаційної експансії, які призвели до знищення елітарної та автентичної народної культури. Наслідком цих процесів стали зміни в суспільному укладі й моральних цінностях: зв'язок між людьми набрав фінансово-економічного характеру, активних творчих особистостей поглинула цілковито безіменна маса, вразлива до маніпуляцій з боку мас-медіа, що стали альтернативою спільноті й моральності.

На сьогодні склалася ситуація, коли масова культура ХХ–ХХІ ст. має такі обриси:

а) розважальна культура (шоу-бізнес, індустрія розваг) – має на увазі компанії, що займаються виробництвом і розповсюдженням аудіо-, і відеопродукції, артистів, задіяних у цих процесах, сфери розваг, таких як кіно, театр, музика, телебачення, що отримують, крім усього іншого, фінансову вигоду зі своєї діяльності;

б) молодіжна культура (культура бунтарства) – поділяється на «гуманітарну» субкультуру (хіпі, рольові, роликові, рейдери) як покажчик економічного благополуччя суспільства, в якому молоді люди

починають шукати собі застосування і «криміногенний» тип (панки, гопники, скінхеди), що пов'язаний з економічним спадом;

в) технокультура (вплив засобів масової комунікації, дизайн тощо) – висловлює нерозривний зв'язок матеріальної та технологічної культур. Сьогодні увагу творців технокультури перенесено на соціальні аспекти виробництва та розробки, взаємодію користувачів з технологіями у повсякденному житті, що отримало назву «повороту до потреб користувачів». Образ користувача в такій програмі перетворюється з пасивного отримувача продукції на активного замовника-творця.

Лідерство американської масової культури як поліетнічного типу синтезу різних етнокультурних систем (джаз, рок-стилістика, поп-музика, авангард) пов'язано з історичними та культурними умовами формування США як безнаціональної держави, позбавленої традицій народного фольклору.

Наприклад, джаз сформувався на основі привнесених традицій африканської та європейської музики, рок-стилістика – завдяки синтезу джазу та електронних засобів звуковидобування, поп-музика (особливо стиль електропоп) – у зв'язку з розвитком електроніки та індустрії розваг.

Особливе місце в системі американської масової культури займає ідеологія авангардного мистецтва, електронної музики, яка виникла в Європі як протест проти класичних традицій та у зв'язку з технологічною революцією, а в США набула комерційного статусу, має свій ринок збуту, використовується в індустрії кіно тощо.

Тож, у рамках ринкового суспільства американська масова культура існує як продукт, споживання якого має приносити прибуток. Для вивчення та формування попиту на цей продукт використовуються науки соціологія, психологія, менеджмент тощо, що й сприяє розвитку і розгалуженню системи індустрії розваг масової культури.

Починаючи з 1950-х років в Англії виникає новий напрям музичної культури – рок-музика, що стала особливим явищем таких субкультур, як хіпі, панки, металісти, готи. Саме тому цей напрям має велику кількість розгалужень – від танцювального рок-н-ролу, поп-року, брит-попу до жорстких агресивних дет-металу і грайду. Зміст пісень має найрізноманітніші сюжети – від ліричних до глибоких філософських тем. Витоки рок-музики – у фольклорних зразках кантрі та блюзу, тож у процесі свого розвитку цей жанр періодично наближався до своїх витоків або набирав нових рис, аж до панк-року та рок-

авангарду. Були також спроби поєднати рок з іншими стилями академічної музики, джазом і навіть з індійською медитативною рагою.

У культурі ХХ ст. рок-музика посідає особливе місце. Вона сформувалася, набула бурхливого розквіту і поширення в усьому світі. У процесі свого розвитку рок-музика стала каналом перетворення субкультури американських негрів на один з найвпливовіших елементів сучасної світової музичної культури. Характеризуючись специфічною простотою музичних виразних засобів, рок-музика впливала на свою аудиторію, до якої, передусім, належала значна частина молоді з країн західноєвропейської культурної орієнтації.

Нетипові для культури останніх років форми поведінки фанатів рок-музики на концертах (іноді перетворювалися на масові репресії), а також екстатичні реакції під час прослуховування записів у найрепрезентативніших для рокової музики стилях привернули увагу спочатку громадськості, а незабаром і фахівців з різних галузей музичної науки. Найпоширенішими аргументами, що зазвичай використовуються з метою констатувати неприпустимість зіставлення рок-музики з академічною музичною культурою, є такі:

1) рок-музика – це субкультура на відміну від академічної культури;

2) на відміну від елітарної академічної культури, рок-музика є складовою масової культури, для якої характерні поверховість, відсутність ідей.

Важливими є економічний та інженерно-технологічний аспекти становлення і розвитку рок-музики. Стильова система рок-музики остаточно сформувалася у 70-х рр. ХХ ст. і найяскравіше втілилася в хард-року («hard» з англ. «твердий»), що згодом став складовою одного з напрямів розвитку рок-музики і набув назви hard-and-heavy (з англ.: «твердий і важкий»). Рок сформував власну «мову», моду, сценічний дизайн, що є предметом вивчення лінгвістів, семіотиків, культурологів. Усе це ускладнює створення цілісної картини феномену. Можливо, тому, незважаючи на багаторічну історію існування означеного явища, уявлення про рок і понині відзначається широким спектром позицій: від визнання його значним явищем культури – до заперечення самої думки про належність року до художньої сфери.

Утім, рок-музика вплинула і продовжує впливати на культуру сьогодення. Існують численні припущення про те, що саме стало причиною виникнення рок-музики. Одні вважають, що рок створили

урядові органи для «зомбування» й управління молоддю, інші стверджують, що це один із проявів процесу музичного розвитку. У православної літературі трапляються думки, що вся справа в сатанинському походженні рок-музики.

Великі словники й довідники свідчать, що рок – це синонім слова доля, причому з позначкою «нещаслива, трагічна». Однак це визначення, хоча і правильне, є тільки поверховою «млявою» характеристикою рок-музики. Рок – це не просто музика, музичний напрям, це молодіжна культура, засіб спілкування молоді, дзеркало суспільства. Він спочатку виник як засіб самовираження молоді, бунт і протест, заперечення та перегляд моральних і матеріальних цінностей світу.

Протягом усієї своєї історії рок відображає вічно невирішену дилему батьків і дітей. Як засіб самовираження молодого покоління, рок, з точки зору старшого покоління, виглядає лише як дитяча розвага, інколи небезпечна і згубна. Хоча рок існує достатньо давно і на ньому виховано нинішнє доросле покоління, нині постають такі самі проблеми, як і на початку його існування: нерозуміння одне одного і відкидання неприйняттого. З точки зору основних законів філософії, що проявилися в рок-музиці, можна констатувати:

а) виникнення нового стилю завдяки злиттю інших – закон відображення;

б) висловлення ідеї протесту і суперечності в тематиці рок-музики – закон єдності й боротьби протилежностей.

Не існує точного визначення слова «рок». Чимало музикантів, які визнані виконавцями в стилі рок, вважають себе представниками рок-н-ролу і при цьому не знаходять відмінностей між роком і рок-н-ролом, що є неправильним по суті. Так званого стилю «рок» не існує – це збірне поняття з арт-, симфо-, хард-року тощо, утворене на основі рок-н-ролу і біту. Рок – це, з одного боку, рупор молоді, музичне втілення суперечливих настроїв, конфлікту із загальноприйнятими нормами. З іншого боку, рок – один з інструментів шоу-бізнесу, спрямований на комерційний прибуток в індустрії розваг. Ця подвійна природа й зумовлює суперечності, «спіральність» розвитку жанру. По суті, вся історія року складається зі схожих циклів, на початку кожного з яких – бунт, протест, виникнення нових стилів і цінностей, груп і виконавців-основоположників стилю (1955, 1967, 1977 ...), а потім – поступовий процес «приручення», комерціалізації, створення вторинних рок-груп, адаптації до способу життя.

Рок – не тільки стиль музики, це і філософія, і спосіб життя, і субкультура. Рок-музика має потужну захоплюючу енергію («драйв»), яка може надати особистості свободу, позбавляє усталених суспільних принципів і стереотипів навколишньої дійсності. Утім, людина, захоплена рок-культурою, може остаточно відмежуватися від зовнішнього світу, ускладнюючи ситуацію вживанням алкоголю і наркотиків, що сприяє руйнуванню особистості. С. Коротков визначає рок-музику як самостійний жанр, що має молодіжну природу, є доступним для непрофесійних виконавців, надає можливостей індивідуальної та колективної імпровізації.

Рок-музика – складне утворення, що поєднує течії за музичними й немусичними ознаками: належністю до певних соціально-культурних рухів («психоделічний рок», пов'язаний із субкультурою хіпі; панк-рок як реакція на професіоналізацію рок-музики), віковою зорієнтованістю (рок для підлітків, рок для дорослих), динамічною інтенсивністю («важкий рок», «м'який рок»), рівнем технічного оснащення (електронний рок), взаємодією з іншими музичними традиціями («афро-рок», «бароко-рок», «фольк-рок», «джаз-рок»), місцем у системі художньої культури (комерційний «поп-рок», елітарний «рок-авангард»).

Серед інших жанрів сучасної масової музики рок має найбільше спільних ознак з поп-музикою: значну гучність, домінування ритмічного начала, аранжування із застосуванням електронних інструментів, неакадемічну манеру співу солістів, здатність моделювати емоції, поєднуючи чуттєве забарвлення і м'язово-тонусні відчуття, прагнення до новаторства, нестандартності, оригінальності, епатажу (строкате оформлення платівок, зовнішній вигляд виконавців, сценічна поведінка, мовні ознаки музики, плакатність пісенних текстів тощо). Найважливішими засобами їх поширення є грамзапис, аудіокасети, компакт-диски, радіо, телебачення, концертні організації, преса, музичні магазини тощо. Діяльність цих інститутів забезпечує стандартизацію творчих відкриттів, зростання популярності артистів, які узаконюють або копіюють комплекс модних стилістичних і тематичних ознак або формують їх.

Найсуттєвіші відмінності між роком і поп-музикою пов'язані з:

а) належністю рок-музики до жанрового, а поп-музики – до стильового видів;

б) використанням рок-музикою принципу діалогічності з культурною традицією на відміну від приведення поп-музики до узагальненої манери;

в) яскраво вираженим національним колоритом кращих зразків року порівняно з тяжінням до космополітичності мови поп-музики;

г) постійним збагаченням стилістичних ресурсів рок-музики на противагу стереотипам поп-музики;

д) прагненням рок-музики привернути увагу, тоді як поп-музика спрямована на створення комфорту;

е) синкретизмом процесу творчості в рок-музиці на відміну від чіткого розподілу функцій між учасниками поп-проекту.

У 50-х роках ХХ ст. поп-музикою (*populärmusik*) іменували всі напрями найчастіше виконуваних зразків розважальної музики (у тому числі й симфонічних творів) і лише пізніше ця назва закріпилася за напрямом, що орієнтується на посередні музичні смаки. Саме тому при створенні такої музики використовуються певні вироблені стандарти, що не заважало високопрофесійним музикантам створювати оригінальні композиції важливого соціального та етичного змісту.

З кінця 80-х рр. багато виконавців поп-музики почали використовувати стилі реп і рага, техно і хіп-хоп, піднімати серйозні соціальні питання, але основне призначення цього розважального напрямку – танцювальна стихія – залишалася незмінною, а тексти і мелодія використовувалися як побічний елемент. Існування такої музики, як клубної, побутової, що супроводжує людину повсякчас, сприяло використанню її й у відеокліпах, кінопродукції, на радіо та телебаченні у системі «заставки», звукового фону тощо. Розвиток відеоіндустрії зміцнював статус телебачення як основу популярності виконавців, у зв'язку з чим актори могли отримати популярність і як поп-виконавці (Джейсон Донован, Кайлі Міноуг), а співаки – як актори кіно (Мадонна, Вітні Х'юстон).

