

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

В.І. Степурко

ОСНОВИ МУЗИЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки,
молоді та спорту України як навчальний посібник
для студентів вищих навчальних закладів*

КИЇВ-2011

УДК 78
ББК 85.31я75
С 79

Рецензенти:

Г.В. Степанченко, кандидат мистецтвознавства, доктор
філософії, заслужений діяч мистецтв України

М.А. Шух, доцент Національного педагогічного університету
ім. М.Драгоманова, заслужений діяч мистецтв України

Ю.В. Шевченко, заслужений діяч мистецтв, член-кореспондент
Академії мистецтв України

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки, молоді та
спорту України як навчальний посібник для студентів вищих
навчальних закладів (лист № 1/11-5672 від 06.07.11)*

Степурко В.І.

С 79 Основи музичної композиції : навчальний посібник. – К. :
НАКККиМ, 2011. – 152 с.
ISBN 978-966-452-072-7

У навчальному посібнику подається матеріал за курсом
“Основи музичної композиції”, до якого увійшли теоретичні до-
слідження конструктивної логіки формування та психології
сприйняття музичної композиції.

Для бакалаврів, магістрів, аспірантів і викладачів вищих
навчальних закладів.

УДК 78
ББК 85.31я75

ISBN 978-966-452-072-7

© Степурко В.І., 2011
© Національна академія керівних
кадрів культури і мистецтв, 2011

ЗМІСТ

Передмова.....	6
Розділ I. ОБРИСИ АРХІТЕКТОНІКИ МУЗИЧНОЇ ФОРМИ В ЧАСІ І ПРОСТОРІ	8
1.1. Вступ.....	8
1.2. Конструкція музичного твору	11
1.3. Музична форма та композиція	12
1.4. Теорія фактури	13
1.5. Основні принципи композиції.....	15
Розділ II. ПСИХОЛОГІЧНІ ЧИННИКИ АКТИВІЗАЦІЇ УВАГИ СЛУХАЧА ТА ФОРМУВАННЯ ПЕРЕДЧУТТЯ ПОДАЛЬШОГО РОЗВИТКУ В МУЗИЧНОМУ ТВОРІ	17
2.1. Вступна частина твору.....	17
2.2. Фактурні особливості вступної частини твору	18
2.3. Розвиток прелюдії та увертюри як жанру та композиційного феномена.....	21
Розділ III. ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ЕКСПОНУВАННЯ МУЗИЧНОГО ОБРАЗУ	24
3.1. Принцип експозиційності в музиці.....	24
3.2. Тема та тематична експозиція	25
3.3. Принципи експозиційності у фактурі твору.....	28
Розділ IV. ПРОЦЕС ОБРАЗНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ ТА УТВЕРДЖЕННЯ НОВИХ КОНСТАНТ У МУЗИЧНОМУ ТВОРІ..	32
4.1. Поняття розвитку в музичному творі	32
4.2. Тематичний розвиток у розробці твору.....	33
4.3. Принцип діалогу та ігрова логіка.....	35
4.4. Епізод	38
4.5. Модус та модальність у музиці	38
4.6. Інтермедія	40
4.7. Зв'язка	40
4.8. Каденція	41
4.9. Розвиток принципу інтермедії (інтермецо як частина музичного твору)	43
Розділ V. ПОВТОРНІСТЬ ЯК СИСТЕМА ОБМЕЖЕНЬ У СТРУКТУРІ МУЗИЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ.....	45
5.1. Принцип репризності в музиці.....	45
5.2. Порівняльний аналіз з іншими видами повторень.....	47
5.3. Функції репризи	48
5.4. Репризні трансформації музичного матеріалу	49

Розділ VI. ЗАВЕРШАЛЬНІ РОЗДІЛИ В МУЗИЧНИХ ТВОРАХ	51
6.1. Принципи завершення та їх реалізація в музичних творах..	51
6.2. Система функцій в завершальних розділах.....	51
6.3. Прийоми завершення в музичних творах.....	52
6.4. Завершення розвитку та порушення інерції руху	53
Розділ VII. ФІЛОСОФСЬКО-ПОЕТИЧНИЙ СИМВОЛІЗМ ТА МУЗИЧНО-ЗВУКОВА РЕАЛЬНІСТЬ У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ	55
7.1. Поетика музичної композиції.....	55
7.2. Реалізація естетичних принципів, характерні ознаки музичних творів драматичного, ліричного та епічного ряду	56
7.3. Філософські концепції та психологія музичного сприйняття....	61
Розділ VIII. ТВОРЧИЙ ПРОЦЕС ЯК ЦІЛЕСПРЯМОВАНИЙ АКТ: ВІД УСВІДОМЛЕННЯ НЕОСЯЖНОГО ДО КОНКРЕТНОГО	66
8.1. Техніка музичної композиції.....	66
8.2. Співвідношення раціональної та психологічної складової в композиторській творчості: свідомість, інтуїція, емоція, фантазія.....	72
Розділ IX. ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНИХ СИСТЕМ НАЙДАВНІШИХ ЧАСІВ	75
9.1. Музичні системи Давнього Сходу та Середньовіччя	75
9.2. Давньогрецькі лади.....	79
9.3. Монодія.....	81
9.4. Старовинна поліфонія.....	85
9.5. Композиційні принципи музики Й.С.Баха (1685–1750).....	88
Розділ X. ЕПОХА КЛАСИЦИЗМУ ТА РОМАНТИЗМУ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ	93
10.1. Композиційні структури в музичному мистецтві епохи класицизму та романтизму	93
10.2. Функціональність народної традиції в творчості композиторів класицизму та романтизму	96
10.3. Релігійні традиції та композиторська творчість періоду класицизму та романтизму.....	98
Розділ XI. ВПЛИВ ТЕХНІЧНОЇ РЕВОЛЮЦІЇ КІНЦЯ XIX ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ НА ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИКИ АВАНГАРДИЗМУ	101
11.1. Техніка музичної композиції в XX столітті	101
11.2. Додекафонія.....	103
11.3. Політональність.....	104

11.4. Алеаторика.....	104
11.5. Сонористика	105
11.6. Композиційні системи О.Месіана, Б.Бартока, С.Прокоф'єва, Д.Шостаковича.....	105
Розділ XII. ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ..	111
12.1. Українська національна традиція.....	111
12.2. Національні образи в системному колі етнокультурології	113
12.3. Історичні критерії національної своєрідності.....	114
12.4. Романтичні та реалістичні чинники української композитор- ської школи.....	116
12.5. Місце і роль української композиторської школи в культур- ному просторі цивілізації	118
СЛОВНИК	124
ЛІТЕРАТУРА	128
ДОДАТКИ.....	133

ПЕРЕДМОВА

Процес національного розвитку в Україні неможливо уявити без виховання інтелектуально розвиненої, творчої особистості.

Відома теза про існування двох реальностей – фізичної та духовної – знаходить своє втілення в жанрах мистецтва, першим серед яких є музика як емоційний образ суспільства, зафіксований у віках видатними творцями. Тож, музика є своєрідним відображенням історії цивілізації, що матеріалізує внутрішній світ людини у звуках.

Поява нових інформаційних технологій наближає людство до усвідомлення глобальних світових проблем, але привносить загрозу стандартизації мислення людини, беземоційно-статичного забарвлення всього спектру подій, що відбуваються в соціумі.

Емоційна реакція на прояви навколишнього середовища є необхідним атрибутом людського існування, перебування людини на планеті Земля. Саме тому в Біблії зазначається: “І вчинив Господь Бог із землі всю польову звірину і все птаство небесне, і до Адама привів, щоб побачити, *як він їх кликатиме...*”¹ Тож, якраз ця визначальна особливість людської свідомості “*іменувати*” навколишній світ надає людині статус співтворця Богові.

Упродовж віків українська ментальність формувалася на засадах любові до ближнього, навколишнього середовища та пошуку гармонії людини й природи. Українська пісня, що є постійним джерелом натхнення для професійної музичної творчості, наскрізь просякнута духом емоційного співпереживання. Розмаїтість образів і тем, філософсько-поетична глибина текстів народних пісень воістину вражаюча! Тим не менше, в ХХ столітті відбувся різкий злам укладу життя українців і, як результат, налаштованість професійних музичних діячів на вирішення суто технологічних проблем розвитку академічних жанрів призвела до розриву зворотного зв’язку з творцем української ментальності – народною піснею.

Загальмовано також і творення народної пісні. Перед професійними композиторами постало запитання: чи вважати, так звану, масову пісню виразником ментальності народу – і рішення було прийнято не на користь останньої.

Зрештою, такий розрив між професійними та масовими музичними жанрами мав негативний вплив на обидві сторони конфлікту:

¹ Кн. Буття 2.19

масова пісня набула статусу “звеселяючого фактора”, а професійна музика стала своєрідною “закритою зоною” для масового слухача.

Є ще одна негативна сторона цього конфлікту: обидва напрями мистецтва втратили національні риси, використовуючи в своєму арсеналі набір “світових кліше”. Таким чином, обірвано процес взаємозбагачення, спадковості творення, який є можливим тільки на основі живої, щирої реакції на події, що відбуваються в соціумі.

Вирішення зазначеної проблеми є загальнодержавною справою, однак її негативний вплив на формування естетичних смаків підрастаючого покоління вимагає пошуку нових підходів і в музичній педагогіці. Відомо, що виховання творчої особистості розпочинається в сім’ї, продовжується в дитячих освітянських закладах та у вищій школі. Професійна ж освіта у цьому трикутнику є найбільш вразливою, адже часто отримує вже сформований негативний стереотип студента, налаштованого на формальне сприйняття інформації.

Враховуючи вищезазначене, у пропонованому посібнику автор намагається вирішити одразу кілька проблем.

Найперше, це виклад матеріалу, котрий умовно можна іменувати “Теорією музичної композиції”. Однак, взявши до уваги постулат, за яким творчий процес неможливо розглядати без урахування соціальних та психологічних передумов, автор вважав необхідним постійно звертати увагу читача на запитання: “Чому саме так, а не інакше?”

Окрім того, предметом аналізу в посібнику є не різновиди музичних форм, а закони розгортання музичної композиції в часі й просторі. У фізико-математичному вимірі ці поняття є залежними від маси тіла (поля тяжіння) та швидкості руху, тож, психологія їх сприйняття не може бути відірваною від матеріальних чинників: теситурних особливостей, темпу, ритму, фактури музичного твору тощо.

Особлива увага приділяється проблематиці філософсько-поетичного символізму як способу мислення у формуванні музики від синкретичного етапу до етапу синтезу та автономного існування у вигляді художнього твору.

І найважливіше. Виховання творчо мислячої особистості є неможливим без подолання ідеологічного протиріччя між матеріалістичним світоглядом та уявленням про духовність, як першопричину всього сущого. У цьому контексті автор вважає необхідним підкреслити, що творчість, у його розумінні, є матеріальним втіленням ідеального образу. Отже, творчому переосмисленню позамузичного в музичне, ідеального в матеріальне присвячено цей навчальний посібник.

Розділ I

ОБРИСИ АРХІТЕКТОНІКИ МУЗИЧНОЇ ФОРМИ В ЧАСІ І ПРОСТОРІ

1.1. Вступ

Музика як вид мистецтва є заснованою на акустичному феномені, ім'я якому – музичний звук. Власне звук – це механічні коливання, що передаються в просторі й часі через пружні середовища (гази, рідини, тверді тіла).

Теорію музичного звука та музичної естетики започаткували давньогрецькі вчені Платон і Аристотель. Їх можна вважати засновниками європейського теоретичного музикознавства, тому що саме вони почали розглядати музику під кутом зору її педагогічної та естетичної ролі в суспільстві. Однак справедливо буде зазначити, що названі вчені завершували розробки в галузі музичної теорії всієї піфагорійської школи, яка виклала числову космологію та принципи світової гармонії (естетику чисел та пропорцій), прирівнюючи їх до закономірностей музичного звука, ритму та ладу.

Музичні системи Сходу розвивалися за іншим філософським напрямом. Вони тісно пов'язані з ідеологією індуїзму та буддизму і сповідують заглиблення у внутрішній світ (самоспоглядання). Ми ж зосередимо свою увагу на музичних системах Європи.

Спочатку розглянемо натуральну, або акустичну шкалу обертонів – тризвуків, що входять до основного звука (див. додаток, пр. № 1).

Найперше звертає на себе увагу математична прогресія, з якою асоціюється принцип натурального звукоряду (1:1; 1:2; 1:3; 1:4; 1:5; 1:6; 1:7; 1:8). “Золотою серединою” в цій шкалі є 5-й обертон, який повністю співпадає з найзручнішою теситурою для людського голосу (дитячого та жіночого). До того ж, науково доведено, що дуже низькі та дуже високі звуки не сприймаються людським вухом, але негативно впливають на організм людини на клітинному рівні (ультразвуки).

Уся історія розвитку людської цивілізації та її музичної культури пов'язана з цим фізико-акустичним феноменом, яким є обертональний звукоряд. Найдавніші інструменти з рогів тварин і морських раковин датовані епохою палеоліту – 80 000 років до нашої ери використовували цей принцип видобування звуків різної висоти. Для порівняння наведемо приклад: флейти з ігровими отворами датуються лише 5 000 років до нашої ери. Тож, вже в ті часи люди відчували, що в цих рогах і раковинах “оживає” Всесвіт: він ніби відгукується низькими та висо-

кими обертонами на звуки моря та спів птахів. І зовсім не випадково етноси, що поклоняються світу тварин або птахів, використовують у своїх фольклорних зразках верхній ряд шкали натурального звукоряду. Згадаємо хоча б гортанний клекіт співу народів Півночі або індіанців, яким вони закликають в своїх обрядах і дійствах “духів” птахів та тварин, віруючи, що їхні покійні предки “живуть” в цих образах.

Уся давньогрецька музика побудована на тетрахордах (так звана “ліра Орфея” мала стрій е' – h; а – е). У різновидах таких тетрахордів використовувалися всі варіанти верхньої шкали обертонального звукоряду.