Поп-музика охоплює різноманітні жанри і стилі, але основною її суттю є молодіжний напрям музикування загального вжитку. Інструментальним супроводом для поп-музики є електронні інструменти з епізодичним використанням саксофону, або екзотичних ударних інструментів. Вокальні можливості цього напрямку є обмеженими на рівні «відкритого» звуку, наближеного до говору з нескладним мелодичним і ритмічним малюнком. Однак зустрічаються зразки й з використанням неприродних теситур (чоловіча група «Бі Джиз»), вигуків тощо.

Початок ХХ ст. ознаменувався новим напрямом у мистецтві, який отримав назву **авангардизм** (фр. *avantgardisme*) і висловив прагнення оновлення, нового сприйняття світу. Цей напрям породив без-

ліч відшарувань, що проповідували заперечення фундаментальних основ мистецтва: нефігуративізм в образотворчому мистецтві, анти-мелодизм у музиці, «театр абсурду» у візуальних видах мистецтва тощо. У подальшому авангардизм набуває все більш технократичного статусу на рівні студій електронної музики, використання комп'ютерних технологій та найновіших науково-технічних досягнень (звукового та світлового синтезування, математичної комбінаторики тощо). Однак у другій половині ХХ ст. з'являються зразки, у яких використовуються елементи домодерністського періоду, що починає іменуватися як мистецтво постмодернізму (колаж, алюзії, пастіж тощо).

Авангардизм у музиці висловлювався спочатку на рівні відмови від тонікальності у системі 12-тонової додекафонії німецького композитора Арнольда Шенберга, а потім – алеаторики, сонористики, конкретної, електронної, графічної музики тощо. Процес пошуків нових засобів виразності завершився сприйняттям музики як звукопросторового феномену, що включає у себе активне використання натуральних й електронних звукових феноменів, що утворюються математичним шляхом. Серед класиків світового музичного авангарду можна назвати Е. Вареза (1883–1965)¹⁸⁶, П. Булеза (1925–2016)¹⁸⁷, К. Штокгаузена (Німеччина), Дж. Кейджа (1912–1992)¹⁸⁸, К. Пендерецького, 1933–2020¹⁸⁹, А. Пуссера (1929–2009)¹⁹⁰, Д. Лігеті (1923–2006)¹⁹¹, М. Кагеля (1931–2008)¹⁹².

Музичний авангард привніс у мистецтво суперечливі процеси. Розуміння естетики авангардизму як революційної, що намагається піднятися до нових вимірів духовності, трансцендентності, впадало в протиріччя з бажанням порвати з класичною естетикою і відмовитися від поняття «потворне-прекрасне», пропагуючи експериментальну вседозволеність. Розуміння завдання мистецтва в переосмисленні цінностей та ідеалів, побудові моделі нової людини, нового соціуму відповідно до сучасних технологій призвело до деградації духовності й обожнення ідеалів технічної революції, наростання загальнокультур-

¹⁸⁶ Франко-американський композитор, музичний громадський діяч і диригент, один з піонерів електронної та конкретної музики.

¹⁸⁷ Французький композитор і диригент. Один із лідерів французького музичного авангарду.

¹⁸⁸ Американський композитор, філософ, поет, музикознавець, художник. Піонер в області алеаторики, електронної музики і нестандартного використання музичних інструментів.

¹⁸⁹ Польський композитор, диригент і педагог.

¹⁹⁰ Бельгійський композитор.

¹⁹¹ Угорський і австрійський композитор і музикознавець. Працював у стилі й техніці композиції в діапазоні від електронної музики і сонорики (1950–1960-ті роки) до неоромантизму (1980–1990-ті роки).

¹⁹² Німецько-аргентинський композитор. Один із творців інструментального театру.

них і соціальних проблем, а в кінцевому результаті – до світових потрясінь у вигляді технічних катастроф і світових воєн.

Перші спроби втілення авангардних ідей належать дадаїстам, які, розпочинаючи з 1910 р., стверджували, що «смісл художнього витвору в тому, щоб показати як повинен будуватись і яким має бути новий світ». Аналізу цих процесів присвятили свої праці музикознавці М. Друскін (1905–1991)¹⁹³, Е. Денисов (1929–1996)¹⁹⁴, С. Павлишин (1930)¹⁹⁵, Н. Шахназарова (1924–2016)¹⁹⁶, Ю. Холопов, які розглянули методи та засоби, необхідні для розуміння тих процесів, й дійшли висновку про орієнтування авангардних течій на ірраціоналізм художнього мислення, пов'язаного з науково-технічним прогресом, гонкою озброєнь, кривавими війнами і соціально-політичною ангажованістю творчої особистості.

Маніпулювання масовою свідомістю призвело до утвердження естетики страждання, безвиході, смерті, використання прийомів алогізму, абсурдності й випадковості у створенні і виконанні музики. Виникнення ідеології театру абсурду, апокаліптичні настрої, все це проявилось у творчості дадаїзму, сюрреалізму, екзистенціалізму та інших відгалуженнях авангардних течій. Водночас ідеалізація науково-технічної революції та її досягнень висловлювалась пафосними лозунгами: «Вона продовжила життя, ...підвищила плодючість землі, ...викувала воїну нову зброю, ...підкорила блискавку, яку спрямувала на землю, ...запалила ніч сліпучим світлом дня, ...в силу своєї філософії вона ніколи не перебуває у стані спокою, ...ніколи не досягає досконалості. Її закон – прогрес».

Однак соціально-політична ситуація у світі була далекою від ідеальної. Радикальні процеси в художньо-естетичній сфері висловлювали іншу реальність, яка знищувала традиційний уклад життя людства і його споконвічну культуру. Демонстративна відмова від моральних і духовних цінностей європейської культури й утвердження та абсолютизація нових форм художнього висловлення призводили до абсурдних результатів з точки зору традиційної культури і мистецтва. Нову ідеологію висловив К. Штокгаузен у фразі: «Наш власний світ – наша власна мова – наша власна граматики – жодних нео!».

Проте культурно-цивілізаційні основи знищити було неможливо, саме тому поряд із некласичними формами художнього мислення

¹⁹³ Російський музикознавець, піаніст, педагог, доктор мистецтвознавства (1946), професор.

¹⁹⁴ Російський композитор, музикознавець, громадський діяч.

¹⁹⁵ Український і радянський музикознавець, музичний педагог, професор (1983), доктор мистецтвознавства (1981).

¹⁹⁶ Російський музикознавець, педагог, доктор мистецтвознавства (1989).

продовжували своє існування й досягали певних мистецьких висот і традиційні напрями художнього висловлення. До таких творчих установок, що існували паралельно авангардистським, слід віднести творчість композиторів ХХ ст.: Б. Бартока (Угорщина), Б. Бріттена (Великобританія), Б. Лятошинського (Україна), С. Прокоф'єва (Росія), І. Стравінського (США), Д. Шостаковича (Росія). Глобальність відчуттів, що виникали у зв'язку з процесами цивілізаційного розвитку, висловлювалися у творчості цих композиторів із використанням найрізноманітніших конструктів – від фольклору до атональності й алеаторики, що в пізніші часи переформатовувалося у новий естетичний напрям не-офольклоризму, неокласицизму, постмодернізму тощо.

У своїй боротьбі з традиційним мистецтвом авангардисти теж зверталися до ранніх форм мистецтва неєвропейського походження. Саме тому в середовищі авангардистів з'являється велика кількість різнобічних творчих методів, у яких відкидається реальна проблематика сучасної людини на догоду містицизму і так званій «іншій реальності», а людина перетворюється на носія всіляких «фобій» і рефлексій або стає «чистою безпредметністю» в абстракціонізмі.

З'являється ігровий принцип, що межує з епатажними маніфестами і стає стимулом для виникнення арт-практик, так званих «інсталяцій», у яких, окрім висловленого заперечення реальності й людини у тому числі, панує всеохоплюючий іронізм. Характерно, що композитори різних регіонів висловлювали цей єдиний принцип, приходили у своїх творчих пошуках до одноманітної стилістики, що можна трактувати як вплив ідеології, яка є спрямованою на хибний шлях деградації, спрощення і примітивізації мислення людей.

З точки зору музикознавчого аналізу, у композиційній техніці цього періоду висловлено нове ставлення до ритму, гармонії, фактури, вокальної техніки й інструментовки. Крім того, відбувалися постійні пошуки нових жанрових і стилістичних особливостей. Композитори захоплюються пошуком містичних образних сфер у поєднанні з ірраціональними ідеями, що можна прослідкувати на прикладі творів А. Шенберга початку ХХ ст., у яких він намагається об'єднувати різноманітні види мистецтва – музику, театр, пантоміму і навіть світло-музику.

Містицизм композиторської творчості цього періоду проявляється не лише в глобальних симфонічних або вокально-симфонічних, але й у музичних мініатюрах. Таким прикладом є твори А. Лур'є

(1892–1966)¹⁹⁷ для фортепіано «Синтези», «Форми в повітрі» і «Прелюдії для четвертитонового фортепіано». Прагнення нових містеріальних сюжетів призводить до виникнення нових прийомів мікрохроматики, нового ставлення до фонізму звуку, використання позамузичних засобів виразності та електроніки, а в кінцевому результаті – до «конкретної», комп'ютерної музики, колажу, «графічної музики», «інструментального театру» тощо.

На сьогодні ідеї авангардизму не зникли з поля зору сучасних композиторів. Орієнтація на техніцизм, містицизм і візуальні ефекти сприяла його проникненню в популярну музику, кіно, телебачення, рок, джаз тощо. Музичний модернізм завершує процес витворення нового ставлення до музики як звукосфери, зорієнтованого на цілісне сприйняття музики як фонізму. Освоєння звукового простору, активне використання шумів, природних звучань (шум моря, вітру, гуркіт вуличних звуків тощо), використання математично розрахованих композиційних структур, поєднання музичних рядів зі сценічними «інсталяціями», музики і поезії символізму стали характерними для Л. Булеза (Франція), К. Штокгаузена (Німеччина), Дж. Кейджа (США), К. Пендерецького (Польща), А. Пуссера (Бельгія), Д. Лігеті (Угорщина), М. Кагеля (Аргентина).

Естетика авангардизму в напрямку джазового мистецтва проявилася в 60-х рр. ХХ ст., у рок-музиці його ідеї проявилися в 70-х рр. У цей же період виникає поняття «альтернативна музика». У СРСР авангардизм був символом боротьби з тоталітарно нав'язуваним, так званим «соціалістичним реалізмом» і висловленням ідей епатажної розкутості, політичного протесту, боротьби проти обмежень свободи творчості, гротескного висловлення, містифікацій, дратівливих форм іронії та хаосу.

В Україні однією зі складових руху «шістдесятників», характерного більше для середовища письменницької творчої інтелігенції, став Київський клуб творчої молоді, де почали публічно виконуватися авангардні твори молодих композиторів В. Сильвестрова (Тріо для флейти, труби і челести, 1962 р.), В. Годзяцького («Розриви площин» для фортепіано, 1963 р.; «Домашні скерцо» для фортепіано і двох ударних, 1967 р.), Л. Грабовського (Тріо для фортепіано, скрипки і контрабаса, 1964 р.). Реакція офіційних осіб на ці твори була різкою, а їх поява пов'язувалася з негативним впливом «буржуазної культури».

¹⁹⁷ Російсько-американський композитор і музичний письменник, теоретик, критик, один з найбільших діячів музичного футуризму та російського музичного авангарду ХХ століття.

У 1962 р. після зустрічі генсека комуністичної партії СРСР Микити Хрущова з творчою інтелігенцією, на якій авангардну стилістику було названо «какофонією», посилювався тиск на репертуарну політику музичних колективів, який було послаблено лише підписанням владою СРСР у 1975 р. Гельсінської угоди про повагу до демократичних свобод. Тоді вперше у Києві було виконано авангардні твори В. Сильвестрова, а Симфонія № 3 «Я стверджуюсь» Є. Станковича на вірші П. Тичини (1976), ораторія «...Люблячий тебе Ульянов» В. Бібіка на тексти з листів В. Леніна (1977) підтвердили можливість використання авангардних прийомів у руслі ідеології «соціалістичного реалізму». Крім того, посилювалися спроби поєднання авангардної стилістики з українськими фольклорними витоками. До творів такого напрямку слід віднести, насамперед, «Карпатський концерт» М. Скорика, «Карпатські ескізи» Г. Ляшенка тощо.

Після здобуття Україною незалежності сповідування естетичних засад авангарду продовжили В. Польова, С. Луньов, Б. Стронько, К. Цепколенко, Ю. Гомельська, С. Зажитько, Л. Юріна, С. Ярунський, було організовано фестивалі авангардної музики «Нова територія» (1993), «Мета-арт» (1997)», «Два дні і дві ночі» (від 1995-го).

Контрольні питання

1. Визначити поняття «технотронної» цивілізації у філософських поглядах Х. Ортеги-і-Гассета, М. Маклюєна, К. Келлера.
2. Які обриси має масова культура на перетині ХХ–ХХІ ст.?
3. На яких засадах засновується лідерство американської масової культури у світовому просторі?

Література: 4, 39, 86.

11. Аналіз окремих музичних творів

Напрями аналізування: історична епоха, стиль, національна традиція, жанр, музична форма, тематизм, структура, склад, фактура, поліфонічна техніка, інтонаційна основа, ритмічний малюнок, ладові особливості, тип мелодичного руху, логіка розвитку музичного матеріалу, художній образ.

1. Давньоруська монодія ХVІ століття «Тіло Христово».

Із прийняттям християнства на Русі в основу Богослужіння було покладено візантійську традицію. Однак новоутворений київський розспів увібрав самотутність творчості нікому не відомих монахів як

віддзеркалення національних рис. Відомо, що візантійську співочу традицію організовано за системою «осьмогласія», а використання гласів мало почерговість у Богослужінні.

Запис здійснювався за допомогою певних символів – «знамен» і спів іменувався знаменним. Оскільки традиція передавалася з вуст у уста майже «на слух», розспів збагачувався місцевими народними співочими мотивами дохристиянської обрядовості й починає іменуватися «київським», процес формування якого завершився в середині XVI ст. і зафіксовано в спеціальних збірках за назвою «Ірмологіони».

Давньоруська монодія «Тіло Христово» має елементи мелодичного малюнку, подібного до візантійського розспіву й обрядових пісень дохристиянського періоду. На цей феномен вказує хормейстер, композитор і дослідник О. Кошиць, що дає визначення стилю монодії на основі національних витоків як київського розспіву. Мелодичні мотиви функціонують у рамках системи модальних зв'язків, витриманих на фоні низького басового голосу (ісону).

За жанром твір належить до церковного піснеспіву, що виконується у процесі літургійного Богослужіння під час Причастя. Музична форма твору складається з двох частин наскрізного розвитку, які відрізняються за текстом і мелодизмом. Перша частина на текст «Тіло Христово приїміте» має характерні для візантійського співу мелізми, протяжний характер і складається з двох речень повторної структури, що розвиваються варіативно. Друга частина на текст «Алілуя» теж має варіативну повторну структуру, але більш рухливий характер і розвинений мелодизм.

Поліфонічна техніка відсутня. Інтенаційна основа – обрядові язичницькі поспівки. Ритмічний малюнок є пов'язаним з умовами тексту, в основі якого розспівування голосних звуків тексту. Ладові особливості є пов'язаними з монодійним принципом трихордовості (мрачне, просте, світле, трисвітле суголосія). Художній образ твору висловлює шанобливе ставлення автора до Ісуса Христа та прославлення його.

2. Микола Дилецький (1630?–1690?). Партесний концерт «Воскресенський канон».

Створення твору припадає на історичну епоху – у межах періоду існування Київських земель у Брестській унії та під московським протекторатом. Стиль твору – партесний багатоголосний спів. Національна традиція висловлюється в інтонаційних складових певних поспівок. Жанр – релігійна музика, що могла бути виконуваною як у процесі літургійного Богослужіння, так і в концерті.

Музична форма – багаточастинна побудова, музичний розвиток якої здійснюється за рахунок зміни груп виконавців: туті – ансамбль солістів. Простежуються ознаки тричастинної репризної композиційної структури. Тематизм будується на невеликих поспівках, що використовуються в системі канонічної імітації.

Структура твору – багаточастинна, різнопланова. Склад виконавців – мішаний хор без супроводу. Фактура – здебільшого поліфонічна із вкрапленнями акордової. Поліфонічні принципи – канон, техніка підголоскової поліфонії. Інтонаційна основа є пов'язаною зі славильними інтонаціями алелуарію та юбіляційності. Ритмічний малюнок рівномірний (загальний рух вісімками).

Ладова основа – модальна техніка, що використовує зміщення модального центру й ладової окраски. Тип мелодичного руху наближений до речитативності. Логіка розвитку музичного матеріалу є спрямованою на принцип фактурного зіставлення. Художній образ висловлює різноманітні аспекти юбіляційності, прославлення Господа нашого – Ісуса Христа.

3. Томазо Альбіні (1671–1751)¹⁹⁸. Концерт для гобоя з оркестром (d moll). I частина. Allegro.

Історична епоха ренесансу, що переходить у рококо («прикраса») та бароко («дивний»). Цей стиль є започаткованим на основі ідеології давньогрецьких міфологій, функціонував у рамках естетики придворного мистецтва того періоду. Національна традиція є пов'язаною зі старовинними європейськими танцями, ускладненими за рахунок мелізмів і пасажів. Жанр концерту висловлюється в поперемінному представленні технічних можливостей різних інструментальних груп, що конкурують із солістом. Музична форма – рондо, в якій оркестр постійно повертається до рефрену в іншому вигляді, а різні інструментальні групи оновлюють тематизм твору новими епізодами.

Структура твору будується на використанні тутійного звучання та певних ансамблевих груп. Склад виконавців – соло гобоя та оркестр струнних інструментів. Фактура твору будується на основі імітаційної поліфонії. Інтонаційна сфера пісенно-танцювальна, що характерно для народної традиції.

Ритмічний малюнок ускладнений за рахунок введення пасажної техніки та мелізматички. Ладова основа – різновиди мінору та мажору. Мелодичний рух хвилеподібний, а логіка його розвитку будується на інтонаційних і фактурних контрастах. Художній образ висловлює сутність експонування та діалогу певних образних напрямів.

¹⁹⁸ Венеціанський композитор і скрипаль епохи Бароко.

4. Йоганн Себастьян Бах (1685-1750). Концерт для двох скрипок з оркестром (d moll). I частина. Vibare (пожвавлено).

Історична епоха пов'язана із завершальною фазою розвитку ренесансу і виникнення підготовчого етапу класицизму. Стиль твору поліфонічний. Національна традиція висловлюється через танцювальні жанрові ознаки. Музична форма – поліфонічні варіації, що будуються на тематизмі основної теми, структурні зміни у них відбуваються на основі змін за принципом: «туті – соло». Відповідно до цього відбуваються зміни й у фактурі твору. Інтонаційна основа твору – пісенно-танцювальна. Ритмічний малюнок будується на співвідношенні шістнадцятих нот і вісімок, що характерно для народного танцю жига.

Лад – мінорний. Тип мелодичного руху є спрямованим знизу до верху, що висловлює візуальний образ: «розгін – стрибок». Художній образ і логіка розвитку музичного матеріалу будуються на постійних змінах у поліфонічних структурах, що висловлює сутність драматургії, заснованої на принципі розвитку подієвості через підтримання енергетики руху.

5. Йоганн Себастьян Бах (1685–1750). Італійський концерт для фортепіано (F-dur). I частина. Moderato.

Історична епоха бароко існує на перехресті багатьох стилів: формування естетики класицизму, занепад функціонування старовинної поліфонії та виникнення музично-театральних жанрів.

У концерті висловлюється сутність традиції італійської музики у використанні народної пісенно-танцювальної ритмоінтонаційної характерності. У той період існувала традиція в інструментальній музиці створення сюїт на основі популярних у Європі народних танців: алеманда, куранта, сарабанда, жига, буре, чакона тощо. Й. С. Бах використовуючи ці принципи, насичує їх елементами поліфонії та характерними для клавесинної музики мелізмами.

Форма твору є відповідною до танцювальних жанрів і використовує варіаційний принцип розвитку та рондоподібності, коли рефрен (тема) періодично повторюється з варіаційними змінами, а в проміжках з'являються все нові епізоди.

Ладовою основою твору є мажоро-мінор: рефрен будується в мажорі, а епізоди в мінорі. Для рефрену характерним є елемент пафосної придворної ходи, а епізоди мають ліричний характер і використовують різноманітні виконавські прийоми: мелодичні фігурації, рух мелодизованими пасажами або насиченість мелізмами. Рефрен завершує твір і підкреслює його концертну сутність.

6. Йоган Себастьян Бах (1685–1750). Арія з сюїти для органа (D-dur).

Історична епоха бароко використовує всі техніки композиції, що склалися в Європі на цей час. У творі використовується принцип *basso-ostinato*, характерний для старовинної сарабанди, яку пов'язують із традицією похоронних процесій.

Спадний рух басової лінії означає повільні кроки траурної ходи. У творі рух баса стає основою для постійного проведення підголосків у верхніх голосах, що використовують принцип варіювання. Окрім простої варіативності тут використовується також і принцип прихованого двоголосся. Мелодичні зміни основної теми постійно насичуються ладовими та ритмічними змінами.

Для органа композитором написано величезну кількість творів, але оригінальність саме цього твору – у використанні в інструментальній музиці мелодичного багатства, характерного для вокальної музики, що й висловлює сутність естетики бароко: «все – у всьому».

7. Йоганн Себастьян Бах (1685–1750). Концерт для скрипки та оркестру (d-moll). I частина. Allegro.

Історична епоха бароко в соціальному сенсі була досить нестабільною. У житті Й. С. Баха це призводило до постійних матеріальних труднощів його родини і необхідності знаходження засобів для існування, зміни місця проживання. Саме тому творчість Й. С. Баха концентрується на тих жанрах, що були доступними і необхідними у виконавському плані на певний період його життя.

Форма концерту була популярною на той час в Італії. Для неї характерним було використання побутових пісенно-танцювальних принципів. Але Бах насичує свої твори ускладненими інструментальними виконавськими та поліфонічними прийомами, що викликає захоплення серйозністю наміру у висловленні драматичних емоційних підтекстів.

Музична форма твору будується за принципом двочастинності, в якій проглядається образний контраст напруженого оркестрового звучання та легкої фактурної гри партії скрипки, що в подальшому вплинуло на формування структури сонати. Першоджерелом цієї форми є контраст між заспівом і приспівом у куплетно-варіаційній структурі.

Інтонаційна основа твору є наближеною до естетики романтизму з характерними ознаками використання малосекундових рухів «зітхання» та мінорного ладу. Ритмічний малюнок твору досить різноманітний, з

переважанням руху шістнадцятими нотами, але насиченість його форшлагами та мордентами торує шлях до жанрової концертності.

Художній образ твору концентрується на висловленні емоційної складової ліричного героя, що характеризує творчість Й. С. Баха як провидця наступних епох.

8. Йоганн Себастьян Бах (1685–1750). Adagio для органа (C-dur).

Історична епоха бароко є кульмінаційною в розвитку органного мистецтва. Функціонування його як супровідника релігійних богослужінь у католицизмі перевтілюється в протестантизмі розширенням концертної спрямованості, введення у виконавську практику поруч із органом ще й оркестру та хору.