Свідомо чи підсвідомо, але всі дохристиянські народи засвідчують поклоніння образам природи через звукозображальність, яку вони черпають з варіативності верхньої шкали обертонального звукоряду

Витончена ритміка та мелізматика з використанням інтерваліки верхнього обертонального ряду – ось основа багатьох фольклорних зразків народів світу (характерними у цьому сенсі, наприклад, є награвання на інструментах, що мають натуральний звукоряд – флюярах та трембітах) (див. пр. № 2)

Утвердження християнської доктрини стимулювало пошуки стриманого, зосередженого звучання. Ідеологія Єдиного Триіпостасного Бога сприяла утворенню “обіходного” звукоряду, побудованого на трихордах. Однак, звернімо увагу на таку деталь: система трихордовості протягом усього звукоряду чітко вписується в обертональний звукоряд від третього аж до дев'ятого обертону, які відповідають зонам людських голосів, а, як відомо, акцент на Божому слові, що усвідомлюється особистістю, є головним у християнських піснєпівах

Також, наразі, варто підкреслити, що назви трихордів у “обіходному” звукоряді мають образно-психологічний підтекст. Це ще раз підтверджує давню природу сприйняття музичних звуків у контексті цивілізаційного світобачення боротьби добра зі злом. Особливої уваги заслуговує той факт, що існування знаків безлінійної нотації в середніх віках підтверджує інтуїтивне відчуття закономірностей натурального звукоряду. Важливим є й символічне значення знаменної нотації, в якій геометричні фігури пояснюють рух мелодії, але й висловлюють філософсько-поетичну символіку: просте суголося, похмуре суголося, світле суголося, трисвітле суголося тощо (див. пр. № 3)

З появою християнської ідеології викристалізовується і принцип “бурдону” (густий бас). Він стає квінтесенцією “архітектурного” мислення в музичній композиції, а в подальшому – розвитку цілого на-

пряму в музичному мистецтві під назвою “гомофонно-гармонічний стиль”, який відтворює перспективу об’єму від “низу” до “верху”

Відомо, що ідеологія церковних догматів з давніх-давен впливала на мистецтво Європи. У царині музичної композиції такі впливи виявилися у формуванні монодії, яка уособлювала об’єднану згуртованість та цілісність світобачення. З часом цей принцип втратив свою привабливу силу через наростання відцентрових сил у суспільстві (розпад християнської церкви на католицизм та православ’я). З іншого боку, відбулося посилення впливу побутових жанрів (мадригал, віланела тощо).

Першою поліфонічною формою вважається “органум” (від лат. *organum* – знаряддя, інструмент), в якому використовувався паралельний, протилежний та мелізматичний рух голосів. Можна припустити, що імпровізаційна свобода висловлювання та ігрові принципи народного музикування сприяли появі поліфонії, але для розвитку цього композиційного принципу знадобилися віки наполегливої праці таких композиторів як Гільом де Машо (1300–1377), Й. Окегем (1425–1497), Д. Букстехуде (1637–1707), І.С. Бах (1685–1750) та Г.Ф. Гендель (1685–1759) (див. пр. № 4).

Подальший розвиток європейського мистецтва музичної композиції відбувався в руслі гомофонно-гармонічного стилю як похідного від принципу монодії та бурдону. Поліфонія ж зіграла величезну роль у розвитку симфонічного жанру, опери та ораторії.

Характерно, що обидва ці напрями не поривають зв’язків з натуральним звукорядом аж до надмірної хроматизації ладу наприкінці ХІХ століття. Повне ж ігнорування принципів ладової централізації відбулося на початку ХХ століття в техніці додекафонії, яка запропонувала іншу композиційну логіку створення музичного твору. Суть її у математично вирахованих “рядах”, які стали заміниками тональних мелодичних побудов. Дискусії навколо цього революційного періоду тривають, але композиторська практика поступово повертається до закономірностей, закладених в натуральному звукоряді.

На майбутнє можна спрогнозувати, що мистецтво музичної композиції буде розвиватися за принципом співставлення різних стилів і прийомів, об’єднаних однією творчою ідеєю, а не запереченням жодного з них .

1.2. Конструкція музичного твору

Особливість музичного мистецтва – в розгортанні процесу творення в часі й просторі.

Ми вже зазначали, що основною властивістю музичного звуку є різновисокість, яку сконцентровано в натуральному звукоряді. Окрім того, кожен звук має своєрідні, притаманні тільки йому, тембральні якості, що впливають із взаємодії обертонів, їхньої сили та спонтанного виявлення кожного з них (франц. *timbre* – забарвлення звука). Музичний звук – це також і вібрація, яка спричиняє коливання повітряної маси, а отже, має свою імпульсну характеристику. Природа цього феномена така, що кількість коливань за проміжок часу збільшується залежно від висоти звука.

Підсумовуючи, можна сказати, що розгортання музичного процесу склалося як потреба у відтворенні навколишнього світу, а отже, зрозумілою є необхідність враховувати в цьому процесі фізичну реальність.

Світ є безкінечним. Але за давніми міфами й легендами він теж мав свій початок у Вселенському вибуху і матиме кінцеву точку в процесі згортання. Як би там не було, але для нас важливо сформулювати теоретичне підґрунтя творчого процесу на основі матеріальних чинників.

Оскільки психологія музичної творчості є, в певному сенсі, відбитком процесів, які відбуваються на фізичному рівні, можна знайти безліч аналогій, що підтверджують такий зв'язок. Візьмемо, наприклад, природний феномен – завивання вітру. Він є початком процесу руху повітряної маси, а, отже, посилення вібрації та його закінчення – припинення вібрації. Як бачимо, тут є початок дії, власне, дія та її закінчення (лат. *initio – motus – terminus*: початок – розвиток – закінчення).

Взявши за основу цю константу і виокремивши її з загального контексту, маємо перед собою закон існування малого у великому, а отже, можемо розглядати його як аналогію до будь-якої події (музичного твору також).

Зовсім інший принцип розвитку подій закладено в ударній хвилі або вибуху. Момент ініціації тут спресовано в часі. Він стає самою дією і як конструктивний елемент вимагає специфічних засобів виразності для відтворення в музичному творі.

Тож, конструктивні особливості музичних творів є залежними від емоційного поштовху, що спонукає композитора до пошуку адек-

ватних засобів виразності. Вони можуть бути спрямовані на пошук технічних засобів, а можуть висловлювати основну ідею через образність тонально-ладову, темброво-кolorистичну (до технічних засобів виразності віднесемо інструментарій, а до інших – структуру музичного твору).

Суть творчого пошуку виявляється в адекватному співставленні всіх компонентів. Конструкція музичного твору містить такі складові: звук, тембр, інтонацію, швидкість руху, регістри, співставлення всіх принципів створення фактури (гармонічна вертикаль, поліфонічні прийоми розвитку тощо).

1.3. Музична форма та композиція

Музична форма має чітко означені обриси архітекtonіки, тобто – об'єм. Оскільки цей термін у музичному мистецтві має часовий вимір, то й визначати музичну форму будемо за параметрами простору, маючи на увазі лінійний рух у розвитку.

Не можемо не враховувати в багатоголосій музиці (особливо гармонічної фактури) розширення змісту твору за рахунок вертикалі та colorистики акордів. Тим не менше, не варто плутати конструктивні особливості твору і, власне, його розгортання у часі (часовий вимір).

Візьмемо для прикладу вулканічну магму або рух океанських хвиль. Застигла магма або зафіксована на фото океанська хвиля – це зліпок частини форми. Суть музики в лінійному русі, а тому – окремий фрагмент концентрує увагу лише на певному конструктивному елементі музичної форми.

Століттями розвитку музичного жанру створено безліч різновидів композиційних схем, які умовно іменують музичними формами.

Слід пам'ятати, що порівняння музичної композиції з творами інших видів мистецтв (як, наприклад, архітектура, скульптура або живопис) мають умовний характер, тому що в них розглядають “застиглі” образи, які існують в параметрах візуального об'єму. У музичному мистецтві таким “об'ємом” є рух у часі, а отже, розуміння музичної форми можливе лише в живому процесі.

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 ще одна складова, яку досить часто розглядають окремо 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 Б.Асаф’євим на початку ХХ століття. Існування ж поняття “форма-зміст” сформульовано ще філософом Г. Гегелем, однак, ці два постулати доповнюють один одного. Вони незаперечно стверджують: музична форма як процес, власне, і є суттю змісту твору.

У свою чергу вивчення композиційних схем є лише проблемою усвідомлення конструктивної техніки, якою послуговуються композитори. У ній можуть використовуватися засоби виразності, які укладаються за принципами одночасного звучання голосів (гармонія), або певної мелодичної розгалуженості (поліфонія) тощо.

Слід розрізняти 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 галопу, 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.

1.4. Теорія фактури

Фактура (з лат. *factura* – опрацювання, побудова) музичного твору залежить від складу виконавців та фізичних параметрів кожного з них (голосу чи інструмента).

Найчастіше цей факт призводить до використання фізичних понять на кшталт: “щільна”, “прозора”, “об’ємна”, “насичена” тощо для змалювання якості музичної фактури.

Звичайно ж, поняття “щільна фактура” має на увазі тісне розташування голосів, а “об’ємна фактура” – великі розриви між голосами.

Означення “прозора фактура” чи “насичена фактура” слід розуміти як кількісний показник або тембральні якості голосів чи інструментів.

Як вже згадувалося, важливу роль у створенні таких образних порівнянь фактури відіграє тембр голосу або інструмента. Однак слід пам’ятати, що тембр духового інструмента флейти або жіночого голосу сопрано, наприклад, може бути легким у середньому регістрі, але різким у високому.

Зрозуміло, що тісне розташування голосів вимагає плавного голосоведення, що, власне, й створює відповідні образні асоціації: застиглість, спокій або образ міцної консолідації сил (в залежності від темпу, нюансу тощо). Такий принцип організації фактури отримав назву гомофонно-гармонічної. Вона має багато різновидів.

Наприклад, в ній можуть використовуватися “педальні” затримання окремих голосів, дублювання, контрапунктуючі голоси (підголоски та імітації) тощо.

У зв’язку з конфігурацією фактурних елементів, що можуть організовуватися як по горизонталі, так і по вертикалі, виникло поняття “фактурний малюнок”. За принципами організації матеріалу він містить три напрями:

- мелодична фігурація, суть якої в мелодичному оспівуванні основних тонів акордів (неакордові звуки) (див. пр. № 5);
- гармонічна фігурація, яка використовує мелодичне розкладання акордів на окремі тони (мелодизована гармонія) (див. пр. № 6);
- ритмічна фігурація, що має на увазі повторення в якомусь ритмі звука, інтервалу чи акорду (див. пр. № 7)

Використання найрізноманітніших прийомів організації музичної фактури залежить від естетичних уподобань певної епохи, складу виконавців, жанру твору, індивідуального композиторського стилю та творчого задуму. Існує думка, що якість музичного твору, його художній рівень досить часто є заснованим на витонченій оригінальності звукової сфери – фактури.

У сучасній музиці постійно здійснюються пошуки нових принципів організації музичної фактури. Іноді вона стає самодостатньою, перебираючи на себе навіть роль теми-образу.

Можна констатувати, що в цьому напрямі, як і в художній творчості в цілому, важливим є зворотний зв’язок зі слухачем, а отже, обриси нового мають виникати в руслі можливостей дешифрування їх слухачем.

1.5. Основні принципи композиції

Серед величезної кількості понять “музична композиція” (з лат. *compositio* – складання, створення) є найбільш точним формулюванням основної суті зазначеного виду мистецтва, який неможливо уявити поза процесом розвитку в часі й просторі. Як вже зазначалося, за поняттям “музичний” закріплено розвиток слухових образів у часі й просторі, а поняття “композиція” означає наявність структурних елементів, укладених за певною логікою.

Виходячи з цього, першим принципом музичної композиції має бути взаємопов’язаність звукових комплексів, які можна було б трактувати як художній образ (уявний або інтелектуально-емоційний). Цей принцип ще можна було б порівняти з анімаційним, у якому окремі кадри зливаються в загальному потоці, стають рухомими.

Звичайно, порушення логіки руху теж може мати певний вплив на слухача, однак слід пам’ятати, що класичне мистецтво завжди орієнтувалося на реалістичне відображення навколишнього та внутрішнього світу людини, включаючи й логіку його мислення.

Другим принципом музичної композиції має бути відтворення великого в малому, маючи на увазі Біблійне: “Для всього свій час...”¹ Тож цей принцип сповідує виокремлений часовий простір, який розглядається як мистецька подія, або художній образ у розвитку.

Вже згадувалося про те, що імпульсна природа існування Всесвіту дає нам право виокремлювати певну імпульсну хвилю як закономірність для створення та розвитку художнього образу. Тож, філософський постулат “все має свій початок, і має свій кінець” стає одним з основних принципів музичної композиції, в якому: – *inizio*, – *motus*, – *terminus* – є своєрідною імпульсною хвилею. Зрозуміло, що кожен з розділів композиційної структури має свої закономірності розвитку, але про це йтиметься пізніше.

Третій принцип музичної композиції повинен виявляти зв’язок з комунікативним та історико-культурним контекстом (маючи на увазі направленість на слухача), з еволюцією жанру, стилю та музичної мови. Наприклад, в історичному контексті розвиток музичного жанру від монодії та бурдону до алеаторики та сонористики означає перехід від імітування прямої мови до зображальності броунівського руху електронів, космічного пилу тощо.

¹ Кн. Проповідника 3.1.

Зрозуміло, що еволюція музичного мистецтва була б неможливою без розвитку інтелектуально-емоційної сутності людської особистості, що пізнає світ через філософсько-поетичні образи. Однак світ розвивається в боротьбі протилежностей – в той час як певні структури й образи тяжіють до незмінного консерватизму, логіка досягнення цілісності вимагає постійних взаємовпливів і змінюваності. Така роздвоєність знайшла своє втілення в розвитку жанрового розмаїття, а, в окремих випадках, і в процесах злиття окремих жанрів, їхньому переродженні і, навіть, зникненні в історичній перспективі.

Звернімо увагу, що йдеться тут також і про фольклор, традиції якого передаються з уст в уста в незмінній формі з покоління до покоління, але який є постійним джерелом для професійної роботи композиторів, чия творчість є змінюваною навіть на прикладі творчого шляху однієї особистості.

Завдання для самостійної роботи

Проаналізувати особливості фактури Прелюдії 1 І.С.Баха “Добре темперований клавір” (Том 1)

Питання для самоперевірки

1. Назвіть історичні умови, в яких формувалося музичне мистецтво.
2. Визначте психологічну складову, що формує конструктивні особливості музичного твору.
3. Сформулюйте значення конструктивних засобів виразності в музичному процесі.
4. Розкрийте роль фактури в музичній композиції.
5. Назвіть основні принципи музичної композиції.

Розділ II

ПСИХОЛОГІЧНІ ЧИННИКИ АКТИВІЗАЦІЇ УВАГИ СЛУХАЧА ТА ФОРМУВАННЯ ПЕРЕДЧУТТЯ ПОДАЛЬШОГО РОЗВИТКУ В МУЗИЧНОМУ ТВОРІ

2.1. Вступна частина твору

Основною функцією вступної частини твору є активізація уваги слухача. Найпростішою в цьому сенсі може бути апеляція до сигнальних елементів (фанфар труб, закличних інтонацій тощо), хоча зрозуміло, що сам музичний звук вже є подразником слухових рецепторів своїм тембром, силою чи ритмічними особливостями.

Створення ефекту очікування може носити характер “генерального затакту”, подібного до замаху диригентською паличкою. Найчастіше це форма концентрованого експонування образно-тематичного матеріалу, який пізніше буде відтворено в розвитку. З технічної точки зору, це може бути домінанта в затакті, інколи підтримана ферматою, а інколи принципом, закладеним у фігурі акомпанементу, що створює ефект очікування подальшої дії в мелодії.

Слід пам’ятати, що стан діяльної мускульної готовності, характерний для вступних частин творів танцювальних жанрів, відрізняється від “стимулів” включення уяви та фантазії слухача в концертній музиці. У першому випадку достатньо активного фізичного імпульсу (темп, рух), а в другому – виникає необхідність яскравого інтонаційно-синтаксичного “передбачення”.