Стиль твору сповідує принципи вокальних арій, характерних для ораторіального й оперного жанрового спрямування. Оригінальність цієї композиції Й. С. Баха висловлюється в поєднанні принципів *basso-ostinato* й *soprano-ostinato*, які постійно варіаційно розвиваються, насичуються все новими мелодичними змінами.

Твір має назву «Adagio» не лише через повільний темп, а й через використання в середній частині твору хорального викладу. Насиченість дисонантністю неакордових і затриманих звуків, зменшених септакордів, характерних для розвитку художнього образу у вокальних аріях, спрямованих на висловлення особистісних почуттів, у поєднанні з хоральністю дає привід вважати цей твір висловленням найінтимніших релігійних почуттів автора.

9. Йоганн Себастьян Бах (1685–1750). Концерт № 1 для клавесина та оркестру струнних інструментів (d-moll). I частина. Allegro.

Історична епоха бароко характеризується формуванням темперованого строю, що вплинуло на удосконалення тогочасного інструментарію: клавесина, клавікорда, органа.

Твір для клавесина з оркестром написаний композитором у період його роботи в Арнштадті, де керував оркестром. Баху була відомою творчість французьких клавесиністів, які використовували цей інструмент як сольний або акордовий супровід оркестру.

Серйозність творчого наміру висловлюється у творі Й. С. Баха у використанні нових для того періоду прийомів музичного розвитку: *tutti* (гра всього оркестру), звучання унісону, використання секвенцій, повтори ритмічного малюнку, продовжені трелі у клавесина. Тематизм твору включає в себе, окрім загальноприйнятих танцювальних елементів, також і використання великої кількості тональних зрушень, що ускладнює мелодичну основу і є за своєю колористичністю цікавою

інструментальною знахідкою. З точки зору використання композитором у цьому творі великої кількості тональних зрушень, слід відзначити піднесеність його естетики аж до періоду епохи постромантизму.

Музична форма твору будується за принципом контрасту tutti всього оркестру та фактурної гри соліста-клавесиніста. Драматургія твору висловлюється в незворотності руху до тутійного звучання, насиченого тональними зрушеннями, що викликає асоціативність образу трагізму та нестабільності буття.

10. Йоган Себастьян Бах (1685–1750). Токата і фуга для органа (d-moll).

Творчість композитора завершує етап розвитку європейської музики: від епохи ренесансу (відродження) до бароко (дивний). У творі поєднується розвинуте гармонічне мислення через хорал, найвищого рівня поліфонічне мислення і концертність, що висловлюється у блискучому володінні технікою органного виконавства. Синтез високої духовності задумів композитора у поєднанні релігійної тематики з високим професіоналізмом концертної спрямованості підносить його творчість до найвищого рівня музичної світової класики.

Стиль твору абсолютно випадає з традиції бароко через присутність у ньому містичного компонента, що висловлюється у використанні гармонічних напластувань поліфункціональності, різких фактурних змінах, переважанні зменшених септакордів і їх секвенційному русі, що утворює образ космізму, не пов'язаного з жодною релігійною конфесійністю чи національною традицією.

Жанр токати і фуґи є традиційним для естетики бароко, однак містичний характер токати і фуґи викликає образну характерність плинності на відміну від традиційних для того періоду тенденцій апелювання до народних традицій. Музична форма твору також має кілька незвичних прийомів поєднання традиційного і новаторського: токата має рухливий пасажний характер, але постійно змінювану фактуру, фуґа, окрім незвичного тематизму, має кілька епізодів неполіфонічного характеру, а в кодї використовується концертний прийом каденційної імпровізаційності.

Розвиток музичного образу, що не пов'язаний зі стилістикою народно-пісенної танцювальності, утворює художній образ живописної візуальної характерності космічної небесної характерності.

11. Георг Фрідріх Гендель (1685–1759). «Gloria in excelsis Deo».

Історична епоха Ренесансу (Відродження) висловлюється у творі на рівні симбіозу народної пісенно-танцювальної традиції та прийомів

концертного виконавства, що постулює висловлення виконавської техніки вокального й інструментального спрямування. Композитор Гендель за національністю є німцем, і всю свою творчість присвятив англійському королю з орієнтуванням на місцеві традиції та придворні смаки. Для його музики характерними є активний вольовий рух, що збігається з устремлінням англійців до незалежності від протекторату Ватикану.

Жанр твору пов'язаний із концертною спрямованістю, в основі чого лежить пісенно-танцювальний стиль, наповнений юбілейними виконавськими прийомами вокальної партії та її варіаційним розвитком з інструментальними переграми. Таким чином, форму твору можна визначити як висловлення народно-пісенної куплетної варіаційності.

Фактура твору – гомофонно-гармонічна та підголоскова. Інтонаційна основа – мажорна юбілейність, що означає експонування вокальної фрази та юбілейне розспівування певних складів тексту, що вже експонувався. Ладові особливості використовують принципи спів-ставлення мажоро-мінорних систем.

Логіка розвитку музичного матеріалу спрямовується на створення яскравого сонцедайного образу Бога, святкової славильності, піднесеного настрою відчуття Божої Благодаті.

12. Максим Березовський (1745–1777). Хоровий концерт. «Не отвержи мене во время старости» (Пс. 70).

Історична епоха є пов'язаною з періодом формування естетики класицизму, заснованої на ідеалах давньогрецької філософії, постулатах про гармонію Всесвіту. Стиль класицизму сповідує чіткі рамки форми викладення мелодичного матеріалу в узгодженні з гармонічною основою. Національна традиція є пов'язаною з народною творчістю, однак як жанр функціонує в межах концертного виконавства.

Музична форма двочастинна, нагадує поліфонічний принцип: «прелюдія – fuga». I частина будується як фугато, а II частина використовує поліфонічний принцип канонічного розвитку. Тематизм I частини подібний до стилю «Lacrimosa» (плач), а II частина значно дієва і будується на канонічних вигуках речитативного складу. Ритмічний малюнок I частини більш одноплановий. Головною ритмічною формулою тут є зіставлення четвертних нот і вісімок, а II є більш імпульсивною з використанням руху вісімками як основної ритмічної формули. Для I частини характерним є використання хроматизмів, що призводить до альтераційних ускладнень гармонії, а II частина мажорна, дієва.

Логіка розвитку музичного матеріалу та художній образ сповідує розвиток ідеї – рух від емоційного відчуття трагізму до активної боротьби.

13. Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791). «Exsultate jubilate».

Історична епоха класицизму пов'язана з відродженням давньогрецької та давньоримської традиції світового порядку. Національна традиція італійського мистецтва вплинула на В. Моцарта, що навчався в Болонській музичній академії. Саме тому стиль твору є пов'язаним з італійською вокальною школою *bel canto*. Музична форма висловлює сутність куплетно-варіаційного розвитку та представлення технічних вокальних можливостей голосу.

Розвиток художнього образу є спрямованим на кульмінаційне утвердження головної ідеї – прославлення Бога на основі поліфонічних імітаційних структур та прийомів юбіляційного розспівування певних складів тексту. Ця ідея висловлюється в напрямку широкої панорами відчуттів: лагідної інтонаційної сфери, світлого мажорного колориту, торжества сили Божої Благодаті та Його Слави.

14. Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791). Соната для скрипки та фортепіано (C dur). I частина. Allegro vivace.

Історична епоха класицизму пов'язана з розумінням світу як Вселенської Гармонії, відродженням філософських ідеалів Давньої Греції. У творі на прикладі сонатної композиційної структури, у якій головна й побічна партії є тематично дуже близькими одна одній, експоновано ідеали Єдності та Гармонії. Національна традиція висловлена народно-танцювальними елементами, що у жанрі концерту в музичному діалозі скрипки і фортепіано набувають яскравих віртуозних рис.

Музична структура сонати має чіткі обриси, що висловлюється у відділення частин форми системою кадансування. Фактура твору здебільшого гомофонно-гармонічна (мелодія – супровід) із постійною заміною мелодичних і супровідних функцій між виконавцями. Поліфонічна техніка використовується лише на рівні імітації. Лад у своїй основі мажорний, але з використанням постійних відхилень до інших тональностей. Ритміка є заснованою на ритмічній пульсації, але мелодичний малюнок вирізняється яскравою винахідливістю.

Загальна ідея твору та розвиток музичного матеріалу пов'язані з активною цілеспрямованістю й життєстверджуючим емоційним посилом.

15. Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791). «Ave verum corpus».

Історична епоха класицизму висловлює ідеали космізму давньогрецької філософії (Платон. «Гармонія сфер»). Висловлення основної ідеї тексту: віра в Благодать Божу та панування Світової Гармонії проявляється у творі на рівні краси гармонії, поліфонії голосів, ритмічної, реєстрової та темпової розміреності й благородства фактурного викладу.

Мелодика твору є заснованою на поєднанні церковних інтонацій і прийомів оперно-концертного виконавства, характерних для італійської музики того періоду. Мажоро-мінорна система дає можливість балансування на межі світла й елегійної печалі. Ритміка твору будується на спокійних зіставленнях четвертної ноти з крапчкою та трьох вісімках, що характерно для австрійської пісенно-танцювальної традиції лендлера.

Логіка розвитку художнього образу висловлює пієтет (поважність) у ставленні до Бога.

16. Людвіг ван Бетховен (1770–1827). Симфонія № 5, с moll, ор. 67. I частина.

Історична епоха пов'язана з періодом драматичних подій після Французької революції, коли композитор, присвятивши свою Симфонію № 3 Наполеону Бонапарту, був розчарований результатами його діяльності, порвав титульний лист з присвятою, назвавши симфонію «Героїчною».

Отже, стиль Симфонії № 5 пов'язаний із висловленням нової естетики: страждання «маленької людини» на фоні буревію соціальних потрясінь. Ця ідея «злого року» (злої долі) та людської особистості в образі ліричного героя потім закріпилася в романтизмі. У сонатній формі симфонії тема «року» – вступний розділ, що переходить до активної головної партії та висловлює соціальну складову драматичної подієвості, в той час як побічна партія є емоційно відстороненою у сферу переживань ліричної особистості на фоні природно-пасторального ландшафту: мрійливості, страждання, розпачу тощо.

Поліфонічна техніка у творі використовується на рівні канонічної імітації та підголосків. Основний ритмічний малюнок, характерний для теми «року», – затактові три вісімки та половинна нота з ферматою на сильній долі є висловленням ідеї, за словами самого композитора: «Так доля стукає у двері!». Для головної партії характерним є рух четвертними нотами, що нагадує про його імперативно-маршову основу. Побічна партія будується на ритмічній основі – четвертна нота з крапчкою і три вісімки, що є характерним для вокально-пісенної лірики та народного австро-німецького лендлера.

Кожен із художніх образів у творі має свій тип музичного розвитку, а загальна логіка розвитку музичного матеріалу спрямовується до тихої кульмінації у соло гобоя, що висловлює трагізм долі «маленької людини» на фоні подієвості драматичних соціальних протиріч.

17. Людвіг ван Бетховен (1770–1827). Фортепіанна соната № 14, c-moll. «Місячна». I частина.

Історична епоха Класицизму, в якій працював композитор, вимагала усвідомлення багатьох подій історичного минулого на рівні *ratio* (розуму), щоб знайти відповіді на болючі запитання трагедійності соціуму. Контраст природнього і соціального в естетиці класицизму трактується з точки зору давньогрецької філософії, сутність якої у тому, що світ є математично вивіреном, константним і соціум має бути зорієнтованим на духовну відповідність гармонії Всесвіту.

Однак у даному творі Л. Бетховен занурюється до містичних обривів, і тим самим сягає естетики романтизму, висловленої у напрямку мрії про недосяжний ідеал. Звертається увага на відсутність у творі також інтонаційних зв'язків жанрової або соціальної спрямованості: пісні, танцю, маршу тощо. Тут панує два символи: дзвонарність повторюваних ритмічних фраз та інтонація «зітхання», висловлена малосекундовими рухами навколо квінтового тону. Народна традиція може висловлюватися лише у зв'язках з народними містичними вірування в казкові й фантастичні обрії.