Тож, два фактори – інтонаційне передбачення і фактурна відокремленість від подальшого розвитку – надають вступу композиційного значення тезису, в якому акумульовано логіку подальшої дії.

У початкових тактах музичного твору виникає необхідність емоційного наповнення, новизни, неповторності фонізму вступу. Зовсім не випадково величезна кількість пісенних форм розпочинається зі вступу на матеріалі приспіву, адже його новизна є найяскравішою на початку виконання.

Зрозуміло, що спочатку слухач відкриває для себе твір як специфічний художній простір для майбутніх подій, а отже, він не встигає “прочитати” весь комплекс засобів, закладених у вступній частині (фактуру, гармонію, ритм). Лише в процесі розгортання вступна частина буде поцінованою як важлива складова всієї композиції. Початок твору – це психологічна атмосфера піднесеності, очікування, зацікавленості, це обіцянка захоплюючого видовища та естетичного

переживання. Однак вступні фрагменти, які через часову обмеженість не встигають “спрогнозувати” своєрідність фаз розвитку, що сліду-ють за ними, в своїй більшості залишаються територіально автоном-ними. Особливо це стосується сигнальних формул вступів або їхньої стилізації.

Тим не менше, в професійній музичній творчості комунікативні функції вступних частин передаються засобами, пов’язаними з конк-ретним творчим задумом, змістом і жанровими нормами твору.

Сигнальні формули, окрім функції активізації уваги, несуть в собі також і значення інформації про місце та характер події. Жанрово-ситуативна семантика побудови фанфар, дзвонів, закличних фраз тощо може бути суто звукозображальною, але важливо, щоб структура сигна-лів відрізнялась одна від одної. Іншими словами, семантика військових фанфар, мисливських сигналів або церковних дзвонів повинна викорис-товуватися для створення відповідних художніх образів.

Перенесення смислових формул з побутових сфер у художню, транс-формація позамузичного в музичне стали основним стрижнем професій-ної композиційної практики. Приміром, звуки трембіти або сопілки не-суть в собі різну побутову семантику, яка може бути адаптована: в пер-шому випадку, маючи на увазі силу й міць звучання, обширність простору та масштабність дії, а в іншому – інтимний, ліричний характер.

Наприкінці варто підкреслити, що короткоплинність вступних фаз у музиці – закономірність, отже, композиційний вплив не може бути реалізованим у часі, а лише в просторі (у фактурі, вертикалі, фо-нізмі акордів та співзвуч).

2.2. Фактурні особливості вступної частини твору

Нагадаємо, що саме фактурні особливості початкових розділів мають створювати асоціації з просторовими уявленнями. Звідси – пе-ревага фонових характеристик над тематичними. Акцентування уваги слухача на просторових образах впливає на вибір коротких інтона-ційних фраз на початку твору. Очевидною стає перевага діалогу над монологом у викладенні матеріалу, важливими є широкий звуковий охоп-т та роль фонічного контрасту.

Як йшлося вище, музично-звукові сигнальні форми викладу є характерними для вступних розділів. Особливо це стосується оркест-рової музики: використання голосних мідних духових інструментів, литавр та звучання всього оркестру – ось основні прийоми, характер-

ні, наприклад, для увертюр до опер що дозволяють ``...досягнути увертюрної сили...``(Є.Назайкинський). Зовсім протилежними є принципи камерності, які вимагають настроювання на вслуховування у витончений мелодичний малюнок та відчуття емоційного забарвлення.

Втім, сигнальну функцію фанфар не варто перебільшувати, бо ж, наприклад, фанфарна формула на “*riano*” трансформується у свідомості слухача вже як елемент самозаглиблення або художня метафора спогаду про минуле.

Ще один прийом зміни фанфарної першооснови – рух звуками тризвука з заповненнями в прямому русі паралельними секстами або терціями. Суть його у тому, що тут використовується принцип “золотого ходу валторн”, але в зміненому вигляді, в залежності від ладової першооснови та ритму, він може мати інше семантичне наповнення (див. пр. № 8)

Фанфарні формули можуть переосмислюватися в найрізноманітніші художні образи: героїчні, святкові, закличні, драматично-насторожені, зловісно-трагічні тощо, в залежності від конструктивних особливостей їх викладу.

Використання фанфар у початкових розділах творів пов’язано з побутовими жанрами, але в професійній концертній музиці її перше значення заклику не використовується безпосередньо. Воно послугує семантиці жанру, створенню художнього образу, стилю та відтворенню філософсько-поетичного світогляду.

Вже зазначалось раніше, що фанфарні формули якнайкраще підкреслюють просторові фактурні уявлення, тому використання їх у вступних частинах є одним з основних компонентів для створення пейзажно-просторових образів. Серед таких прийомів виокремлюються два: фактурне напластування; фактурне співставлення.

Розширення просторових фактурних уявлень може відбуватися за рахунок збільшення кількості інструментів, розширення звуковисотного й динамічного діапазонів. Паралельно можуть відбуватися ритмічні ускладнення та зміна фактурного малюнка.

Напластування та співставлення елементів фактури не дає можливості виявлення тематичної індивідуалізації, що є характерним для основних розділів. Мотиви та фрази на початковому етапі ще не мають сюжетного значення, а лише створюють фонізм фактурних елементів.

Важливим елементом для вступних частин є наявність пауз і, навіть, фермат між мотивами та фразами, що створює ефект поступового опанування звукового простору. До того ж, паузи та фермати є додатковим прийомом виявлення фонізму акорду або звука (йдеться про принцип концентрації уваги).

Характерна для вступних частин мінімалізація мелодичних та тематичних утворень призводить до виникнення техніки напластовування, яка виявляється у витриманих педальних нотах на фоні рухливих фактурних елементів. Це ще один прийом перетворення фонізму простору в художню якість. Педальний тон, взагалі, може виконувати різноманітні функції – від фанфарних до дзвонарних, від наростаючих до різких ударів, за якими неначе тягнеться відлуння.

У цілому, слід зазначити, що використання великих діапазонів за короткий час у вступних епізодах досягається співставленням контрастних динамічних відтінків, регістрів-характеристик, пов'язаних зі вступом різних груп інструментів, використанням прийомів світла й тіні, діалогу та ефекту ехо.

Важливо підкреслити, що предметна диференційованість фактури є необхідним атрибутом програмної музики. Цей факт викликає необхідність використання великої кількості мелодико-фонових фігураций, які найкраще відтворюють голоси природи: шум лісу, шелест трав, дзюрчання струмочка, ритмічний плескіт хвиль (див. пр. № 9).

Дійсно, такий, тип мелодико-гармонічної фігурації несе в собі синтез мелодико-лінійних і вертикально-гармонічних потенцій, які можуть “проростати” в художні образи різноманітних асоціативних напрямів.

Наприкінці зазначимо, що звукова конфігураційна техніка використовується не тільки для створення пейзажних картин, але й в камерних вокальних творах, де вона виконує функцію фону для мелодії.

В залежності від жанрової направленості твору, фактура вступу може використовувати, наприклад, гітарні формули акомпанементу, або арпеджований чи акордовий супровід, характерний для баркарол, колискових пісень тощо.

Дуже цікавим варіантом вступної частини може бути одноголосся, в якому сольний голос, ніби, вступає до діалогу зі своїм внутрішнім “Я”, або створює у слухача відчуття безпосереднього контакту з виконавцем.

2.3. Розвиток прелюдії та увертюри як жанру та композиційного феномена

Початкові фази різних обрядових дійств та свят, різноманітні мисливські та військові сигнали стали основою для вступних розділів музичних творів.

Серед них можна назвати і церковний обряд інтроїту (від лат. *introitus* – вступ, початок, вхід), введеного в ужиток ще в V столітті. До його складу входив антифон, псалмодії та мале славослів'я. Пізніше, з проникненням до церковного обрядового дійства інструментальної музики, функцію інтроїту перебрав на себе інструмент (орган), що виконував п'єси під назвою “преамбула” або “прелюдія”.

Суть принципу інтроїту – у висловленні побожного світогляду та налаштуванні прихожан на молитовний стан ще до початку Служби Божої.

У протестантській церкві таку роль виконують громадянські гімни, що виголошують суть ідеології церкви.

Власне, опосередкованість висловлення через музичні образи стала основою для професійного інтелектуального мистецтва.

Прелюдія (від лат. *praeludium* – попередня гра) стала одним із жанрів, у якому акумульовано емоційну складову та інтелектуальне узагальнення музичного образу.

Емоційність висловлення зафіксовано тут у плинності фактурних елементів (використання різних видів фігурацій), мелодичній та ритмічній свободі розгортання матеріалу. Спресований у часі простір, у якому розгортається дія, вимагає акцентованого, емоційно насиченого висловлювання з характерними динамічними хвилями та фактурними контрастами.

Інтелектуальний підсумок жанру прелюдії: піднесений пафос у відстоюванні найвищих естетичних та духовних цінностей.

Зовсім іншою є історія виникнення жанру увертюри (від фр. *ouverture* – відкривати), яка з'явилася як музична заставка до урочистого відкриття театрального дійства.

У цілому, в жанрі увертюри принцип попередження головної дії є таким же, як і у прелюдії, але у кожного з них різні цілі. Адже театр, на відміну від церкви, історично складався як розважальний заклад, що притримувався рухливих, видовищних принципів розвитку дії.

Отже, святковий настрій, рухливий темп, швидка зміна композиційних планів – основний принцип увертюри.

Доречно нагадати, що принцип симфонічного розвитку в увертюрі з'явився лише в XVII столітті в неаполітанській оперній школі. Тричастинна музична форма поділялася за фактурним і темповим

принципом: крайні частини – рухливі з поліфонічною фактурою, середня – повільна, наспівна.

Можна стверджувати, що оперна увертюра підготувала виникнення жанру інструментальної симфонії. Відомо, що В. Моцарт увертюру до опери “Дон Жуан” побудував на матеріалі тем зі сцен опери, а Л. Бетховен у своїх увертюрах вже використовує сонатну форму.

Розвиток увертюри як симфонічного жанру відбувався впродовж віків: від драматичної увертюри Л. Бетховена, через привнесені романтичними тенденціями XIX століття національно-жанрові традиції (М. Глінка) та програмно-концертні в симфонічних поемах (Ф. Мендельсон, Г. Берліоз, І. Брамс, П. Чайковський) до симфонічних увертюр громадянського значення (С. Прокоф'єв, Д. Шостакович).

Тим не менше, всі вони зберігають основні принципи, характерні для музики масових зібрань: волю до всеосяжності та пафос єднання. Слід також пам'ятати, що й прелюдія й увертюра зберігають усі компоненти, характерні для вступних розділів. Серед найбільш типових, як вже зазначалося, сигнальні формули, фонові фігурації, різні форми затактів, вступні каденції, тематичні ескізи натяки, паузи, призупинення розвитку та різноманітні формули знаку запитання.

Синтаксис вступних частин дуже своєрідний. Це пов'язано з тим, що основою для початкових стадій розвитку є не час, а простір. Іншими словами, все нове на початку твору з'являється несподівано, без будь-яких інтонаційних зв'язків з попереднім матеріалом. Тож, зважаючи на вищезазначене, тут розвиток відбувається за принципом переключення уваги без будь-якої підготовки. Крім того, для таких переключень обираються інтервали, нейтральні за функціонально-гармонічним статусом: прима, октава, децима (див. пр. № 10).

Деталізуючи та уточнюючи суть проблеми, слід сказати, що вступні розділи, якими є прелюдія та увертюра, можна поділити за такими ознаками синтаксису: діалогічний, змінюваний у часі та монологічний.

Діалогічний синтаксис виявляється у використанні прийомів риторичних вигуків з репліками, які можна трактувати як відлуння. Цей принцип, також, можна іменувати пейзажно-просторовим.

Змінюваний у часі синтаксис заявляє про себе чітко відокремленими синтаксичними одиницями (частинами форми). Для такого виду синтаксису характерною є плинність розгортання.

Монологічний синтаксис якнайбільше сприяє безперервності, імпровізаційності розвитку матеріалу. Така нерозривність музичного розвитку досить часто висловлює суть самоспоглядання.

У цілому, композиція прелюдії та увертюри несе в собі три фази розвитку: входження, розгортання та переключення.

Входження є, фактично, закликом до уваги, поштовхом до слухових асоціацій.

Розгортання виконує завдання створення музичного фону, тобто поглиблює слухові асоціації за допомогою фактурних змін.

Переключення досить часто є моментом послаблення тематичного розвитку, нейтралізації руху перед початком основного розділу (наприклад, після прелюдії – фуги, після увертюри – опери).

Оскільки історично прелюдія та увертюра виростали зі вступних розділів основної дії (обряду чи дійства), це наклало певний відбиток, який можна іменувати психологією “*inizio*”. Але для перевтілення в окремий жанр у цих вступних розділах існували потенції автономності, що пов’язано було з різноманітністю матеріалу вступних та основних розділів обряду, або церемонії. Саме романтики використали ці принципи для самостійних жанрів, суть яких у проповідуванні перехідних станів душі, пориванні до щастя тощо.

Однак співвідношення прелюдії та увертюри, це знак спільності на початковому етапі розвитку, назва якому – вступний розділ. В усьому іншому, це різні жанри.

Прелюдія – жанр імпровізаційний, а увертюра – композиційний. Для прелюдії характерною є плинність, а для увертюри – відокремленість розділів.

Навіть на початковому етапі розвитку прелюдія імпровізується перед дійством, а увертюра складається після написання всього твору.

І, найголовніше: прелюдія – це мініатюра (найчастіше – п’єса для одного інструмента), а увертюра – оркестровий твір, що ставить його в ряд важливих композиційних структур.

Завдання для самостійної роботи

Проаналізувати фактурні особливості Сонати №10 Л. Бетховена (Опус 14, №2, 1 ч.).

Питання для самоперевірки

1. Які фактори впливають на вибір композиційних прийомів у вступних частинах твору?

2. У чому сутність фактурних прийомів вступних частин музичної композиції?

3. Розкрийте значення початкових фаз розвитку в формуванні жанрів прелюдії та увертюри?

Розділ III.

ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ЕКСПОНУВАННЯ МУЗИЧНОГО ОБРАЗУ

3.1. Принцип експозиційності в музиці

У вузькому значенні – експозиція (від лат. *expositio* – виклад, представлення) є назвою початкового розділу фуги, сонатної форми тощо. Однак в широкому розумінні – це частина, або розділ, який виконує функцію викладу основного музичного матеріалу.

Об'єми експозиційних розділів можуть бути різними: перше речення в простих формах або цілий розділ з відповідною назвою – в сонатній формі. Зрозуміло, що для таких розділів характерним є експозиційний тип викладу матеріалу.

Тим не менше, для створення прецеденту події тут необхідно мати на увазі використання такої музичної мови, яка могла б дешифруватися інтерпретатором та слухачем. Крім того, експонування – це виклад нового матеріалу, а, отже, необхідно враховувати поріг новизни для можливості прочитання інформації слухачем.

На експозиційному рівні автор, немовби, домовляється зі слухачем про характер новизни та можливості введення нових елементів у процес розвитку, створюючи коло інтересів, або “словник” окремо взятого твору, який повинен буде допомогти спілкуванню автора зі слухачем.