Музична форма твору використовує принцип варіативності, в якій образ дзвонарності й «зітхання» періодично повертаються у різних теситурних умовах та тональному обрамленні. Поліфонічна техніка використовується лише на рівні певних імітаційних прийомів, а ритміка твору в основному використовує рух вісімками та тріолями. Лише дзвонарний елемент подається у характерній пунктирній манері, що на фоні плинності загальної фактури привертає увагу слухача.

Містичний образ цього твору в подальшому було потрактовано в руслі романтичного споглядання сяйва місячної ночі.

18. Людвіг ван Бетховен (1770–1827). Симфонія № 6, F-dur. «Пасторальна». I частина.

Пасторальність означає ідеалізоване змалювання сільського природного ландшафту. Програмну назву твору дав сам композитор. Історична епоха класицизму висловлюється тут на рівні життєстверджуючого ставлення до навколишнього середовища. І хоча у творі використовується ритміка і мелодика, характерні для національної традиції танцю лендлера, з якого в пізніші часи виник австрійський

вальс, однак завдяки оркестровим засобам багатоголосної фактури композитор відтворює у творі характерні ознаки пишних придворних свят, що й сприяло його популярності на той час.

Музична форма цілісна, в ній майже не відчувається розділення на окремі частини. Така плинність сприяє утворенню пафосного стану людської душі. Головна і побічна партії інтонаційно майже не відрізняються. Головна партія у скрипок через пісенну інтонаційну сферу висловлює радісне ставлення до життя людини, а у побічній партії підключається зображальний момент через імітування співу птахів.

У творі на рівні пафосного звучання оркестрового tutti висловлюється контекст загально-соціального піднесення, а найпотаємніші почуття у ставленні до життя і навколишньої природи висловлюється камерним звучанням і пісенними інтонаціями.

Використання поліфонічної техніки для даного твору не є характерним, а здебільшого використовується гомофонно-гармонічна фактура у вигляді мелодії та акомпанементу. Однак пишність оркестрової фактури вимагала від композитора використання підголоскової поліфонії для оспівування головної мелодичної лінії.

19. Людвіг ван Бетховен (1770–1827). Фортепіанна соната № 8, c-moll. «Патетична». II частина.

Історична епоха класицизму висловлюється у цьому творі як ідеал гармонізації психічного стану порівняно з патетичною першою частиною. І хоча її елемент тут проявляється у висхідному русі басової лінії, однак в цілому частина висловлює спокійний стан душі, а в середній частині й більш життєрадісний рухливий характер.

Тематизм твору пов'язаний з романтичною пісенною основою. Характерним є використання техніки форшлагів у заключних побудовах тематизму, а тріольність натякає на зв'язки з національною традицією лендлера. Склад фактури є досить різноманітним, що сприяло виникненню безлічі оркестрових версій цього твору.

Двочастинна музична форма твору, другу частину якої збудовано майже в однаковому мрійливому романтичному стані, сприяє цілісності всього циклу і логічно переводить образну сферу до рухливого оптимістичного фіналу порівняно з патетичною першою частиною.

20. Людвіг ван Бетховен (1770–1827). «На пам'ять Елізі» для фортепіано, a-moll.

Історія написання твору пов'язана з фактом присвяти його племінниці на день народження. Стиль твору висловлює романтичне ставлення

до філософії буття, сутність якого висловлюється у постулаті: життя є наповненим різноманітними проявами, які людина має пережити.

Національна традиція висловлюється тут у подібності першої частини до сфери колискових пісень, що не характерно для музичної форми рондо, у якій написано твір, адже рефрен мав бути за характером більш активним. Водночас це дало можливість композитору висловити пієтет, шанобливе ставлення до образу дитячих мрій, ігор і страхів.

Структура твору є такою: рефрен – колискова (дитячі мрії); 1-й епізод – дитячі ігри; рефрен – колискова (дитячі мрії); 2-й епізод – дитячі страхи; рефрен – колискова (дитячі мрії). Тематизм колискової побудований на романтичних інтонаціях елементами повторюваності; тематизм 1-го епізоду будується на рухливій фактурній бравурності, а 2-й – на принципі *basso-ostinato* у лівій руці та напластуванням на його монотонні повтори все нових дисонуючих акордів. Художній образ твору висловлює романтичну ідею нездійсненності дитячих мрій.

21. Артемій Ведель (1767–1808)¹⁹⁹. Хоровий концерт № 24. «К Тебi Господи воззову» (Пс. 27).

Виконує: хор «Київ», диригент – М. Гобдич.

Історична епоха періоду творчості А. Веделя іменується «українським бароко», що не співпадає у часі з європейським (бароко за лат. «дивний»). Для естетики бароко характерним є змішання різних стилів. У даному творі хоральний, поліфонічний стилі постійно змінюються на догоду заявленим жанровим ознакам концерту. Національна традиція висловлюється у використанні в ансамблевих групах прийомів кантового мистецтва.

Жанр концертності висловлюється також у змінах фактури груп виконавців за принципом «туті – соло» та використання антифонарного принципу виголосів священника й відповідей кліросного хору, характерного для православного церковного Богослужіння. Багаточастинна композиційна структура висловлює концертну сутність також за рахунок принципу «швидко – повільно».

Поліфонічна техніка має підголоскову сутність, а фінал будується за принципом фуги з хоральною кодою. Художній образ твору та логіка розвитку музичного матеріалу можна трактувати за емоційною складовою: I ч. «Прохання»; II ч. «Благання»; III ч. «Драма»; IV ч. «Сила Божої Благодаті»

¹⁹⁹ Український музикант, представник партесного російського співу, скрипаль, композитор церковної музики, регент.

22. Дмитро Бортнянський (1751–1825). Хоровий концерт № 32.

У творі представлено стиль епохи класицизму, що пов'язано з навчанням у італійського маестро Галуппі та стажуванням безпосередньо в Італії, після повернення з якої композитор обіймає посаду придворного капельмейстера, а пізніше й директора придворної капели, на якій перебував до кінця свого життя.

Стилю твору притаманні чіткі обриси композиційних структур класичної доби: переважання консонантних гармонічних комплексів і принцип кадансування, чіткого розмежування між частинами форми.

Однак народжений в Україні в Глухові Д. Бортнянський відчув на собі впливи київської співочої церковної традиції, що висловлювалося, зокрема й в аранжуванні ним київських розспівів. Хоровий концерт № 32 привносить у його творчість романтичний стилістичний дисонанс, пов'язаний із текстом «Скажи ми, Господи, кончину мою» і зрілим періодом творчого шляху.

Музична форма концерту висловлює прив'язаність до оповідної структури і є розімкненою, що дозволяє композитору висловити найглибші переживання, закладені в тексті. Тематизм твору є мінливим, насиченим різноманітними інтонаційними спрямуваннями, що також пов'язує його з естетикою романтизму. Структурна означуваність, що йде від класицистичної естетики, переривається трагедійними емоційними сплесками, характерними для романтизму.

Поліфонічна техніка у творі здебільшого підголоскова, а інтонаційна основа пов'язана з вокально-пісенною кантовою або монодійною основою.

Логіка розвитку музичного матеріалу та художнього образу твору спрямовується в напрямку подолання протиріч, досягнення особистістю світоглядної гармонії умиротворення.

23. Франц Ксавер Вольфганг Моцарт (1791–1844). «Рутенська» (українська). Арія з варіаціями.

Історична епоха творчості композитора, що працював тоді у Львові, характеризується зацікавленістю українським народним фольклором і переосмисленням його в руслі романтичної естетики. На основі народної пісні «У сусіда хата біла» у творі висловлено думки та почуття автора про власну нещасливу долю, ностальгію за Батьківщиною, що контрастує з прекрасною долею «сусіда-рутенця».

Тематизм у творі розвивається за принципом драматургії варіаційного розвитку. Поліфонічна техніка майже не використовується, а фактурні зміни відбуваються за рахунок мелодичної та гармонічної

фігурації, тональних, темпових і регістрових змін. Ритм мелодичного руху поєднує у собі пісенно-танцювальні принципи, що лише підсилює трагізм художнього образу.

24. Ріхард Вагнер (1813–1883). Весільний хор з опери «Лоенгрін».

Композитор є представником пізнього романтичного спрямування, для якого характерним є національне пробудження. Відомо, що європейська цивілізація утворилася на основі структур Римської імперії, що підкорила древні варварські племена. Довгий час існування під протекторатом могутньої імперії, а пізніше й папського католицизму, призвели до спротиву місцевих еліт, піднесення язичницьких місцевих народних традицій, міфів і вірувань.

В основу опери «Лоенгрін» покладено лібрето самого автора, який використав місцеві легенди про міфічного героя, що рятує дівчину від ворогів і одружується з нею. Жанр весільного хору пов'язаний із маршовою традицією урочистої ходи, під час якої весільна пара рухається до престолу для проведення обряду заручин.

Музична форма має обриси тричастинності, оркестровою перегрою у середній частині. Хор і оркестр використовуються за принципом: хор – соло; оркестр – супровід. Лише в середній частині оркестр виступає як самостійна одиниця. Поліфонічна техніка у творі не використовується. Ритмічний малюнок є характерним для маршу. Тип мелодичного руху пов'язаний з принципом мелодекламаційності.

Логіка розвитку музичного матеріалу і художнього образу спрямовується на створення урочистого й піднесеного характеру.

25. Семен Гулак-Артемівський (1813–1873)²⁰⁰. Увертюра з сюїти-фантазії на теми опери «Запорожець за Дунаєм» (аранжування В. Тольби).

Увертюра – музичний твір, що є своєрідним вступом до музично-драматичного твору, який має складатися з його фрагментів. Завданням увертюри було введення слухача в емоційний стан подій, що висловлюються в драматургії твору. Пізніше увертюра склалася як самодостатній симфонічний жанр сонатної структури, форми рондо-варіацій тощо.

Історична епоха XVIII ст., якій присвячено змальовані в опері Гулака-Артемівського події, є періодом руйнації української ідентичності, коли запорізькі козаки після знищення Січі Катериною II змушені були покинути рідні місця й оселитися за Дунаєм.

²⁰⁰ Український композитор, співак (бас-баритон), драматичний артист, драматург.

Музична форма репризна тричастинна. Веніамін Тольба (1909–1984)²⁰¹ у симфонічній увертюрі на основі музичного матеріалу опери Гулака-Артемівського переосмислює історичні події давнини в контексті виявлення сили духу й оптимізму українського етносу, незважаючи на елегійні нотки в середній частині, що викладено на матеріалі активної життєстверджуючої Арії козака Карася та тужливих інтонацій його дружини Одарки.

26. Модест Мусоргський (1839–1881). Монолог Бориса з II дії опери «Борис Годунов».

Історична епоха твору присвячена подіям XVI ст. в Росії, що іменовано «Смутою». У результаті змови, очолюваної Борисом Годуновим, малолітній наслідний царевич Дмитрій був убитий, що призвело до виникнення інсинуацій під назвою «Лжедимитрій» і періоду політичної нестабільності. У творі зображено сцену явлення Борису «видіння» убієнного дитяти.

Стиль твору висловлює сутність естетики «російського реалізму», що спрямовується на реалістичне відтворення всіляких життєвих подій. Назва жанру «монолог» натякає на використання композитором мовно-речитативного принципу висловлення, що вплинуло на фрагментарність композиційної структури та її залежності від психологічного стану дійової особи.