Подальший розвиток дії в творі може бути запрограмованим на рівні гармонії, ритму, тематизму або фактури, однак без такої “домовленості” на експозиційному рівні неможливо було б викликати ефект цілеспрямованого очікування.

З позиції ладу, тональності та гармонії в експозиції (на рівні класичної музики) одразу виокремлюються основні характеристики цілісної музичної та образної системи. Тоніка, лад та особливості стилю за гармонічною ідеєю, тематична та структурна єдність – все має бути спрямованим на створення характеру тематизму, але з економією засобів виразності.

У класичних зразках гармонія спирається на вертикаль, а, отже, виявлення ладових та гармонічних закономірностей відбувається дуже швидко, порівняно з одноголоссям.

Окрім того, в експозиційній частині обираються апробовані засоби виразності, традиційні для слухача. Адаптація ж, в тональній структурі та ладових закономірностях відбувається дуже швидко.

Отже для експозиційного типу викладу матеріалу характерним є зв'язок з попереднім музичним досвідом. Навіть цікаві, оригінальні ідеї експонуються за дуже короткий проміжок часу. Жанрові ж та стилістичні ознаки виявляються в експозиції дуже обережно. Все це сприяє створенню інтриги, за якою впізнавання породжує зацікавленість, а незавершеність – необхідність подальшого розвитку.

3.2. Тема та тематична експозиція

Тема (від гр. *τέμα* – основа) є основоположним компонентом музичного твору. Саме вона створює неповторність твору й висловлює його суть.

У широкому значенні – тема є уособленням усіх характерних ознак певного твору. У вузькому значенні – вона є завершеною побудовою, що висловлює більш-менш розгорнуту музичну думку.

Носієм теми у фузі є мелодія, а в гомофонно-гармонічній фактурі – це мелодія з акомпанементом. У цьому випадку носієм теми є також ритм, тембр, фактура і гармонія.

Традиційно – тема є уособленням лише одного образу, що стосується особливо лейтмотивної системи або принципу постійно повторюваної мелодичної лінії у баса (*basso-ostinato*).

Однак у більшості випадків тема є відправною точкою для розвитку художнього образу і досить часто в гомофонних формах, а особливо в сонатній формі, розвиток відбувається вже в експозиції.

Музикознавець О.Ручьєвська в праці ``Функції музичної теми`` поняття теми розглядає в таких аспектах.

1. Тема – носій музичного образу. У цьому випадку музична тема виступає як інтонаційна категорія, в єдності форми й змісту.

2. Тема – індивідуалізований, характерний в образному плані матеріал, що відрізняється від загального.

3. Тема – рельєфний матеріал, на відміну від фонового, який, однак, є синонімом характерності й безпосередньо пов'язаний з мелодичною заокругленістю.

4. Тема – мелодія. Це уявлення безпосередньо пов'язане з протиставленням рельєфної теми фоновому матеріалу.

5. Тема – відносно завершена побудова. Оптимальною синтаксичною структурою теми вважаються: речення, період, проста двота тричастинна форми або співвідносні з ними форми.

6. Тема – композиційний фрагмент музичного цілого. Виявлення теми та її кордонів співвідноситься з принципами її експонування.

7. Тема – виразник якості твору. У цьому контексті тема, як носій образу, є і виразником художньої якості тематизму.

Різні типи тем мають спільні риси. Найперше, це потенційна невичерпність теми в творі, яка обумовлена зв'язком з позамузичними, позатекстовими образними асоціаціями. По-друге, функціонально всі теми є знаком “малого у великому”, тобто, їх смисловий заряд впливає на всі компоненти музичного твору.

Розглядати тематичну експозицію найкраще, звернувшись до сонатної форми, суть якої у співставленні двох тем – головної й побічної. За Ю. Холоповим кількість тем у творі є показником класифікації музичних форм, отже, розгляд статусу та порядку експонування тем у сонатній формі є найважливішим.

Досвід драматичної композиції Л. Бетховена доводить, що оптимальним принципом поляризації є той, що включає в себе дві теми. Кількість тем може бути й більшою, але важливою є ієрархія, за якою вони відрізнялися б, як тематичний принцип організації матеріалу або фоновий. Зрозуміло, що головна партія повинна мати вагому драматургічну роль, але вона є також своєрідним передбаченням наступної побічної партії.

Слід зазначити, що основна суть експозиційного розділу не в музично-сюжетному розвитку, а в процесі розгортання та ознайомлення з образною сферою твору. Цей принцип досить часто порушується появою зв'язуючих побудов, або різких вторгнень, що також є елементом драматизації образу.

Доречно буде згадати про те, що принципи експозиційності багато в чому нагадують функціональну логіку вступних розділів у таких жанрах як прелюдія, фантазія, увертюра. Вступ та експозиція це простір, в якому розгортається не дія, а створюється середовище для подальшої дії.

Існує багато прийомів тематичної експозиції. Один з них яскраво проявляється у протиставленні головної та побічної партій і має назву похідного контрасту.

Незворотність композиційного часу призводить до того, що друга тема є психологічною реакцією на головну тему, а отже, стає внутрішньо поляризованою. Таким чином, тематично інертна, але внутрішньо динамічна перша тема “проростає” у протиставленій їй побічній темі.

Крім того, до прийомів тематичної експозиції необхідно віднести систему театральних “персонажних масок”: психологічні, соціальні, художньо-естетичні, моральні та філософські типи світосприйняття.

У цьому контексті, головна тема наближається до героїчних, скерцозно-динамічних, яскраво-святкових, філософсько-заглиблених, або мужньо-схвильованих образів, в той час як для побічної теми характерними є ніжна, спокійна, пасторальна, пісенно-танцювальна, пристрасна, споглядальна образність.

Слід пам’ятати, що головна тема є більш персоніфікованою, а побічна – наближається до ліричного світобачення, а, отже, асоціюється з прямою мовою, висловлює настрій більшою мірою, аніж створює візуальний образ його носія.

Важливим, також, є експонування різних ракурсів музичного матеріалу у відповідності до жанру, що створює характеристичну образність.

Першим ракурсом є експонування драматичних образів, які пов’язані з головною партією (див. пр. № 11).

Специфіка композиційного часу на експозиційному етапі не дає можливості розвитку драматичної дії і залишається синтаксичним знаком всередині головної теми. Тож, лише в зв’язуючому розділі драматичний ракурс проявляється як сюжетна розробка (інтелектуальне осмислення).

Другий ракурс пов’язаний з побічною темою. Вона є ліричною сферою емоційного інтонування, подібно до арії та аріозо в оперних жанрах. Лише вторгнення елементів головної теми повертає драматичний ракурс та приховану роздвоєність побічної партії (див. пр. №12).

Третій ракурс експонування пов’язаний з заключним розділом. Це резюме всієї експозиції з відтінком епічності, бо виконує функцію гальмування процесу розвитку й переключення до рівня споглядальної відстороненості.

Кожен ракурс пов’язаний також із певним типом образних асоціацій.

Перший – з рухливою персоніфікацією, другий – з мовним інтонуванням, третій – з асоціаціями роздумів та споглядання.

3.3. Принципи експозиційності у фактурі твору

Виявлення стилю та жанру музики є однією з важливих функцій фактури. Саме тому фактура експозиційних розділів майже не змінюється в розробках та репризах. Вона лише допускає ущільнення та дроблення при збереженні типу фактури.

У музиці епохи романтизму жанрова функція фактури гіперболізується, що спровоковано використанням малих форм, пов'язаних з побутовими жанрами пісенно-танцювальної сфери. Відомо, наприклад, що для пісенного жанру характерною є фактура з використанням принципу гармонічної фігурації, а для танцювального – чітка ритмічна основа.

Жанровий розвиток поділяється на три типові групи:

- жанрова незмінність;
- жанрова нейтралізація;
- розвиток жанру від загального характеру до конкретного.

Перший тип є характерним для великих інструментальних творів композиторів-класиків.

Другий тип – це рух від музичної теми до загальних форм фактурної фігурації. Він є характерним для композиційного принципу варіацій.

Роль фактури в експонуванні теми полягає в тому, щоб підкреслити жанрову й стильову відмінності початкового проведення та узагальненого кінцевого результату. Такий тип експонування є особливо важливим для орнаментальних або фігураційних варіацій.

Третій тип жанрового розвитку є необхідним компонентом варіацій узагальненого характеру, суть якого в тому, що проста (спрощена) фактура у викладенні теми виконує функцію стартового рівня для наростання специфічної характерності, жанрової конкретності та підсилення контрастності образів.

Напрямок руху від узагальненого жанрового колориту до визначеного конкретного є характерним для складних тричастинних композицій з тріо в середині. Історія розвитку цього принципу є пов'язаною з інструментальною музикою, в якій тріо виконують солісти, ство-

рюючи конкретні жанрово-фактурні алюзії, наприклад, з грою волинки тощо.

В епоху романтизму цей принцип використовується для кристалізації філософії пошуку ідеалу. Досить часто емоційний або узагальнено-ліричний образ поривання в першій частині зосереджується на картинно-пейзажних або жанрово-конкретних образах в середній частині.

Жанрово-розпізнавальна функція фактури є важливою не тільки для експозиційного періоду розвитку, але й у момент контрастних переходів від однієї частини до іншої. Пов'язано це з принципом діалектичної парності, за якою розвивається музичне мистецтво: мажору опонує мінор, дводольності – тридольність та інші несиметричні метри, гомофонному складу – поліфонічний, стійкості – нестійкість тощо.

Психологічна установка очікування контрасту призводить до сприйняття взаємопроникаючих контрастних елементів або дешифрування різних утворень, у яких, наприклад, може змінюватися лад без зміни метру, змінюватися метр без зміни типу фактури або ладу. Таким чином, створюється ефект плинності, в якому кожний етап фактурного викладу є еталоном для наступного як такий, що формує його своєю подібністю або контрастністю.

У цілому, експозиційна функція фактури не є важливішою, наприклад, за тонально-гармонічні принципи розвитку. Але супроводжуючи тематичні утворення, фактура стає їх невід'ємною частиною.

Фактура може також виконувати тематичні функції, а для цього необхідно створити неповторну художню яскравість, багатство внутрішніх мелодійних та гармонійних зв'язків, які б забезпечували їх сприйняття та зацікавленість слухача.

Найпростішим є принцип, за яким звуки різної висоти подаються в певній послідовності з підключенням засобів індивідуалізації: малюнка руху, ритму та ладової залежності. У цьому контексті тематичну функцію перебирає на себе мелодія, яка утворюється. Однак мелодія не може існувати тут без фактури, як цілісної системи, назва якої – мелодична фігурація.

Якщо взяти до уваги можливості різних співвідношень динаміки, реєстрів та тембрів у фактурних побудовах, то є сенс поставити тематичну функцію фактури на вищий щабель у порівнянні з мелодичним одноголоссям.

Втім мелодія по праву вважається основою тематизму, бо звертає на себе увагу більшою мірою, ніж фонові компоненти фактури.

По-друге, мелодія за психологією сприйняття є носієм особистісного начала, що пов'язано з її вокальною основою та мовно-інтонаційними витоками.

Як вже зазначалося, необхідність зворотного зв'язку між твором і слухачем, можливості декодування інформації пов'язані також з регістровою ієрархією.

Центральним регістром є звуки в діапазоні людського голосу. Вони сприймаються як інтонаційно значні, емоційні, наспівні.

Крайні регістри використовуються композиторами для створення колористичних, звукозображальних, фонових образів. Вони тяжіють до середнього регістру, тож, не випадково початок і закінчення твору, зазвичай, пов'язані з центральним регістром. Відхилення від цієї норми може свідчити про особливість творчого задуму.

Окрім особливостей діапазонів, пов'язаних з голосами виконавців або можливостями інструментів, регістри несуть у собі узагальнено-акустичні та художні якості, поєднані з психологією сприйняття:

- *нижній регістр* – масивний, вимагає розрідженої фактури, широких мелодичних ходів, має здатність маскувати звукові комплекси вищих регістрів, має образні асоціації, пов'язані з темрявою, тасмнічністю та філософською заглибленістю;

- *середній регістр* – може бути наповненим, або вишукано-ніжним, мелодичний рух в його звуковій зоні може бути дуже різноманітним, він є придатним до мовно-інтонаційного імітування та вокального фразування;

- *високий регістр* – найбільш незалежний в інтонаційному та ладо-гармонічному сенсі, дає можливість використання хроматизмів, мелізматика, різких дисонансів, поліладових напластувань.

Формуючі можливості регістрів пов'язані з принципами кульмінаційних хвиль, регістрових контрастів та репризності (повернення до попередніх регістрових умов).

У цілому, експозиційні функції фактури підпадають під дію психологічної установки, яку можна трактувати як постійну змінюваність. Вона тісно пов'язана з мелодико-тематичними утвореннями-мотивами, фразами, реченнями, періодами.

Отже, експозиційні функції фактури:

- представляють комплекс музичних засобів, що вже відомі слухачеві з його досвіду;
- формують нові тематичні елементи;
- створюють ефект очікування подальшого розвитку музичного матеріалу;
- породжують часовий проміжок, який дозволяє порівнювати очікуваний момент музичного розвитку з реальним розгортанням процесу.

Практичне завдання

1. Складання мелодичної експозиції.
2. Фактурне оформлення мелодичного контуру.
3. Теоретичне обґрунтування виконаної творчої роботи.

Питання для самоперевірки

1. Визначте сутність експозиційного типу викладу музичного матеріалу.
2. Визначте поняття “музична тема” в усіх аспектах її функціонування.
3. Назвіть принципи тематичної експозиції.
4. Якою є роль фактури в експозиції твору?
5. Якою є роль регістрів у створенні образних асоціацій?

Розділ IV

ПРОЦЕС ОБРАЗНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ ТА УТВЕРДЖЕННЯ НОВИХ КОНСТАНТ У МУЗИЧНОМУ ТВОРІ

4.1. Поняття розвитку в музичному творі

Порівнюючи середні розділи музичних творів зі вступними та заключними, можна прийти до висновку про багатоманітність їхнього функціонування.

Поняття розвитку можна визначити як цілеспрямований рух, зміни та утвердження нових констант (сформованого образу).

Розглянемо тепер кілька напрямів, пов'язаних з поняттям розвитку.

Перш за все, виникає необхідність у визначенні об'єктів, що трансформуються.

Це можуть бути теми, фактурні фігури, гармонія, ритміка тощо.

Тож зміна демонстрування тем чи інших елементів музичного образу на їх розвиток означає заміну експозиційних прийомів функціонування на принципи розробки.

Розвиток означає зміну образів, їхнє перевтілення. Існування музичного образу сприймається як певний емоційний стан. По суті, образи є музично-мовними структурами, що відображають психічні стани історико-культурного рівня. Отже, розвиток образу – це відображення реального стану душі в процесі змін.

Не менш важливим у музичному розвитку є розуміння траєкторії руху як шляху переміщення музичного образу в просторі й часі. Наприклад, різке переміщення в просторі (зміна регістру) може створити ефект появи двійника, який може бути схожим на попередній образ, але ідентифікуватися лише за принципами схожості. В іншому випадку, таке різке переміщення образу в просторі може викликати враження перегукування, або діалогу різних персонажів.