Національна традиція висловлюється в різних характерних мовно-речитативних прийомах і народнопісенній інтонаційній сфері, характерної для того часу. Музична форма розвивається в контексті змін психологічного стану дійової особи:

- а) глибокої задуми, висловленої хоральною фактурою;
- б) драматизації музичного образу за рахунок тональних, регістрових, мовних констант, тембральних умов;
- в) стану психологічного надриву за рахунок речитативу, фантастичної колористики гармонії, вигуків без звуковисотної фіксації.

Для твору характерним є постійна ладова і тональна змінюваність, що також стосується і мелодичного руху: використання прямолінійного, хвилеподібного, речитативного руху, стрибками тощо. Художній образ відтворює емоційний стан головного героя в період найвищого психічного напруження.

²⁰¹ Український оперний диригент і музичний педагог.

27. Михайло Вербицький (1815–1870)²⁰². Хоровий твір «Ангел вопіяше».

Історична епоха перетину ХІХ–ХХ ст. характеризується наростанням демократичного поступу і захопленням народними традиціями. Вихований у середовищі греко-католицької спільноти, композитор виховувався на мелодизмі української народної пісні, міського романсу, піснеспівах церковної православної традиції та навіть революційної пісні того часу, характерної для робітничого середовища.

Відомо, що українська церква західного регіону зазнавала впливів католицизму. Греко-католицький напрям давав можливість зберігати православний обряд Богослужіння, а отже і піснеспіви, пов'язані з національною традицією. Хоровий твір «Ангел вопіяше» написано у вільній концертній формі з використанням демократичних для того часу пісенних інтонацій.

Музична форма твору є поділеною на окремі частини за участі різних груп виконавців – ансамблів солістів та звучання всього хору (*tutti*), що є характерною особливістю жанру хорового концерту. Поліфонічна техніка використовується лише на рівні підголосковості, а ритмічний малюнок сповідує пісенні традиції підлеглості ритміці тексту. Ладові особливості спираються на класично-романтичний стиль використання різновидів мажоро-мінору.

Логіка розвитку музичного матеріалу та художнього образу пов'язана і з висловленням урочистості події ангельського сповіщення «Радуйся Благодатная Маріє!».

28. Джузеппе Верді (1813–1901)²⁰³. Реквієм. II частина. «Dies irae».

Епоха романтизму заснована на висловленні емоційного сприйняття трагічних подій як порушення гармонії і загрози людському існуванню. Важливою складовою твору Дж. Верді є висловлення протесту проти сил зла на основі жанру меморіальної меси, пов'язаного з поховальним обрядом. У творі поєднуються також витоки кантатно-ораторіального й оперного жанрів, що на рівні звукозображальності та підвищеної емоційності вилилося в потужної сили художній образ.

Стиль твору належить до пізнього романтизму, в якому з'являється містицизм й емоційна експресивність. Національна традиція висловлюється тут за рахунок яскравого мелодизму основної теми з елементами

²⁰² Український композитор, хоровий диригент, священик УГКЦ, громадський діяч, автор музики державного гімну України «Ще не вмерла Україна».

²⁰³ Італійський композитор. Його творчість є одним з найбільших досягнень світового оперного мистецтва і кульмінацією розвитку італійської опери ХІХ століття.

плачу та її варіаційного розвитку. Театралізовані прийоми висловлюються в різких акцентах оркестру, що імітують гарматні постріли, містичних тривожних тремоло та глісандо скрипок.

Музична форма є різноманітною, тому що в ній постійно відбуваються вкраплення речитативних елементів, що призупиняють дієвість і спонукають до її осмислення. Отже, можна констатувати подібність конструкції твору до форми рондо з постійним поверненням теми страждання і болю. Поліфонічна техніка у творі використовується на рівні контрастної поліфонії у зіставленні двох різнохарактерних тем.

Загальна логіка розвитку художнього образу будується на переходах від жахливої події образу війни до психологічного осмислення через речитативність і хорал, характерні для релігійної традиції.

29. Джузеппе Верді (1883–1901). «Ave Maria».

Історична епоха Романтизму, в естетичних вимірах якої відбувалася творчість Дж. Верді, апелювала (зверталася) до ідей протесту і несприйняття укладу життя того часу. У творі висловлено страждання Богородиці, матері Ісуса Христа на її життєвому шляху, що тяжко переживала за долю свого Сина.

Твір має оперно-концертну спрямованість, що висловлюється у використанні різноманітних нюансових, теситурних, хроматичних і ладових змін для створення художньо-емоційного образу страждання Богородиці, матері Господа нашого Ісуса Христа.

Поліфонічна техніка твору використовує імітаційні та канонічні проведення. Ритмічна основа мелодики нагадує старовинні монодійні піснеспіви та хорали, однак дуже хроматизовані та психологічно напружені.

Логіка розвитку художнього образу спрямовується на висловлення драматизму переживань і мажорного просвітлення наприкінці твору за рахунок введення пікардійської терції, характерної для музики бахівського періоду (завершення мінорної тональності мажорним тризвуком).

30. Микола Римський-Корсаков (1844–1908). Арія Любаші з III дії опери «Царева наречена».

Історична епоха твору стосується відтворення подій періоду царювання Івана Грозного. Композитор постулює стиль твору як висловлення «російського реалізму», в якому поєднуються романтичні тенденції та реалістичне відтворення умов культурного розвитку Росії на фоні певних історичних подій.

Національна традиція висловлюється через інтонаційну складову міського романсу, що склався на основі поєднання романської (циганської) пісенної традиції та російського народного мелосу. Жанр оперної арії дозволяє композитору висловити повний спектр почуттів. Музична форма є розімкненою і складається з кількох контрастних епізодів, що висловлюють прохання, печальні спогади, пристрасть, гнів головної героїні опери.

Склад виконавців – соло мецо-сопрано у супроводі симфонічного оркестру. Фактура – гомофонно-гармонічна та підголоскова. Ритмічний малюнок вокальної партії висловлює сутність різноманітних мовних інтонацій, а тріольний ритм оркестрового супроводу – емоційну складову психологічного хвилювання та тривоги.

Тип мелодичного руху та логіка розвитку музичного матеріалу спрямовані на висловлення психологічної зміни почуттів головної героїні – від жалібної інтонації та тихого звучання до висловлення протесту і гніву.

31. Микола Лисенко (1842–1912). Увертюра до опери «Тарас Бульба».

Твір виконує симфонічний оркестр українського радіо під орудою Володимира Шейка.

Історична епоха кінця XIX ст. характеризується наростанням протестів проти російської самодержавності в Україні. Саме тому композитором обрано тему боротьби періоду козацької доби XVII ст. проти польських поневолювачів, відтвореної Миколою Гоголем.

Стиль твору є характерним для пізньоромантичної традиції драматичної спрямованості: постійна змінюваність образних стихій від героїчного пафосу до висловлення романтичних ідей тривоги, печалі й страждання. Сутність національної традиції висловлено через використання героїчних інтонацій пісень козацької доби та лірико-романсових інтонацій, що символізують стражденний образ Матері-України.

Жанр увертюри висловлюється у творі швидкою зміною образної перспективи та узгодженістю її подієвості із сюжетом опери. Музична форма будується за планом: а) закличного героїко-драматичного характеру вступ; б) стрімка, тривожна, волелюбна головна партія; в) лірична тема образу матері; г) розробний епізод, у якому використовуються елементи вступу та головної партії; д) кульмінаційна кода, у якій цитується тема пісні козацької доби «За світ встали козаченьки».

Отже, поєднання західноєвропейської класико-романтичної традиції та народнопісенної стихії є характерним для творчості М. Лисенка, якого вважають творцем класичної української композиторської школи.

32. Микола Лисенко (1842–1912). Романс «Молітеся, браття, молітеся» на вірші Тараса Шевченка.

Твір виконує англійський співак українського походження – Павло Гунька.

Микола Віталійович Лисенко – представник пізньоромантичної європейської школи. Вчився у Лейпцизькій консерваторії як піаніст, є продовжувачем традицій Бетховена, Шуберта, Шумана та інших напрямів романтичної доби. Однак під впливом українського фольклору і на основі національного світогляду став засновником класичної композиторської школи в Україні. Композитор має об'ємний перелік творів на вірші Т. Шевченка і втілював його ідеї на ниві музичного мистецтва. Стиль твору пов'язаний із традицією речитативного напрямку. Крім того, у творі використовуються візуальні прийоми дзвонарності, характерної для православної церковної традиції. Ця ж традиція присутня у творі й на рівні імітування церковного наспіву.

Музична форма є наскрізною, що висловлює оповідну сутність тексту і має обриси балади. В основі тексту Т. Шевченка лежать роздуми про знищену козацьку державу та героїчний супротив руйнації, що висловлюється в поверненні у фіналі до початкового елемента дзвонарності.

33. Клод Дебюссі (1862–1918). «Золоті рибки» з циклу «Відображення».

Історична епоха Імпресіонізму (від фр. *impression* – враження) проповідує ідею схопленої миті й орієнтується на зображальність у мистецтві. Яскравим представником цього напрямку став французький композитор Клод Дебюссі, що повністю втілює всі напрями імпресіонізму у своїй творчості.

П'єса висловлює враження композитора від водної стихії та образів, відображених на водянній поверхні. Усі звукові образи пов'язані з водою та грою золотих рибок у цьому просторі. Стиль твору за гармонічною мовою та фактурою нагадує експресіоністичні (від. фр. *expression* – вираження, виразність) твори через використання поліфункціональних і політональних напластувань, однак, на відміну від експресіонізму, що концентрується здебільшого на негативних образах,

твір К. Дебюссі вражає неймовірною фантазією і яскравою зображальністю. Форма твору є довільною, розімкненою й не має обрисів повторності. Постійна змінюваність спокійним епізодом, що утворює ефект обрамлення. Зображальність твору тісно пов'язана із зоровими та звуковими враженнями і має свій кульмінаційний розвиток та епізод завершення.

34. Микола Леонтович (1877–1921)²⁰⁴. Кант Почаївській іконі Божої Матері «Ой, зійшла зоря».

Історична епоха твору пов'язана з періодом боротьби українського народу, в основу якого покладено легенду про захист Почаївського монастиря від турецьких поневолювачів самою Пресвятою Богородицею. У канті згадується засновник монастиря, його настоятель – Іов Залізо.

Стиль твору є характерним для української народної пісні своєю розспівністю та мелодикою. Обробка канту набуває обрисів візуальної характерності завдяки використанню двох солістів: баса і сопрано, що у партії баса висловлює сутність героїчного опору, а у партії сопрано (як «ехо» від басової лінії) – невидиму підтримку цієї боротьби Богородицею.

Хоровий супровід трактовано в обробці як свідка, що відповідно реагує на подію. Такий прийом є характерним як для давньогрецької трагедії, так і для церковного принципу антифону (реакції хору на виглоси священника). Музична форма – куплетно-варіаційна. Фактура – гомофонно-гармонічна та гармонічна. Поліфонічна техніка використовується лише як імітація в партії сопрано. Інтонаційна основа твору включає в себе героїчні, ліричні та сакральні (церковні) образи.

Тип мелодичного руху здебільшого поступальний, а стрибки у мелодії використовуються для підсилення драматизму образу й емоційного впливу на слухача. Різноплановість художнього образу створює об'ємну панораму трагічних історичних подій.

35. Сергій Прокоф'єв (1891–1953). «Скіфська сюїта». Опус № 20.

Історична епоха початку ХХ ст. характеризується появою нової естетики авангардизму, що пов'язувався з революційними змінами у напрямку науково-технічного прогресу і проповідувала повний розрив із класико-романтичною традицією.

²⁰⁴ Український композитор і хоровий диригент, громадський діяч, педагог. Автор широко відомих обробок українських народних пісень для хору. Його обробка «Щедрика» відома у всьому світі як різдвяна колядка «Carol of the Bells».

Образ скіфського племені композитор утілює, використовуючи умовно визначені принципи поєднання старовинної імпровізаційної системи багатоголосся на основі монодійного мислення у вигляді гетерофонії (мелодичні відгалуження від основної теми).