Найпростішим прикладом руху образу в просторі й часі є мелодія. Переміщення звуків з одного до іншого змінює темброво-артикуляційні позиції і сприймається як рух музичного образу (якщо не імітується пряма мова – речитатив).

Зміни в сюжетних лініях можуть виникати й без конкретно функціонуючої мелодії. Важливими є все нові й нові асоціації, активні імпульси розвитку художнього образу (наприклад, наростання шуму дощу або вітру).

Відчуття траєкторії руху засноване на фундаментальних принципах психології сприйняття, за якими відбувається корегування змін у

порівнянні. Положення образу, що змінюється, обов'язково співвідноситься з попереднім його напрямком руху. Цей ефект дає можливість відчувати плинність як живий процес існування образних трансформацій, не зважаючи, навіть, на розділення мелодичного руху артикуляційними паузами, які є необхідними для переключення уваги.

Найчастіше вживаною структурою, що створює ефект розвитку музичного образу, є секвенція. Індивідуалізація музичного елемента, що переміщується в просторі, повинна бути на такому рівні, який би забезпечував відчуття подібності. Фігура, що переміщується, повинна зберігати якості константності, незважаючи на ладо-тональні зміни та оновлення гармонічного підґрунтя (див. пр. № 13).

Ще один важливий психологічний феномен, який відіграє велику роль у процесі розвитку музичного образу – співпереживання. Розвиток музичного дійства сприймається одночасно як об'єктивний процес і як суб'єктивне розгортання психоемоційних реакцій слухача. Формальне, психологічно необумовлене використання композиційних прийомів призводить до провалів. Проблема ж сприйняття чи не сприйняття нової інформації є складною і буде розглядатися нами далі.

4.2. Тематичний розвиток у розробці твору

Тематична розробка є характерною для сонатної форми. Наскрізний розвиток у розробці сонатної форми та експозиційне розгортання – це два полюси функціонування середніх розділів музичних творів.

Зрозуміло, що сонатна форма має тенденцію до драматичного, акцентованого, сюжетоподібного тематичного розвитку.

Власне, тема як рух забезпечує розвиток дії, подібної до театральної або літературної. Вона вже не є лише мелодичною лінією, в основі якої взаємозв'язок звуків-тонів. Незалежно від суб'єктивних уявлень, тема є константою, що має предметно-образну характерність. Для визначення понять “тон” і “тема” необхідно пам'ятати, що висотне положення тону не може бути відірваним від джерела звука, яким є інструмент і виконавець. Тема ж є самодостатньою, здатною до створення адекватного емоційного співпереживання.

Слід пам'ятати, що тема утворена з зовнішньої дії, але впливає на глибинні внутрішні процеси почуттів і мислення. Тож, для досягнення діалектичного процесу творення образу необхідним є постійний зв'язок зі слухачем, його емоційним і образним мисленням.

У теорії розвитку особливостей теми величезну роль відіграє прийом повторення однієї й тієї ж мелодії або багатоголосого музич-

ного складу в зміненому вигляді. Порівняння тематичних проведень, виявлення відмінностей, прогнозування напрямку змін – все це активізує увагу слухача, його образне мислення.

У цьому контексті рух тонів активізує лише предметно-рухливі уявлення, а тема асоціюється з ідеальними образами, в яких головною є структура інтонаційних зв'язків, що мають для слухача тематичний сенс.

Нагадаємо, що тема в експозиційному викладі поєднує в собі не тільки тематичні особливості, але й звукову контрастність виконавського тембру та, навіть, індивідуальні особливості музиканта-виконавця. Але лише розробка твору є здатною виявити деякі важливі якості теми, уявити її в новому ракурсі.

У розробці принцип представлення теми слухачеві є зовсім іншим. Вона може з'являтися у вигляді мелодико-лінійного фрагмента, але це дозволяє впізнавати тему, домислювати її в залежності від зовнішнього оточення та внутрішнього стану (див. пр. № 14).

Отже виокремлення певних компонентів теми є головним прийомом тематичної розробки.

У цьому контексті, зменшення часового проміжку звучання тематичної побудови призводить, по-перше, до зняття часових координат; по-друге, короткі тематичні звороти дозволяють збільшити темп розвитку, протиставляти теми, “зіштовхувати”, подавати їх у різних тонально-ладових музичних ракурсах. Прискорення темпу розвитку підсилює також емоційну складову, створює “детективну” фабулу, робить процес яскраво-візуальним.

Досить часто в розробці виокремлюються різні елементи теми. Однак типовими є виокремлення початкової інтонації, кульмінаційної або заключної. Разом з тим, цей вибір пов'язаний з творчим методом або історичним стилем. Наприклад, композитори віденського класицизму частіше обирають для розробки початковий мотив, що поєднано з психологією сприйняття та історією розвитку музичного жанру (маючи на увазі закон яскравості першого враження та принцип кодування в початкових фразах мовних інтонацій).

Поліфонічні прийоми, що історично склалися раніше, також знайшли своє використання і в сонатній розробці. Досить часто, це принцип фугато або різні прийоми імітаційного розвитку.

Використання кульмінаційних мотивів у розробках має на меті створити образ драматичної промови, сконцентрованої на емоційно-логічних акцентах тематично-інтонаційної сфери. На відміну від по-

чаткових інтонацій, які характеризують образ головного героя, кульмінаційні мотиви дають можливість відтворити в розробках інтелектуальну, смислову дію.

Важливим прийомом розробки є, також, виокремлення та порівняльний аналіз мотивів, фраз, періодів, що кристалізує філософську проблематику існування “малого у великому”. Нагадаємо, що цей закон є основою для функціонування великих академічних жанрів, таких як опера, ораторія, соната, або симфонія.

4.3. Принцип діалогу та ігрова логіка

Включення тематичних елементів у діалог (від гр. *διάλογος* – розмова, бесіда) перетворює їх на репліки з підтекстом: запитання – відповідь. Характеристика діалогу залежить від того, які образи включаються в процес. Якщо, наприклад, мати на увазі принцип фуги, то тут теми виступають як рівні. Однак найчастіше зіштовхуються образи полярно протилежні. До того ж, діалог можуть вести не тільки образи-персонажі, а й образи-ідеї: життя і смерть, радість і горе тощо.

Людська особистість, її розум і почуття також можуть вести діалог з життєвими обставинами, силами природи, з власною совістю, враховуючи умовну символічність художнього процесу.

Важливо тут пам'ятати, що інструментальна музика використовує “мовні” принципи не випадково, адже сприйняття й аналіз сенсу взаємостосунків, реплік у діалозі може співпадати з мовними конструкціями. Тож, мовний досвід у такому випадку лише допомагає сприйняттю музичного діалогу.

У діалогах досить часто співставляють не різноманітні тематичні побудови, а повтори однієї теми різними учасниками, використовуючи інструментовку, фактуру, регістри.

Таким чином, репліки, що мають у музиці фонічне, інтонаційне і ритмічне значення – отримують ще й діалогічне.

Досить часто, об'єднані в одній темі інтонації, в розробці протиставляються одна одній і долучаються до діалогу як персонажі різного напрямку дії. Але деякі діалоги не можна ідентифікувати як певний тип, тому в процесі розвитку відбуваються постійні трансформації.

Значення реплік та їх смисловий контекст створюють величезну сферу, яку можна характеризувати як мовні діалоги, що спираються на словесні символи.

Музичні ж діалоги можуть спиратися на вибір полярних тез: стійкість – нестійкість, закінчення – продовження, субдомінанта –

домінанта, мажор –мінор, бас – мелодія, solo – tutti (італ. один – всі), що створюють асоціативні зв'язки з втіленням етичних, емоційних або інтелектуальних протиріч і конфліктів.

Зміст реплік можна декодувати також за мовним принципом, або пов'язувати з рухом, жестами, мімікою, в залежності від контексту. З іншого боку, дуже важливими є процесуальні характеристики діалогу, які могли б фіксувати типологію взаємостосунків у розвитку, наприклад, щодо підсилення протистояння, пом'якшення взаємостосунків або вичерпання протиріччя, досягнення згоди тощо.

З вищесказаного можна зробити висновок, що музичний діалог у своїй подібності до мовних констант є наближеним до синтаксичного рівня взаємозв'язків. Суть його в тому, що тематична репрезентація відбувається тут за принципом заміщення великого малим – розгорнута тема може бути представлена мотивом, акордом, фактурним фрагментом, окремим тоном тощо (див. пр. № 15).

Ігрова логіка в музичному мистецтві також є заснованою на принципах подібності або контрастності.

Відомо, що звукові образи породжують асоціативні ряди, які можуть декодуватися як театралізовані прийоми або як схеми, подібні до кінематографічних.

Перш за все, ігрова логіка має на увазі рольові, персоніфіковані образні асоціації. Якщо в діалогічній схемі основним принципом є “запитання – відповідь”, то ігрова логіка пропонує принцип “не підтвердженого очікування” або “запитання, що залишається без відповіді”.

В історичному контексті такий принцип походить від народних музичних форм, пов'язаних з персоніфікованою, рольовою сутністю мислення людей, а “вживлення” його в академічну симфонічну музику відбулося в епоху класицизму в творчості Й. Гайдна та В. Моцарта. В принципі, можна сказати, що використання побутових інтонацій якраз і стало основою для формування нового музичного мистецтва – симфонічного жанру, адже, саме мелодія стала своєрідним “пензлем” музиканта-художника, що змалював усю багатогранну палітру народного життя в творах віденських класиків.

Такою є творчість В. Моцарта, якого іменують майстром мотивного розвитку. В його музиці відчувається невичерпність фантазії, з якою розгортається дія. Мотиви (“персонажі”) у Моцарта зіштовхуються, переплітаються, розвиваються. Їхня коротка протяжність, взаємостосунки створюють основу ігрової логіки наскрізної дії, в якій

інтонації зітхання супроводжуються “посмішками” пасажів, а “шкунтильгаючі” ритми – різними прийомами артикуляційних штрихів.

Сюжетна насиченість музики Моцарта є такою, що навіть в рамках фраз, речень та періодів виникає безліч асоціацій. До того ж, дієвість інструментально-ігрова у нього набагато вища від дієвості тематичного розвитку, який спирається на розгорнуті теми, їх експонування та розробку (див. пр. № 16).

Розглянемо кілька принципів ігрової логіки, характерних для музики композиторів епохи класицизму (Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен).

1. Зміна ладового нахилу.

Цей прийом має на меті раптову зміну настрою. Досить часто він використовує останню фразу попереднього розділу, але подає її в новому емоційному ключі. Такий прийом отримав назву “підхоплення”, або “принципу конструктивної зачіпки”.

2. Заміна персонажів-образів.

Створює ніби ефект вторгнення, який є дуже близьким до театрально-ігрових прийомів. У музичному творі проявляється в протиставленні розділів великих циклічних творів; співставленні розділів одночастинних творів або калейдоскопі коротких інтонацій. У театрально-ігрових асоціаціях ніби відбувається “зміна масок” або сцена “глузування”.

3. Раптове призупинення дії.

Може мати різні підтексти: зупинка-здивування, зупинка-очікування, зупинка-розгубленість.

Такий прийом може використовувати принцип “помилково” використаних далеких гармоній, принцип повторів, які створюють ефект “безперспективності” продовження музичного розвитку або інші психологічні ходи.

4. Принцип самовторгнення.

Сприймається як повторення думки, неспроможність знайти їй продовження. Найчастіше використовується для відтягування каденційного завершення. Через аналогію з рухом у лабіринті цей прийом отримав назву “інтонаційної пастки”.

У цілому, прийоми ігрової логіки є найчастіше вживаними для створення концентрованого, напруженого розвитку дії або протиставлення різних компонентів музичного процесу. Сонатне алегро та скерцо є тими композиційними структурами, що увібрали принципи ігрової логіки.

4.4. Епізод

Розглядаючи принципи побудови сонатної форми, ми змушені констатувати, що поява нової теми в розробці створює додатковий нахил та допомагає вибудувати композиційний ритм наростання та спадів, масивного звучання та ліричних відступів. Такий музичний матеріал отримав назву – епізод (від гр. ἐπεισόδιον – вставка, додаток)

У кожному окремому випадку епізод може виконувати різні функції: компенсувати недостатню контрастність тем в експозиції, протиставляти ліричні образи драматичному розвитку подій, поглиблювати розвиток та збагачення ліричної сфери, виступати в ролі замітника повільних частин сонатного циклу, створювати можливість для певного відходу від дії. Якщо в розробці зустрічається матеріал, подібний епізоду, то функція його не змінюється. Він з'являється для контрасту, зупинки руху та зміни рівня напруги.

Однак епізод не завжди співставляється лише з композиційними фрагментами, що беруть участь у розробках. Він може, наприклад, з'являтися замість розробки.

Аналогами епізодів є оперні антракти, аріозо в оперній сцені, повільні частини сонатно-симфонічного циклу.

Цей термін також використовується для означення подібних композиційних утворень у складних формах (в тричастинній – середня частина) у формі концерту, рондо та рондо-сонати. Інколи епізодом іменують інтермедію фуги.

4.5. Модус та модальність у музиці

Відомо, що в епоху середньовіччя так іменували церковні лади, але в сучасній музичній теорії значення цього терміна значно розширилося. Модусами (від лат. *modus* – міра, правило, спосіб, напрям) іменують вузлові, в смисловому значенні, компоненти, що висловлюють спрямованість думки, або характеризують суть образної тональності викладу матеріалу.

Вихідним з цього постулату є поняття модальності, яке фіксує ставлення до висловлюваного як реального або уявного, бажаного або не бажаного.

Наприклад, можна сказати, що експозиційна модальність висловлює ідею демонстрування тематичного матеріалу.

Виклад теми варіацій – модальність “цитати”, в той час як авторський модус (ставлення до теми) буде сформовано у варіаційному розвитку.

Трактування модусу висвітлюється ще з однієї сторони. У відповідності до значення цього слова, що вказує на прийнятий порядок дії, форму існування або зміну емоційного стану душі, можна назвати модусом образну, звукову, тональну або іншу атмосферу, в якій проявляється музичний твір. Іншими словами, модуси, це різні творчі методи, що розкриваються в композиційних структурах. Модуси як музично-мовні принципи організації, по суті, є результатом узагальнення психічних станів, що мають значення історико-культурних типів та норм.

З позиції розвитку, модус – це характеристика, що висловлює миттєвий стан композиційної структури, яка постійно змінюється.

Тож, зрозуміло, що поняття “модус” може виявлятися в структурі музичної композиції на різних рівнях. Наприклад, ліричний модус може висловлювати всю панораму психологічних станів, а модус як музичний універсум – створювати зміст художньо-опосередкованих образів, що об’єктивно засвідчуються в музиці через різні форми та засоби виразності.

За змістом модуси можна поділити у відповідності до тріади “етос – пафос – логос”, в якій характер, пристрасть і думка можуть виступати в єдності, але з домінуючим значенням певної грані.

У контексті вищезазначеного можна стверджувати, наприклад, що для характерних п’єс важливим є активізація чуттєвості, забезпечення яскравих асоціативних зв’язків, бо ж емоційний модус – це активізація та включення процесу співпереживання. Однак, породжувати характерність п’єси може візуальний та інтелектуальний модус (картина або символ).

Логіка музичного розвитку спирається на мислення та є можливою лише за умов чітко сформованої установки, тобто, ясно означеного жанрового модусу. Слухач у цьому випадку спирається на знання типових для даного жанру музичних засобів.

Уявлення про модус повинно виходити з принципу цілісності, але може сприйматися, отримувати теоретичне обґрунтування з різних сторін: зі сторони змісту, форми тощо.

Перелік різних сторін і систем організації музичних творів та віднайдення в них модусів можна продовжити, наприклад, вказівкою на динамічні відтінки або типи артикуляції.

Однак, важливою є їх класифікація за родовими формами, що відповідає тріаді: ”епос – драма – лірика”.

Першою формою (*епос*) є авторський модус, авторське ставлення до художнього образу, яке об’єктивується і відсторонюється від автора в творі.

Другою формою (*драма*) є модули емоційного стану персонажів. Вони об’єктивуються вже не з композитором і виконавцем, а з персонажем. Стани-модули знаходяться в постійному русі. Центральним терміном для такої форми є модуляція.

Третя форма відповідає *ліричному* модулю. Це презентація емоційних станів. У романтичних творах ці модули є “портретами”.

4.6. Інтермедія

Інтермедія (від лат. *intermedius* – проміжний, серединний) – в історичній ретроспективі – це комічна або пасторальна сценка (пантоміма, балет), що, починаючи з XV століття, розігрувалася між актами драматичної вистави. Її завдання – відділити акти вистави та в той же час розважити публіку в антракті.

Цю традицію XVII століття було перенесено в оперу. Інколи самі інтермедії об’єднувалися спільною сюжетною лінією, що призвело до створення окремого жанру. Так, наприклад, жартівлива опера (буффа) “Деспіна і Нісо” Скарлатті спочатку виконувала роль інтермедії в його серйозній опері (серія) “Благородне кохання” (1714), а класичний зразок опери-буффа “Служанка-господиня” Перголезі (1733) була інтермедією в його опері-серія “Гордий полонянин”.

Відомо також, що епізоди фуги між проведеннями теми іменують інтермедіями (див. пр. № 17).

4.7. Зв’язка

Серединний, нестійкий тип викладу матеріалу є характерним для більшості модулюючих зв’язок, що з’єднують частини форми.

Основні різновиди зв’язок є такими.

1) Мелодичний хід на фоні витриманої гармонії (домінантсептакорд до наступної частини) або приєднання септими до тризвука та перетворення його на домінантсептакорд.

2) Використання короткого модуляційного звороту, подібного до каденції.

3) Використання модуляційного переходу після однієї або кількох повторних каденцій. У цьому випадку до зв'язки належать і повторні каденції, якщо між ним немає чіткого поділу.

4) Повтор музики попередньої частини, що переростає в модуляцію до тональності наступної частини. У такому випадку до зв'язки належить повтор та модулюючий відрізок (перехід).

5) Нестійка композиційна структура, що формується на основі попередніх або нових тематичних елементів. Досить часто в них використовується принцип модулюючої секвенції.

Зв'язуюча партія в сонатній формі виконує роль перехідної структури між двома основними темами (головною й побічною партіями):

1) Зв'язуюча партія може бути заснована на тематичному матеріалі головної партії, тоді вона є ніби другим реченням розімкненої головної партії.

2) Зв'язуюча партія може бути заснована на новій темі, якщо головна партія має замкнену структуру. У цьому випадку вона не повинна мати експозиційних принципів викладу матеріалу й не повинна мати яскравого тематизму.

3) У зв'язуючій партії може з'являтися тематична підготовка побічної партії у вигляді поступового введення її окремих інтонацій.

Досить часто в зв'язуючій партії відбувається наростання першої кульмінації, яка стає головною вершиною всієї експозиції. Слід звернути увагу на той факт, що гармонія в зв'язуючій партії відіграє важливу роль, адже в ній відбувається модулюючий перехід від головної до побічної партії.

Крім того, зв'язуюча партія за своєю структурою не може здійснюватися у формі періоду. Вона використовує принципи доповнення до головної партії, секвенційного модулювання або переходу до побічної партії.

4.8. Каденція

Похідним від поняття “каденція” (від лат. *cadens* – падаючий, той, що закінчується) є – каданс (від франц. *cadance*) – закінчений гармонічний або мелодичний зворот, що завершує музичну конструкцію. Каданси в музиці XVIII-XX століть поділяються на повні та неповні. У свою чергу, повні каданси можуть бути завершені (на тонічному тризвукові в мелодичному положенні основного тону на важких долях такту після домінанти або субдомінанти) та незавершені (якщо жодну з умов, характерних для завершених кадансів, не виконано).

Поняття “половинні каданси” закріплюється за тими, які закінчуються на домінанті або субдомінанті. Половинний каданс не може завершувати твір.

За функціональним складом каданси розділяють на автентичні (D – T) та плагальні (S – T), за місцем знаходження – серединні, заключні та додаткові. Каданси, що співпадають з початком наступного розділу іменуються “кадансами вторгнення”, а ті, що відтягують настання тоніки – “обірвані каданси”.

Класифікація видів каденцій належить Ж.Ф. Рамо, який теоретично обґрунтував систему гармонії через аналіз її серцевини - автентичної каденції. Він, в цілому, заклав основи сучасного вчення про гармонію, обґрунтував будову акордів та їх обернення, увів поняття гармонічного центру, домінантової та субдомінантової функцій.

У XX столітті розширюється зміст каденції. Її смисловий сенс може досягатися, наприклад, прийомом “вторгнення” нових гармоній (С.Прокоф'єв. Опера “Ігрок”).

Особливим видом заключної каденції в музиці XVII–XVIII століть є фригійський каданс, що характеризується рухом баса від 1-го ступеня гармонічного мінору до 5-го (див. пр. № 18).

Гармонічному типу каденцій історично передували монодійні. У середньовічній псалмодії-медіації (від лат. *mediatio*) – серединна каденція і термінація (від лат. *terminatio*) – заключна каденція.

У світській музиці пізнього середньовіччя – відкрита (від лат. *apertum*) каденція та закрита (від лат. *clausum*) каденція.

У теорії поліфонічного багатоголосся XV–XVI століть каденції іменуються “клаузулами” (від лат. *clausula* – закривати, завершувати).

Формули цих каденцій пов'язані з теситурними умовами голосів (дискантова, альтова, тенорова, басова), але незалежно від того, в якому голосі вони знаходяться, їхня структура зберігається.

Поняття “каденційна фермата” з'явилося в оперній арії, а пізніше і в інструментальних концертах у В. Моцарта та Л. Бетховена. На початковому етапі розвитку це була вільна імпровізація виконавця перед закінченням п'єси, але вже Л. Бетховен у своїх творах сам виписував каденції, що органічно вкладалися в структуру.

4.9. Розвиток принципу інтермедії (інтермецо як частина музичного твору)

Подвійна природа інтермецо як жанру самотійної п'єси пов'язана з історичним розвитком інтермедії. Кожна деталь її будови замикає на собі принципи проміжних конструктивних напрямів.

Вихідними формами інтермедії були різноманітні прийоми: цезура на паузі, короткі зв'язуючі мотиви в мелодії, сольні каденції, модулюючі зв'язки, поліфонічні інтермедії тощо.

Перехід від одного проведення теми до другого в поліфонії іменується інтермедією. Інструментальна зв'язуюча частина між куплетами пісні також виконує роль інтермедії. Епізод в рондо, антракт в спектаклі це – інтермедійні побудови. Спільним для них є те, що вони знаходяться в становищі, підлеглому до основного матеріалу.

Конструктивна роль інтермедії – психологічний “відпочинок”, відстороненість від основного тематичного матеріалу. Саме тому в інтермедіях переважають гами, арпеджіо та інші віртуозні принципи викладу. Сюжетний рух завмирає і на перший план виступає зменшення смислового навантаження.

Загальною рисою всіх зв'язуючих побудов є принцип протиставлення основній дії. Досить часто в них народжується негативне ставлення до головної теми, ліричне, карикатурне або скерцозне перевтілення образу.

Інтермецо як жанр виникло у композиторів-романтиків, в ідеології яких – несприйняття реальності та пошуки нового стали основною рушійною силою їхньої творчості. Дослідження емоційних переходних станів, бажання зупинити мить спонтанного розвитку призвело до виникнення інтермецо.

Емоційний модус психологічного переключення знайшов своє втілення в інструментальних принципах зображення через оркестрові барви за принципом тембрального або регістрового контрасту.

Інтермедійна фаза, що несе в собі загальні риси, незалежні від конкретного контексту, стала основою для формування інтермецо. Наявність подвійного смислу, співставлення прямого та переносного розуміння з перевагами другого – ось сутність інтермецо.

Відстороненість від безпосереднього переживання розвитку сюжету призводить до того, що, навіть, насиченість принципами розробки в інтермецо відрізняє його від дійсної розробки сонатної форми. Цьому також сприяє калейдоскопічна зміна музично-образних модусів у інтермецо, які психологічно не створюють сюжетного розвитку.

Завдання для самостійної роботи

Проаналізувати розробку Сонати № 4 Л.Бетховена (Опус 7, 1 ч.).

Питання для самоперевірки

1. Визначте поняття “музичний розвиток”.
2. Назвіть принципи тематичного розвитку в розробці сонатної форми.
3. Визначте різницю між епізодом, інтермедією та зв'язкою.
4. Визначте типи та види каденцій.
5. Визначте поняття модусу та модальності в музиці.
6. У чому проявляється конструктивна роль інтермедії?
7. Визначте історичні передумови виникнення інтермецо як музичного жанру.

Розділ V

ПОВТОРНІСТЬ ЯК СИСТЕМА ОБМЕЖЕНЬ У СТРУКТУРІ МУЗИЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

5.1. Принцип репризності в музиці

Принцип репризності (від фр. *reprise* – повторення, поновлення) є характерним лише для музичного мистецтва, а, отже, вимагає прискіпливого розгляду його як композиційного феномену.

Важливо, перш за все, мати на увазі, що реприза використовується не в усіх музичних формах, а лише в простих дво- та тричастинних, що пов'язано з побутовими або жанровими умовами їх функціонування.

Для великих же творів, таких як цикли, опери або балети, характерними є лише спеціальні прийоми, які виконують функцію “обрамлення”, а не, власне, репризи. Її принципи проявляються тут на рівні мотиву або інтонації.

Тим не менше, логіка мелодичного розвитку вимагає повторності, що пов'язано з психологією сприйняття, можливістю запам'ятовування музичного матеріалу.

Загальні закономірності репризності співпадають з принципами повторності в природних процесах. Очевидно, що світ, у якому живе людина, є обмеженим і це головний психологічний закон: людина потребує міцної опори, а безмежність її лякає.

Така психологічна установка спрацьовує у напрямку збереження території існування в межах більшого чи меншого простору. У музичному мистецтві таким “простором” є музичний образ, що закріплюється в свідомості через інтонацію, тембр, ритм тощо.

Візьмемо для прикладу ритмічні формули. Повторність руху четвертними нотами викликає асоціативний ряд спокійної ходи, в той же час, рух вісімками – швидкого бігу. Всілякі зміни цих ритмічних формул натякають на перешкоди розміреному руху й бажання подолання цих перешкод через повернення до першого емоційного стану.

Подібність ритмічних процесів у фізичному світі до музичних є зрозумілою, адже закон збереження території існування спрацьовує на всіх рівнях.

Пружність струн музичного інструмента є основою вібраційних процесів (звуку), але тенденція до затухання вібрації – фізичним явищем, яке теж є своєрідним висловленням принципу “збереження території існування”.

У фізичному просторі виокремлюються два протилежних за своїми параметрами циклічних процеси: хвилеподібний та контрастний.

У музичному мистецтві яскравим прикладом хвилеподібного процесу є мелодія, яка може бути пов'язаною з діапазоном голосу або інструмента. Рух від спокійних теситур до напружених і навпаки – це приклад збереження території, повторності й репризності.

Для контрастного типу циклічних процесів характерним є раптове переключення, що може відбуватися, навіть, у виконанні одного голосу або інструмента через раптову зміну теситури або динаміки. У багатоголосі така можливість реалізується через перехід ведучого мелодичного тематичного матеріалу до інших голосів або фактури, за принципом: “solo-tutti” (один-всі).

За цією ж схемою можуть виникати й зміни тональностей, образних та жанрових схем.

Слід наголосити, що закон збереження території існування проявляється там, де є система обмежень і може функціонувати як в часових параметрах, так і в просторових. Крім того, звернімо увагу, що закріплений за певним музичним матеріалом образний контекст вже є “включеним” у систему обмежень і має розвиватися в такому напрямі (див. пр. № 19).

Власне, системи обмежень і стали основною причиною виникнення принципу репризності, його становлення та розвитку в різних жанрах.

Для прикладу можна виділити систему парного типу: ладотональна стійкість – нестійкість, одноголосся – багатоголосся, мажор – мінор, мелодія в нижньому голосі або у верхньому, експозиційний тип викладу матеріалу – не експозиційний, поліфонічний – гомофонний склад, діатоніка – хроматика, соло – тутті тощо.

Серед названих пар контрастів можна наголосити на стійкості та нестійкості, що призвела до появи принципу репризності. До того ж, тональна реприза історично виникла набагато раніше тематичної. Пов'язано це також було і з технічними причинами, серед яких неможливість зміни строю інструмента у процесі гри та дво-, тримануальні інструменти (клавесин, орган тощо).

Парний тип контрастів проглядається вже в пісенному жанрі: “заспів-приспів”. Він є основою для виникнення принципу “соло–тутті” та рондоподібності в старовинних інструментальних концертах. Близькість цих двох типів контрастності у тому, що “тутті” це форма колективного музичного виконання, яка тяжіє до постійного

музичного матеріалу, а соло одного виконавця має можливість варіаційного розвитку або введення нового тематичного матеріалу. Тож, система протиставлення окрім принципу збереження території існування, співпадає ще й з філософським законом заперечення заперечень. Адже, повернення до тематичного матеріалу першої частини в репризі є запереченням попередньої образної системи, яка в свою чергу є запереченням експозиційного викладу композиційного цілого.

5.2. Порівняльний аналіз з іншими видами повторень

Реприза, це повторення музичного матеріалу. Однак на відміну від простого повторення вона з'являється після розгорнутого нового розділу, з новим образним і тематичним матеріалом, з новими формами викладу або новою тональністю. Іншими словами, реприза вводиться після розділу, що різко відрізняється від експозиційного типу викладу матеріалу.

Найбільш подібною до простого повторення є реприза в малих – простих двочастинних та тричастинних формах. Як вже зазначалося, тут вона реалізує смислові тенденції, характерні для мовного синтаксису. Відсутність часового простору в цих формах породжує відсутність контрастів, а, отже, наближає музичні повтори до словесних синтаксичних повторів.