Твір складається з двох контрастних частин, перша з яких будується на активних процесах тутійного звучання, а друга частина – на принципах використання східних ладів, що іменується в музикознавстві «східним орієнталізмом».

Логіка розвитку художнього образу будується за принципом зіставлення стихії масового руху та магії старовинних обрядів, що часто мають еротичний підтекст.

36. Ян Сібеліус (1865–1953)²⁰⁵. Концерт для скрипки та симфонічного оркестру, d-moll. Allegro.

Епоха пізнього Романтизму постулює сутність національної традиції, що висловлюється у підтримці місцевого фольклору і боротьбі за незалежність.

Ян Сібеліус – датчанин за походженням, який народився у Фінляндії і повністю підтримував устремління до її самоствердження. Історичний шлях Фінляндії на той період пов'язаний із державним протекторатом Російської імперії, що здійснювала спроби русифікації. Оскільки Ян Сібеліус навчався у Берліні, то повернувшись до Осло, продовжив традиції драматичного симфонізму Бетховена, але на основі фінського фольклору, міфів і легенд.

Перша частина Концерту для скрипки та симфонічного оркестру написана в сонатній формі й повністю висловлює постромантичну естетику: відтворення боротьби особистості за утвердження світлих ідеалів. Головна та побічна партії першої частини концентруються на ідеї протистояння. Отже, перемагає сила національного духу, що висловлюється у заключній партії використанням ритмічної основи та інтонаційної сфери мужнього фінського чоловічого танцю.

Після драматичної розробки та ліричного споглядання внутрішнього світу мрії, каденція та фінал висловлюють героїзм боротьби та утвердження сили народного духу.

37. Арнольд Шенберг (1874–1951). Концерт для фортепіано та симфонічного оркестру. I частина. Andante.

Композитор є представником модерного напряму в музичному мистецтві, що повністю пориває творчі зв'язки із системою тонікальності

²⁰⁵ Фінський композитор. Стилістика творчості розвивалася в традиціях західноєвропейського романтизму та імпресіонізму.

й використовує її прототип, заснований на тематизмі звукових рядів – мелодій, у яких не використовуються терцієві й секстові рухи та співзвуччя, а за основу беруться секундово-квартово-септимові ходи. Таким чином, авангардне мистецтво починає повністю засновуватися на дисонантних звучаннях.

Ідеологія протесту та спростування досягнень класичного мистецтва висловлюється на принципах сарказму, іронії та гротеску. Постромантичні ідеї, що привнесли у мистецтво містичні образи, висловлюються лише на рівні насмішки або трагедійного жаху. Образи зла набирають натуралістичного або сюрреалістичного забарвлення.

Музична форма твору будується за традиційними ознаками сонатної структури, де присутнє експресивне висловлення, містична відстороненість, драматичний розвиток і характерний для ідеології авангардизму руйнівний фінал і повне знесилення у цій ситуації особистості.

38. Карл Орф (1895–1982)²⁰⁶. «O Fortuna». І частина з кантати «Carmina Burana».

Історична епоха створення твору початку ХХ ст. характеризується процесами політичної напруги у суспільстві та відходу від релігійного світогляду і повернення до язичницького розуміння колообігу в природі та житті людини. Твір написано на основі віднайдених у старовинних рукописах монастирів Франції текстів семінаристів еротичного та антирелігійного змісту, що прославляли різноманітні тілесні насолоди.

Текст твору «O Fortuna» є висловленням світогляду про карму та споконвічне страждання людини у цьому світі. Використовуючи динаміку від форте до піано, музичний ряд будується композитором на повторюваних ритмічних і мелодичних формулах, що висловлюють незмінність руху часу, плинність життя, його розвитку й упадку. Речитативний склад мелодики, побудований на коротких лапідарних фразах, апелює до язичницького обряду, що призваний висловити «навіювання» відчуття незворотності долі.

39. Ремо Джазотто (1910–1998). «Адажіо Альбіноні».

Історична епоха Західної Європи після II-ї світової війни 1939–1945 рр. характеризується як період духовної та фізичної руйнації всіх складових соціуму. Італійський композитор і музикознавець Ремо Джазотто висуває легенду про свій твір, що, начебто, написаний

²⁰⁶ Німецький композитор і музичний педагог. Прославився творами для музичного театру, найбільш відома його «сценічна кантата» «Carmina Burana».

на основі окремих аркушів нот композитора епохи бароко Т. Альбіноні, віднайдених на згарищі Дрезденської галереї, зруйнованої американською авіацією під час війни.

Стиль твору сповідує традиції старовинної структури *basso ostinato*, характерної для сарабанди, що висловлює сутність траурної ходи. Національна традиція за інтонаційним складом сповідує, скоріше, традиції італійського веризму кінця ХІХ ст., що концентрувався на висвітленні особистої життєвої драми людини. За свою мелодичною яскравою вираженістю жанр твору висловлює сутність старовинної арії, а музична форма є характерною для концертних арій з хоральною перегрою партії органа в середній частині.

Тематизм характеризується використанням мелодичних ліній, що рухаються зверху до низу і підкреслюють трагізм образу. Завершується такий мелодичний рух зворотнім сплеском мелодичної думки у верхньому регістрі, що асоціюється з мовним контентом трагічного запитання, а підсилюється у соло скрипки наприкінці. Склад виконавців характерний для традиції епохи бароко, однак трагізм і експресія образу явно перевищують рівень естетичного сприйняття світу цього напрямку і є пов'язаними з естетикою Романтизму.

Поліфонічна техніка використовується лише на рівні імітацій і підголосків, а інтонаційна основа пов'язана з традицією висловлення печалі, стогону та плачу. Ритмічний малюнок досить різноманітний, що в контексті з мінорною ладовою забарвленістю включає в себе схвильовану сповідальність та емоційні сплески речитативності.

Розвиток музичного та художнього образів відбувається на тлі різноманітного осмислення трагізму через мелодизм струнної групи, хоральну складову партії органа та речитативи соло скрипки.

40. Сара Брайтман (1960)²⁰⁷ – Ремо Джазотто (1910–1998)²⁰⁸. Ремікс на тему «Адажіо Альбіноні».

Епоха кінця ХХ ст. характеризується появою нового напрямку стильового симбіозу під назвою «класичний кросовер», коли популярний твір академічного спрямування аранжується у стилістиці рок-музики. Характерною специфікою цього напрямку є участь у процесі виконання, окрім інструментів симфонічного оркестру, також і електрогітар та ударної установки. Зважаючи на специфіку жанру рок-музики, у творі музичний матеріал твору Ремо Джазотто «Адажіо Альбіноні» використовується лише епізодично.

²⁰⁷ Британська співачка (сопрано) й актриса, виконавиця популярної музики, а також одна з провідних світових виконавиць у жанрі класичного кросовера.

²⁰⁸ Італійський композитор і музикознавець.

41. Рок-група «Scorpions»²⁰⁹. Композиція «Harricane».

Історична епоха другої половини ХХ ст. у жанрі рок-музики має два напрями: баладність, пов'язану із етнічними зв'язками народно-пісенних форм, і динамічними, часом агресивними, руйнівними проявами. Стиль твору містить експресію симфонічного розвитку та візуально-зоровий напрямок відтворення руйнівної стихії.

Симфонічний вступ є характерним для цього жанру, а подальше включення ударних інструментів вносить динамічну експресію. Закличний характер вступу, що будується на фанфарних інтонаціях, продовжується із включенням соліста в характері речитативних схвильованих вигуків, підтриманих різкими акцентами оркестру.

Музична форма є характерною для рок-музики і засновується на структурі: заспів-приспів, що перемежовується експресивними оркестровими переграми між куплетами. Ритмічний малюнок здебільшого рівномірний (рух шістнадцятими), що періодично переривається різкими акордовими акцентами.

Логіка розвитку художнього образу несе у собі кінематографічний принцип показу різноманітних епізодів руйнівної стихії. Еротичний підтекст, висловлений солістом у тексті даної вокальної композиції, лише підкреслює й елемент руйнації людської психіки у цій катастрофі.

42. Геннадій Ляшенко (1938–2017)²¹⁰. «Карпатські новели». IV ч. Фінал.

Історична епоха радянського періоду в Україні другої половини ХХ ст. характеризується проникненням із західної Європи через «залізну завісу» ідей модернізму, які висловлюються у найрізноманітніших напрямках: від атональності та серійних композиційних структур до «неофольклорної хвилі», що сповідувала синтез ідей авангарду і язичницького фольклоризму.

Використанням найяскравіших оркестрових барв стиль твору висловлює концертну спрямованість. Тут відбувається ефектне поєднання новітніх авангардних композиційних структур і фольклору карпатського регіону. Визначення жанру новели (іт. *novella*, від лат. *novellas* – новітній) висловлює сутність лапідарності у висловленні містичної події зі сконденсованою та яскраво вимальованою дією. Музична форма твору тричастинна, з активними першою та третьою частинами

²⁰⁹ Німецька англомова рок-група, створена в 1965 в Ганновері. Для стилю групи характерні як класичний хард-рок, так і ліричні гітарні балади.

²¹⁰ Український композитор, педагог, музикознавець, музично-громадський діяч.

й утаємничено-містичною середньою частиною, збудованою на флажолетах струнних інструментів у високому регістрі. Отже, у тематизмі поєднуються дві іпостасі: атональні структури модернізму й фольклорна інтонаційної сфери.

Структура твору висловлює сутність концертної спрямованості та візуальної зображальності, що засновується на раптових змінах фактурних умов, тембровому та регістровому розмаїтті оркестрових барв. Логіка розвитку музичного матеріалу та художнього образу спрямовується на витворення події, пов'язаної з язичницькими віруваннями й таємничими обрядами карпатських мольфарів (магів).

ЛІТЕРАТУРА

Базова

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. Ленинград, 1971.
2. Бонифельд М. Ш. Анализ музыкальных произведений. I–II ч. Москва : Владос, 2003.
3. Берденникова Е. Гомилетические традиции духовных кантат И. С. Баха. Музична Україна, 2008.
4. Васильева Л. В. Про місце масової музики в культурі другої половини ХХ століття. // Вісн. КНУКіМ: зб. наук. пр. Вип. 4 / Київ. Нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2000. 150 с. Серія «Мистецтвознавство». С. 34–47.
5. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. ДУХ і ЛІТЕРА. Київ, 2012.
6. Горюхіна Н. О. Еволюція періоду. Київ : Музична Україна, 1975.
7. Задерацький В. В. Музыкальная форма. Вып. 1. Москва : Музыка, 1995. Вып. 2. Москва : Музыка, 2008.
8. Зинкевич Е. С. Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства. Київ : Музична Україна, 1986.
9. Зосім О. Л. Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях. Монографія. Київ, 2009.
10. Лащенко А. З історії Київської хорової школи. Музична Україна. Київ, 2007.
11. Лісецький С. Й. Класицизм – провідний творчий напрямок в українській музиці другої половини XVIII – початку XIX століття. Монографія. Київ, 2012.
12. Мазель Л., В. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. Москва, 1967.
13. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации. Учебное пособие. Киев, 2013.
14. Пархоменко Л., Кирило Стеценко. Музична Україна. Київ, 2000.
15. Побережна Г. І., Т. В. Щириця. Загальна теорія музики : підруч. Київ, 2004. 303 с.
16. Ротерштейн М. И. Основы музыкального анализа. Москва : Владос, 2004.
17. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва, 1971.
18. Способин И. В. Музыкальная форма. Москва: Музыка, 1984.
19. Степурко В. І. Основы музичної композиції. Київ, 2011.
20. Тиц М. О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений. Музична Україна. Київ, 1972.

21. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. Пособие. Санкт-Петербург. 2000.
22. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. Санкт-Петербург. 2001.
23. Цуккерман В. Целостный анализ музыкальных произведений и его методика // В кн.: Интонация и музыкальный образ. Москва, 1998.
24. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1980.
25. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ. 1998.
26. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики. Музична Україна. Київ, 1980.
27. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів (музичні форми). Тернопіль : Астон, 1999.

Допоміжна

28. Актуальні проблеми психології. Т. 7, вип. 37. С. 168.
29. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие; пер. с англ. В. Н. Самохина. Москва : Прогресс, 1974. 392 с.
30. Бахтін М. М. Эстетика словесного творчества : сб. избр. тр. Москва : Искусство, 1979. 423 с.
31. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. URSS / В. П. Бобровский. Москва, 2011.
32. Березовчук Л. И. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты) // Аспекты теоретического музыкознания : сб. науч. тр. Вып. 2. Ленинград : ЛГИТМК, 1989. С. 95–122.
33. Беляева-Экземплярская С. Н. Заметки о психологии восприятия времени в музыке // Проблемы музыкального мышления : сб. ст.; сост. и ред. М. Г. Арановский. Москва : Музыка, 1974. С. 303–329.
34. Белянин В. П. Психолінгвістика : учебник. Москва : Флинта. Московский психолого-социальный институт, 2003. 233 с.
35. Белянин В. П. Психологическое литературоведение. Текст как отражение внутренних миров автора и читателя : монография. Москва : Гнозис, 2006. 320 с.
36. Бочкарев Л. Л. Применение психологических знаний в практической деятельности музыканта-педагога : метод. разработ. Москва, 1981. 27 с.
37. Бочкарев Л. Л. Социально-перцептивные механизмы музыкального переживания // Вопросы психологии. 1986. № 3. С. 150–157.
38. Бычков В. В. Эстетика : учебник. Москва : Гардарики, 2004. 556 с.
39. Васильєва Л. В. Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ. нац. ун. культури і мистецтв. Київ, 2004. С. 18–24.

40. ван Дейк Т. А. Стратегии понимания связного текста. Т. А. ван Дейк, В. Кинч // Новое в зарубежной лингвистике. Когнитивные аспекты языка. Москва : Прогресс, 1988. Вып. 23. С. 153–211.
41. Воронова Н. С. Музыкальный иррационализм Артура Шопенгауэра [Электронный ресурс]. URL: <http://jurnal.org/articles/2014/filos5.html>].
42. Голубев В. А. Цибин Ю. Е. Музыка у сфері молодіжного дозвілля. Москва, 1991. С. 24.
43. Готсдинер А. Л. Музыкальная психология. Москва : Магистр, 1993. 315 с.
44. Гринчук І., Бурська О. Проблеми музичного мислення: теорія і методика розвитку. Діалектика музичного логосу та ейдосу : навч.-метод. посіб. Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. 224 с.
45. Денисов Э. Указ. соч., с. 105, 126, 133.
46. Жижина М. В. Изучение музыкальных предпочтений студенческой аудитории // Материалы четырнадцатых Страховских чтений : труды психол. Лаборатории : сб. науч. трудов. Саратов : Научная книга, 2005. Т. 2. С. 294–300.
47. Знаков В. В. Понимание как проблема психологии мышления // Вопросы психологии. № 3, 1987. С. 17–26.
48. Иванченко Г. В. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы. Москва : Смысл, 2001. 264 с.
49. Кадцын Л. М. Музыкальное искусство и творчество слушателя: учеб. пособие для негуманит. вузов. Москва : Высш. шк., 1990. 302 с.
50. Кандинский В., Марк Ф. К вопросу о форме // Синий всадник. Москва : Изобразительное искусство, 1996. 192 с. РОЗДІЛ V. Естетика та філософія мистецтва. 15, 2012. 177 с.
51. Кечхуашвили Г. Н. О роли установки в оценке музыкальных произведений // Вопросы психологии. 1975. № 5. С. 63–69.
52. Кечхуашвили Г. Н. Установочна модель восприятия // Психологические исследования, посвящённые 85-летию со дня рождения Д. Н. Узнадзе. Тбилиси, 1973. С. 173–185.
53. Коваленко А. Б. Психологія розуміння. Київ, 1999. 184 с.
54. Королюк Н. Корифеї української хорової культури ХХ століття. Музична Україна. Київ, 1994.
55. Костюк А. Г. Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования : сб. ст. Київ : Муз. Украина, 1986. 126 с.
56. Козлов А. С. Рок-музыка: истоки и развитие. Москва : Знание, 1999. 231 с.
57. Коротков С. История современной музыки. Харьков, 1996. 149 с.
58. Кнабе Г. С. Рок-музыка и рок-среда как формы контркультуры. Москва–Санкт-Петербург, 2006. 420 с.

59. Крупник Е. П. Психологическое воздействие искусства // Рос. АН, Ин-т психологии, Моск. пед. гос. ун-т. Москва : Ин-т психологии, 1999. 234 с.
60. Культура України. Випуск 53. 2016. С. 11.
61. Лейбниц Г. В. Новые опыты о человеческом разуме. Москва, 1936. 143 с.
62. Леонтьев Д. А., Сабадош П. А. Чувственный и рефлексивный слои в восприятии музыки // Психология искусства. Самара, 2002. С. 19–20.
63. Левикова С. І. Молодіжна субкультура. Москва, 2004. 140 с.
64. Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая. Київ : Музична Україна, 1978. 95 с.
65. Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки. Философия. Мифология, Культура. Москва : Политиздат, 1991. С. 315–335.
66. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение. – М.: Мысль, 1990. – С. 405 -602.
67. Мазель Л. О. природе и средствах музыки. Москва, 1991.
68. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. Москва, 1986.
69. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. Москва : Композитор, 1993. 194 с.
70. Медушевский В. В. Интонационная теория в исторической перспективе // Советская музыка. 1985. № 7. С. 66–70. Актуальні проблеми психології. Т. 7, вип. 37. С. 176.
71. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. Москва : Мир, 1966.
72. Морозов В. П. К проблеме эмоционально-психологического воздействия музыки на человека // Вестник Рос. гуманитар. науч. фонда. 1977. № 3. С. 234–243.
73. Музыкальное мышление: сущность, категории, исследования : сб. научн. ст. Київ : Муз. Україна, 1988, 128 с.
74. Музыка: энциклопедия / под ред. Г. В. Келдыш. Москва : Большая Российская энциклопедия, 2003. 672 с.; ил. ISBN 85270–254–4.
75. Мякотин Е. В. Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического похода: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. Саратов, 2006. 154 с.
76. Набок И. Рок-музыка: эстетика и идеология. Ленинград : Знание, 1989. 32 с.
77. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 383 с.
78. Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки, 174.
79. Панкевич Г. И. Социально-типологические особенности восприятия музыки [Текст].// Эстетические очерки. Вып. 3. Москва : Музыка, 1973. С. 95–122.

80. Психологічний словник / за ред. члена-кореспондента АПН СРСР В. І. Войтка. Київ, Вища школа, 1982.
81. Полибина И. В. Вербальные описания как форма объективации музыкального произведения : дис. кандидата искусств: 17.00.03. Киевская национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. Київ, 1996. 190 с.
82. Рагс Ю. Н. Акустика в системе музыкального искусства : Дис... д-ра искусствовед. Москва : 1998. 354 с.
83. Рисак О. О. Найперше музика у Слові: проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. Луцьк : Вежа, 1999. 402 с.
84. Ровнер А. Становление музыкального авангарда в начале ХХ века [Электронный ресурс]. URL: <http://www.21israel-music.com/Nachalo.htm>
85. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Ленинград, 1977.
86. Саркитов, Божко Ю. Н. Рок-музыка : сущность, история, проблемы. Москва : Знание, 1999. 63 с.
87. Свечников С. К. Молодежь и рок-культура. Йошкар-Ола : ГОУ ДПО (ПК) С «Марийский институт образования», 2007. 220 с. Культура України. Випуск 50. 2015.
88. Смаглій Г. А., Маловик Л. В. Основи теорії музики : підруч. Харків, 2001.
89. Смирнов С. Эмоциональный мир музыки: исследование. Москва : Музыка, 1990. 320 с.
90. Сохор А. Музыка как вид искусства // Вопросы социологии и эстетики музыки. В 2-х т. Ленинград, 1981.
91. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки. Ленинград : Советский композитор, 1981. 295 с.
92. Степурко В. І. Мистецька інтроверсія у творчості українських композиторів : монографія. Київ, 2019.
93. Сыров В. Н. Стилиевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке : монография. Нижний Новгород : Нижегород. ун-т, 1997. 210 с.
94. Тарасов Г. С. Проблема духовной потребности /на материале музыкального восприятия. Москва : Наука, 1977. 191 с.
95. Теплов Б. М. Избранные труды: в 2-х т. Т. 1. Москва : Педагогика, 1985. 328 с.
96. Філософія : словник-довідник : навч. посіб. Київ, 2010. С. 126.
97. Холопов Ю. Н. Артур Лурье и его фортепианная музыка // Артур Лурье. Произведения для фортепиано. Москва : Композитор, 1993.
98. Холопов Ю. Н. Кризис музыки ХХ века в ритме циклов истории // Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. Москва : [б. и.], 2000. 290 с.

99. Холопов Ю. Н. Новые формы новейшей музыки // Оркестр : сб. ст. и материалов в честь И. А. Барсовой. Науч. тр. МГК. Москва : МГК, 2002. 380 с. Статтю подано до редколегії 05.09.2012 р.
100. Чижова А. И. Рок-музыка як культурно-історичний феномен. Москва, 1993. С. 103.
101. Шопенгауэр А. О сущности музыки / Вступ. ст. К. Эйгес. Петроград : Музгиз, 1919. 42 с.
102. Юцевич Ю. Є. Музыка : словник-довідник. Тернопіль : навчальна книга – Богдан, 2003. С.166.
103. Яворский Б. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки, ч. 3, отдел II, Москва. (1998). С. 3.
104. Głowiński Michał. Literackość muzyki ñ muzyczność literatury / W: idem, Muzyka w literaturze, Kraków: Universitas, PWN, 2002. ñ S. 101–125.
105. Cupchik G., Winston, A. Reflection and Reaction: A Dual Process Analysis of Emotional Responses to Art // Emotions and Art. Perm, 1992.
106. Bostrom R.N. Listening behavior: Measurement and application. New York: Guilford Press, 1990.
107. Delige I., Melen M. Cue abstraction in representation of musical from // Perception and cognition of music / I/Delige, J. A. Sloboda et al (Eds.). Hove Pchihology Press; Taylon & Fracis, 1997. P. 387–412.
108. Cook N. Music, imagination and culture. Oxford University Press, 1990. 243 p.
109. Intons-Peterson M. –J. Components of auditory imagery / D. Reisberg (Ed.) – Hillsdale (NJ): Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 1992. P. 45–71.
110. Rosenberg H.S., Trusheim W. Creative transformations: How visual artists, musician, and dancers use mental imagery in their work // Imagery: Current perspectives / E. S. Joseph, P. Robin, New York : Plenum Press, 1989. P. 56–75.
111. Serafine M. L. et al. The cognitive reality of hierarchic structure in music // Music Perception. Sum. Vol. 6, 1989. P. 397–430.
112. Swain J. P. The need limits in hierarchical of music // Music Perception. Vol. 4. № 1, 1986. P. 121–149.
113. Thorese L. An auditive analisis of Schubert`s op. 42 // Semiotica. Vol. 66. № 1. P. 211–237.

Навчальне видання

Степурко Віктор Іванович

АНАЛІЗ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

Редагування та
комп'ютерне верстання

Любов Пчелінцева

Підп. до друку 23.09.2020. Формат 60x84 1/16. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Ум. друк. арк. 8,1. Зам. 148. Наклад 100

Видавець і виготовлювач
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК № 3953 від 12.01.2011