Співпадіння зі словесними синтаксичними значеннями особливо важливим є для вокальної музики, в якій фразування та артикуляція спираються на визначення спільних рис. Фразування в музиці відповідає тому, що в мові здійснюється за допомогою розділових знаків (див. пр. № 20).

У контексті дослідження репризності, важливим є співпадіння повторності в музиці та слові у вокальних творах. Однак у моменти неспівпадінь включаються в дію принципи доповнень, за якими мелодичні повтори створюють ефект розвитку через смислове навантаження тексту і, навпаки, повтори слів “висвічуються” новими гранями через музичну інтонацію.

Виникнення закономірного відчуття репризності вимагає деяких умов.

По-перше, необхідним є часовий проміжок, який би відділяв репризний повтор від експозиційного викладу матеріалу.

По-друге, відчуття репризності виникає тоді, коли музична думка повторена в інших умовах та в іншому контексті.

Третьою умовою для виникнення відчуття репризності є повне зняття або послаблення метричної залежності від початкового проведення тематичного матеріалу в експозиції.

Четверта умова – контрастний характер частин, що розділяють експозицію та репризу. Чітке розмежування частин твору забезпечує сприйняття репризи як повторення думки в цілому, а не відтворення попередньої музичної конструкції. Порівнюючи репризні повтори та нерепризні, можна зупинитися на двох типах повторів – незмінні та варіаційні.

Незмінні повтори є своєрідним гігантським ехо – динамічно ослабленим повтором. З іншого боку, вони виконують технічне завдання – закріпити в пам'яті музичний матеріал. Реприза ж є повтором музичної думки в іншій музично-смисловій ситуації.

Відмінність репризних повторів від варіаційних у тому, що увага в них концентрується на різному характері новизни. Варіаційні повтори подають тематичний матеріал у зміненому вигляді, а в репризі незмінний тематизм несе в собі функціональні зміни (експозиційний принцип викладу матеріалу наповнюється логікою підсумку, завершення та узагальнення).

5.3. Функції репризи

Як вже зазначалося, специфічність репризи музичного твору є пов'язаною з рівнем точності повтору та кількості матеріалу, який повторюється. Безумовно, також, що зв'язок з образними асоціаціями є дуже важливим, в той час, як основною функцією репризи є формування, забезпечення та підтримка комунікативних завдань. Смислові функції є дуже різноманітними, адже їхнє наповнення залежить від особистісного сприйняття.

До загальної семантичної функції репризи можна віднести підкреслення контрасту між частинами. Експозиційному типу викладу матеріалу в стані його розробки протиставляється завершальний, який створює ефект врівноваженого підсумку.

Ще однією семантичною функцією репризи є утвердження основного образу, яке може осмислюватися як результат розвитку подій, як повернення до реальності після розробки або як відновлення спокою в ідеальній образній сфері.

Художні функції репризи пов'язані з конструктивними особливостями цього розділу та з типом музичної форми в цілому.

У сучасній термінології закладено відбиток тих функцій, які виконують репризи: уявна реприза, реприза-обрамлення, ремінісценція-спогад, реприза-кода.

У назвах реприз також може закладатися виявлення типів перевтілення: повна реприза, скорочена, розширена, статична, динамізована, поліфонічна реприза, реприза-варіація, дзеркальна реприза тощо.

Репризи можуть поділятися за виявленим характером матеріалу: тематична реприза, тональна, фактурна, текстова, ситуативна, оркестрова реприза тощо.

Нарешті, репризи можуть виконувати певні функції за історико-стильовими типами: реприза *da saro*, сонатна реприза, ритурнель (від італ. *ritorno* – повернення) як інструментальний епізод, що виконується на початку та в кінці вокального твору, рефрен тощо.

5.4. Репризні трансформації музичного матеріалу

Сприйняття репризи відбувається в контексті порівняльного аналізу її з попередніми частинами музичної форми. Йдеться про розробки в сонатній формі, середню частину в тричастинній формі, епізод у формі рондо тощо. Якщо в порівнянні з попередніми розділами велику вагу має контраст, то, безсумнівно, без подібності не можна досягнути відчуття репризи. У тому ж випадку, коли драматургічна логіка динамізації форми впадає в протиріччя з межами форми, реприза виконує функцію фази розробки або підготовки руху до кульмінації.

Зрозуміло, що основний принцип репризи – подібність до попереднього експозиційного викладу матеріалу. Однак подібність в репризі дозволяє виявляти й відтінки неспівпадінь з експозицією. Проблема неспівпадінь репризи з експозицією аналізується на рівні функціональному та текстовому.

Функціональний рівень розглядає репризу через призму психології сприйняття повторення попереднього матеріалу без змін (*da saro*) в новому ракурсі.

Текстові ж відмінності репризи є пов'язаними з особливостями логіки музичного розвитку твору, з конкретним задумом та типом форми.

1. *Розширена реприза* з'являється внаслідок наскрізного розвитку, що має своє продовження і в межах її формальних обрисів.

З точки зору художнього образу таку репризу іменують динамічною. Сутність її в подоланні статичної повторності, в утвердженні безповоротності музичного розвитку.

2. *Скорочена реприза* має спрощений тип змін, пов'язаний з використанням загальних форм руху або зі спрощенням синтаксису тем. Такий тип репризи дозволяє створити узагальнений образ, далекий від попереднього експозиційного. Жанрові ознаки таких реприз пов'язані з традицією звучання *tutti* в кінці твору, наприклад, в маршах.

3. *Принцип репризної інверсії* пов'язаний зі змінами порядку проведення тем. Зміна співвідношення сил, виявлення дзеркальної симетричної композиції – головне завдання принципу репризної інверсії. Побічна партія, що висувається на перший план, утверджує свою дієвість. Водночас, головна партія, навпаки, отримує статус узагальненого, символічного образу.

Наростання ролі репризних функцій за видами композиційних структур відбувається за принципом “від простого до складного”.

У музичній формі періоду репризні тенденції проявляються у вигляді функції ремінісценції або натяку. У складній тричастинній – в більших масштабах і фактурних трансформаціях. І лише в сонатній формі з'являється уявна реприза, дзеркальна, поліфонічна тощо.

Завдання для самостійної роботи

Проаналізувати репризу Сонати № 23 (“Appassionata”) Л.Бетховена (Опус 57, 1 ч.)

Питання для самоперевірки

1. Визначте загальні закономірності репризності.
2. Порівняйте принцип репризності з іншими видами повторень.
3. Назвіть семантичні та художні функції репризи.
4. Як текстові відмінності репризи є пов'язаними з особливостями логіки музичного розвитку твору?

Розділ VI

ЗАВЕРШАЛЬНІ РОЗДІЛИ В МУЗИЧНИХ ТВОРАХ

6.1. Принципи завершення та їх реалізація в музичних творах

Завершальний тип викладу матеріалу вирізняється від інших пануванням однієї тональності при збереженні відхилень у тональності субдомінантової або домінантової груп. Затвердження тоніки, кадансування та фінальні протиставлення різних регістрів, тембрів та гармонічних функцій є характерними засобами виразності завершальних розділів.

Точність у повторенні тем, лаконізм викладу, нисхідні хроматичні ходи мелодії, переважання елементів синтезу над тональними та образно-тематичними порушеннями, власне, і створюють ефект завершення музичного твору (див. пр. № 21).

Завершені побудови в музичному розвитку не є обов'язковими, тому що вони знімають контрасти, стверджують стійкість. Тож, такі структури є характерними для музичних форм, що мають значні внутрішні контрасти, наприклад, для тричастинних форм або експозиційних чи заключних розділів сонатної форми для посилення контрасту між головною та побічною партіями.

Найчастіше завершальні розділи будуються на основних темах або наближають їх за тематичними ознаками. У програмній, сценічній та вокальній музиці заключні розділи можуть будуватися на самостійному музичному матеріалі, якщо це відповідає задуму композитора.

6.2. Система функцій в завершальних розділах

Серед різних функцій завершальних розділів виділяються ті з них, в яких проявляються три генеральних принципи.

1) *Принцип доповнення*, що підкреслює головну ідею твору через утвердження тональності або тематичного матеріалу, домінуючого настрою або образної стилістики.

У такій функції досить часто виступають епілоги, що у сконцентрованому вигляді використовують попередній матеріал, але з новим підтекстом.

2. *Принцип завершення*, суть якого в організації кінцевого розвитку музичного матеріалу, закінченні, зупинці та концентрації уваги на заключній частині твору.

3. *Принцип переключення* відрізняється від попередніх тим, що він є орієнтованим на подальший розвиток. Такий принцип характерний, наприклад, для заключних партій сонатної форми або для розділів, що завершують музичний твір в рамках циклічної форми.

Кожна функціональна група має свої текстові, комунікативні та змістовні особливості. Перша група завершальних розділів має нахил до семантичних принципів організації матеріалу, друга до тектонічних (конструктивних), а третя – до комунікативних, що ініціюють у слухача очікування продовження дії.

У підсумку, принцип завершення розподіляється за психологічним підтекстом, закладеним у музичному матеріалі.

1. Можливості смислового сприйняття музичного процесу в завершальних фазах зростають через специфіку часового простору, його обмежені рамки.

2. Дія принципу “частина замість цілого” підсилюється в завершальній стадії через утвердження тематичного матеріалу основних розділів.

3. Виявлення окремих деталей музичного образу в завершальних розділах призводить до підсилення їх фонізму та відстороненості від загального процесу. Цьому сприяє також і подібність заключної фази розвитку до початкової та експозиційної.

6.3. Прийоми завершення в музичних творах

Як вже зазначалося, завершальні фази розвитку музичного процесу тяжіють до інтелектуально-смислового узагальнення.

Пов'язано це з тим фактом, що узагальнення в інструментальній музиці є можливим лише на завершальній стадії розвитку на відміну від логіки сприйняття словесних формул.

Кожен мотив або фраза заключного розділу в музичному творі включають у дію принцип репрезентації, згадування всіх попередніх стадій розвитку тематичного матеріалу. Таким чином, спрацьовує принцип: “частина замість цілого” (*pars pro toto*).

Серед прийомів, що створюють ефект завершення є такі, що діють як безумовні. До них належать ті, які спираються на життєвий досвід та психологію сприйняття.

Засоби умовного, знакового та символічного сприйняття вимагають спеціального досвіду, вміння розрізняти специфічні засоби, характерні для кожного розділу.

До безумовних засобів належать: гармонія, ритм, мелодія, динаміка, темп, фактура тощо. Умовні засоби, характерні для завершальних розділів, дозволяють розшифрувати напрямок руху логічної думки, закладеної в таких безумовних засобах виразності.

У конкретних художніх творах безумовні та умовні засоби виразності взаємодіють як принцип психологічного в умовному середовищі, у сфері інтелектуальних образів.

6.4. Завершення розвитку та порушення інерції руху

У безумовно діючих засобах завершення є два логічних принципи.

1. Доведення до межі розвитку.

Цей принцип може отримувати різні форми втілення. Найпростішим з них є уповільнення темпу та доведення його до психологічної межі повільного руху.

Виконуючи функцію завершення форми, уповільнення створює умови для більш чіткого “висвітлення” різних деталей фактури, тематизму, мелодико-ритмічних зворотів.

Принцип доведення до межі розвитку досить часто виявляється в досягненні крайніх реєстрів у мелодії або в басовій лінії. Один з прийомів використовує поступове освоєння вершини методом поштовхів, поетапно.

Такий метод поєднується з реєстровим контрастом, створює ефект діалогу та наростання динаміки.

Велику роль у ньому відіграє також і гармонія, яка, спираючись на досвід, ніби підкреслює етапи сходження і є умовним знаком, символом певного етапу розвитку. Так, наприклад, поява шостого ступеня після домінанти або включення до послідовності акордів низького другого ступеня є символом наближення до завершення.

Такий прийом іменують “структурами підсумку”, маючи на увазі, що найвищою точкою є останній підсумковий етап межі розвитку (див. пр. № 22).

2. Порушення інерції руху.

Досягнення найвищої точки розвитку, в свою чергу, є елементом порушення інерції руху, яке може проявлятися в змінах темпу руху або раптових паузах. Цей прийом замикає форму, разом з тим, він констатує перехід до завершальної фази розвитку музичного твору.

У тих випадках, коли елемент порушення інерції створює й тематичне протиставлення, відбувається ефект підведення підсумку через принцип – “частина замість цілого”. У даному випадку елемент

“вторгнення” витісняє собою одну з тем твору, утверджуючи свою важливість та головну роль (див. пр. № 23).

У завершальних побудовах можливою є розмаїтість функцій, які вони здатні виконувати: викладення нового матеріалу, продовження розробки, тематичні ремінісценції, дзеркальні відображення, арки обрамлення тощо.

Практичне завдання

1. Складання завершального розділу музичного твору.
2. Теоретичне обґрунтування виконаної роботи.

Завдання для самостійної роботи

Проаналізувати завершальний розділ Сонати №25 Л.Бетховена (Опус 79, 1 ч.).

Питання для самоперевірки

1. Сформулюйте принципи завершального типу викладу музичного матеріалу.
2. Назвіть функціональні принципи та прийоми завершення в музичних творах.
3. Назвіть безумовно діючі засоби завершення в музичних творах.

Розділ VII

ФІЛОСОФСЬКО-ПОЕТИЧНИЙ СИМВОЛІЗМ ТА МУЗИЧНО-ЗВУКОВА РЕАЛЬНІСТЬ У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ

7.1. Поетика музичної композиції

Поетика (від гр. ποιητιη – майстерність творення) це наукова теорія творчості, в якій розроблено методику, систему механізмів та правил діяльності окремого автора, школи або епохи.

“Поетика в широкому сенсі, це грамати́ка художньої мови” (Легенький Ю.Г. “Естетика”). Вже з часів “Поетики” Аристотеля грамати́ка стає метафорою, а поетику розуміють як символічну структуру, в якій тема, сюжет та ідея створюють цілісний образ. Вся палітра виражальних засобів іменується художнім методом, а поетика трактується як розмаїття форм, тем, сюжетів, методів тощо.

Існування початкового творчого імпульсу завжди є спонтанним актом, однак, у підсумку вибудовується в теоретичну систему. Отже поетика є інтровертним ставленням до спонтанних імпульсів, що потребують аналізу з погляду психології, соціології тощо.

Як і всі види мистецтв, музика є уособленням ідеального змісту та фізичної форми.

Музика існує як “звукова матерія”, що підкоряється певним акустичним закономірностям. З іншого боку, вона розглядається як матеріальні, фізичні механізми музичної творчості, що проявляються на біологічному рівні через виконавця та слухача.

Музичний твір завжди реалізується на соціальному рівні через громадську свідомість та естетичну складову, яка є основною сутністю будь-якого мистецтва.

З усіх наукових підходів до вивчення музики як виду мистецтва найбільш прийнятним для усвідомлення є філософсько-поетичний, соціально-психологічний та аксіологічний (від гр. αξία – цінність, λόγος – вчення, слово). Однак адекватним сприйняття й пізнання сутності музики може бути лише через музичну естетику як науку про загальні закономірності цього виду мистецтва. Музика розглядається в ній як феномен, образними засобами якого є художньо-ціннісні звукові комплекси – звуки певної висоти та забарвлення, ритмічної контрастності.

Складність полягає в тому, щоб розкрити закономірності розвитку музичного мистецтва від усвідомлення звукових фонем до цілісного сприйняття художнього образу.

На цьому шляху музична теорія нашо́товхується на значні труднощі, суть яких у величезній кількості прогалин у дослідженні національних культур та історичних епох.

На рівні теорії неможливо сформулювати ознаки музичного мистецтва в періоді від монодії до сформованого принципу симфонізму, від культових обрядів колишніх епох до сучасних телевізійних шоу. Вони різні. У монодії – підпорядковані слову, в симфонії – звуковим обра́зам, що декодуються інтелектуально, в релігійних обрядах – дійству, а в сучасних шоу – експресії візуального ряду.

Саме тому термін “поетика”, що увібрав у себе сутність ідеології художнього напрямку, допомагає нам зрозуміти творчий метод композитора, кінцеву мету музичного твору, точку найвищого – ідеального, його філософське кредо (від лат. *credo* – вірую).

Отже, на цьому рівні ми маємо розглядати найголовніший спектр події, якою є музичний твір, як життєве кредо творця або цілої епохи, в якій він народився.

Безперервність творення є запорукою існування людства, зв’язку поколінь, розуміння логіки розвитку й становлення нації, творчої особистості, цивілізації в цілому.

Такий підхід дозволяє будувати “мости” порозуміння між епохами, віднайти вихідну точку творчого імпульсу, який завжди є любов’ю до життя, співпереживанням людським негараздам, мрією про прекрасне майбутнє.

Поетика, це “точка завмирання”, благоговіння перед Богом. І, незалежно від нашого ставлення до цього поняття, ми розуміємо неосязжність першопричини творчого імпульсу та, власне, і людської думки в цілому.

7.2. Реалізація естетичних принципів, характерні ознаки музичних творів драматичного, ліричного та епічного ряду

Музична естетика (від гр. 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 таких 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 XIX 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”. Західні філософи та музикознавці в XX столітті трактують динамічність якості музичної процесуальності як психологічний енергетизм. Переосмисливши таку інтерпретацію, Б. Яворський та Б. Асаф'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 року. Розвиток громадської свідомості в XIX столітті призвів до розуміння історії музики як процесу, пов'язаного з загальною історією, але самодостатнього на всіх стадіях розвитку. Музикознавці-історіологи розглядають історію музики в біологічному ключі як зміну життєвих циклів окремих “організмів” – музичних стилів та національних культур, а сучасна музична герменевтика (від гр. *ἐρμηνεύω* – роз'яснюю) заперечує єдність процесу еволюції музики, зважаючи на спонтанний характер розвитку творчого процесу.

XX століття 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 гр. δράμα – дія), лірика (від фр. lyrique – співуча) та епос (від гр. έπος – розповідь).

У музичній драмі основою є конфлікт, що розкривається в боротьбі сил дії та протидії. Вирізняються етапи розвитку драматичного задуму: експозиція, зав'язка, розвиток, кульмінація та розв'язка.

На ранніх етапах розвитку музичною драмою іменували оперу. Заслуга тут належить К. Глюку. В його операх слово, сценічна дія та музика зливаються в єдине ціле.

Тим не менше, ця реформа призвела й до зворотних наслідків. Привнесення до жанру опери принципів драматичного театру призвело до підпорядкування музики драматичній дії. Теоретичне обґрунтування цього принципу здійснив Р. Вагнер у своїх літературних працях. До цього часу продовжується полеміка між вагнеріанцями та антивагнеріанцями з приводу його реформи, суть якої у використанні візуального символізму (тема “меча”, “вогню” тощо).

Стосовно інструментальної музики, не пов'язаної зі сценічною дією або літературною програмою, прийнято говорити про симфонічну драматургію сонатної форми або драматизацію музичного розвитку. Драматичний тип симфонізму Л. Бетховена став однією з вершин культури людської цивілізації.

Назва ліричного напрямку у визначенні естетичної складової походить від музичного інструмента – ліри, в супроводі якого у Стародавній Греції співали або промовляли речитативом пісні та вірші. Усі музичні й тематичні ознаки лірики в цілком сформованому вигляді з'являються вже XVII століття. Предметом зображення в ній є не події чи об'єкти, а почуття, переживання та настрої.

Особливості історичної складової та характерна тематика спонукали до того, що лірика, як естетика, знайшла своє втілення у вокальних жанрах (пісні, романси, опери).

Високого рівня сягнула народнопісенна та романсова лірика в мистецтві різних країн Європи XIX століття. Народнопісенна лірика дещо відрізняється від лірики авторської тим, що у фольклорі думки та почуття мають більш узагальнений характер, вони позбавлені ознак індивідуальності.

За формою виконання в ліриці розрізняють два стилі: одноголосий та багатоголосий.

Для одноголосого виконання характерним є переживання на самоті, занурення “в себе”.

Для багатоголосого типу лірики стає важливим співпереживання. До такого типу належать суспільно-побутові та побутові пісні різних народів Європи.

Слід сказати, що одиночний ліричний склад народнопісенної традиції виникає в результаті ослаблення пережитків родинних зв'язків і усвідомлення власної індивідуальності. Водночас, багатоголосся нового типу (підголосково-поліфонічного й гомофонно-гармонічного) припадає аж на середину ХІХ сторіччя, коли розпочалася нова хвиля еволюції ліричного ряду в музиці фольклору (розвиток міського романсу).

Найвищого втілення ліричного напрямку музична естетика досягла у французькій трагедії другої половини ХVІІ століття в творчості Ж.Б. Люлі та Ж.Б. Рамо. У цілому дотримуючись класичної драматургії, ці композитори поряд з героїкою та патетикою широко використовували елементи французького придворного балету та мольєрівської комедії-балету, що давало можливість створювати яскраву, монументальну, цілісну музично-сценічну композицію.

Лірична опера, що склалася у Франції другої половини ХІХ століття увібрала в себе елементи комічної та великої опери. У той же час, музична мова стала більш демократичною, наближеною до побутової лірики. Важливу драматургічну роль тут виконують жанри пісень, романсів, танців. Мелодика в опері набула аріозо-романсового характеру, а речитатив став більш наспівним.

Для епічного стилю показова оповідальність тону, увага до обставин і подій.

У Київській Русі знаходимо вже в певному розквіті такий необрядовий рід фольклору як епос і, зокрема, найдавніший з відомих у східних слов'ян епічний жанр – билини. До епічних жанрів належать також українські думи та історичні пісні.

“Думи – найвизначніша частина українського народного епосу. До особливостей їхнього змісту належать такі риси як реалістичність, історизм, поєднання трагедійності та героїки” (Іваницький А. Українська народна музична творчість). За формою думи – великі вокально-інструментальні твори, в яких текст становить не лише смислову, але й структурну основу музичної декламації. Нерівноскладова будова віршів обумовлюється імпровізаційним характером виконання та епіко-розповідною манерою рецитації.

Звукоряд дум – хроматизована дорійська шкала з варіантним ІV ступенем, який може бути підвищеним або натуральним. Хроматизо-

ваним може бути, також, III та VII ступінь, що свідчить про вплив мажоро-мінору.

Мелодико-речитативна манера й трагедійний виконавський стиль дум пов'язані з героїчними поховальними співами, що походять ще від індоєвропейських народів, а свого часу перейшли в епос Київської Русі та героїчні плачі часів козацької доби.

Пісні, в яких відображено загальнонародні події, образи народних героїв, належать до історичних.

Своєрідність історії України полягає в тому, що найвизначніші події пов'язуються з діяльністю козацтва.

До історичних пісень належать некозацькі та козацькі пісні, в яких згадуються конкретні історичні факти, прізвища та відображене козацьке життя, побут і психологія.

За історичним змістом пісні поділяються на:

- пісні з конкретною історичною підосною, в яких згадуються дійсні події та імена історичних осіб;
- пісні з загальноісторичною підосною, в яких збережено дух епохи;
- пісні з соціально-побутовою тематикою, в яких ясно проступають риси історії побуту, торгівлі, військової справи, соціальних заворушень, правових відносин;
- пісні з соціальною, класовою підосною, в яких висловлюється протест проти класового розшарування, зображається тяжка доля еміграції тощо.

Звичайно, епічні жанри фольклору, починаючи від часів Київської Русі, мали величезний вплив на професійну композиторську школу. Серед українських композиторів найпершим треба назвати М.В. Лисенка, який вивчав фольклор і в своїй творчості об'єднав досягнення професійної європейської та російської композиторських шкіл з народною обрядовою та епічною традицією. Його опери “Тарас Бульба” за М.В. Гоголем, “Наталка Полтавка” та “Енеїда” за І.П. Котляревським, музика до “Кобзаря” Т.Г. Шевченка – просякнуті духом народного епосу, ліризму, сатири та драми.

Тож, зовсім не випадково М.В. Лисенко вважається засновником національної композиторської школи.

Серед всесвітньо відомих історичних та епічних опер російських композиторів можна назвати “Іван Сусанін” та “Руслан і Людмила” М.І. Глінки, “Хованщина” М.П. Мусоргського, “Князь Ігор” О.П. Бородіна та “Сказання про невидимий град Китіж” М.А. Римського-Корсакова.

Слід зазначити, що епічна традиція в європейській музиці бере свій початок ще в давній Греції і на сьогодні є однією з провідних в академічному мистецтві. Вона є запорукою історичних зв'язків поколінь, традицій, яскравим зразком реалістичного відображення дійсності.

7.3. Філософські концепції та психологія музичного сприйняття

Уже в період зародження людської цивілізації музичні звуки та ритміка були обов'язковою складовою різних трудових процесів та релігійних обрядів. Гуртові дійства освячувалися “перед лицем богів”, а, отже, всі дії, що в ті часи входили до містерій, вважалися “жертвою богам”. Про це зараз доречно згадати, тому що сучасні “постмодерні тенденції” формалізують процес творчості, відривають його від основи, якою є Бог, народ та й життя людей в цілому.

У попередніх розділах вже говорилося про те, що, розпочинаючи вже з давніх часів, висловлення філософських уявлень про навколишній світ відбувалося через звукові образи. Нагадаємо, що пантеїзм є уявною формою існування “світової душі”, яка є у всьому суцільному. Згідно з таким розумінням світопорядку, спілкування з силами природи (“злиття душ”) відбувається через усвідомлення “душі птаха”, “душі моря”, а, отже, через звукозображальність.

У свою чергу, кристалізація вчення про Святу Трійцю, а особливо утвердження її в християнській ідеології, повністю змінило світ музичних образів. Сила слова Божого, проповідувана через спів людських голосів – ось основний догмат християнської церкви. Такий філософський постулат вимагав відповідних засобів виразності й призвів до виникнення співу без супроводу (a capella), нових композиційних структур і нової музичної естетики, суть якої у сповідуванні філософсько-поетичної символіки Святого Писання. Зрозуміло, що конструктивна логіка трихордовості та довготривале розспівування важливих у словесному сенсі складів Божого слова спрямовані на висловлення християнської філософії – пієтету до Святої Трійці та Божого Слова.

Тож, немає нічого дивного в тому, що ось ці дві тенденції у філософському колі полеміки – заперечення Бога в пантеїзмі та його утвердження в християнстві – є основною віссю різновекторності європейської ментальності.

Можна провести аналогії між модерним пантеїзмом та прадавнім буддизмом у запереченні існування Бога, між християнством та магометанством в утвердженні єдиного Бога, але, оскільки ми

зосередилися на європейській культурній традиції, то й розглядаємо пантеїзм, як філософію прадавніх європейських племен (язичництво), а християнство як поширений феномен нашої доби в європейському просторі.

Звичайно, в сучасному глобалізованому світі не можна заперечувати взаємовпливів різних культур, але основоположно залишаємо, все ж таки, європейську традицію, в якій дві тенденції продовжують протистояти одна одній.

Можна було б спробувати проаналізувати вплив, матеріалістичної філософії, як однієї з форм безбожності, на культуру цивілізації, зануритися в проблематику дивного симбіозу фашистської ідеології з буддійською філософією та пантеїзмом композитора Р. Вагнера. Але це вже теми, що виходять за рамки нашого посібника. Важливо лише пам'ятати, що зерно творчості проростає з філософсько-ідеологічних уподобань і позицій або умов існування особистості.

Тож, для того, щоб підтвердити зв'язок філософських уявлень з психологією сприйняття, розглянемо хоча б деякі напрями науки – психології.

Найперше, звертає на себе увагу здатність особистості до абстрактного мислення (від лат. *abstraction* – звернення, відсторонення). Мається на увазі одна з можливостей людського мислення до виокремлення яких-небудь ознак об'єкта, що вивчається. У результаті такого процесу створюється розумовий продукт у вигляді поняття, моделі, теорії, класифікації тощо. До того ж, вже на початковому етапі ця абстракція виступає за участі чуттєво-образного відображення дійсності, коли одні ознаки об'єкта, що вивчається, стають орієнтирами для сприйняття й дії, а інші ігноруються. Отож, цей науковий постулат стверджує вибіркового характер психології сприйняття.

Крім того, розділ психології про сприйняття стверджує, що динаміка усвідомлення на основі виявлення узагальнених, соціально зафіксованих ознак відбувається миттєво, в той час, як формування навичок вимагає багаторічного навчання. Таким чином, з'ясовується, що індивідум має бути підготовленим до сприйняття інформації.

Проблема готовності до сприйняття є дуже важливою для митців. За деякими постулатами світ розділено на осіб, що є здатними сприймати узагальнену інформацію, а є обдаровані індивідууми до сприйняття наукової інформації, мистецтва та інших форм діяльності. Однак, нові дані гештальт-психології (від нім. *Gestalt* – образ) підтверджують існування внутрішнього, системно-цілісного світогляду та можливості його осягнення через миттєве прозріння.

Тут ми торкаємося найважливішої проблеми науково обгрунтованої “Ідеї Бога”, яка стверджує існування “банку інформації” або, за Біблією, “Книги життя”.

Святе письмо з давніх-давен послуговується образами філософського, поетичного символізму, тож, поняття подібні до таких як “розгорнути книгу”, “я був у дусі Господнього дня”, “просіть – і дано буде вам”, “не ховайте світла”, “і відкрилося небо”, “ріка живої води” і “дерево життя”, по суті, означають можливість підключення до банку інформації за певних морально-етичних умов, якими, без сумніву, є філософські світоглядні позиції.

Подібний підхід до вирішення проблеми особистості в, так званій, “гуманістичній психології” трактується, як можливість досягнення “ідеального Я” і центральна роль в цьому відводиться *мотивації* та конструктивному началу людського “Я”.

Можна довго полемізувати про конструктивне й деструктивне начало в творчості, в соціумі тощо. Рівень аргументації може бути психологічний або філософський, соціологічний або аксіологічний (ціннісний), однак, наукові факти засвідчують, що думка є матеріальною, що вона має здатність екстраполюватися (переміщуватися) в просторі. Це дає право утверджувати величезну роль свідомості людини в творчому процесі. У контексті музичного сприйняття, можна стверджувати, що слухач є співтворцем композитора, бо філософська ідея “малого у великому” спрацьовує на всіх рівнях.

Ще на початку ХХ сторіччя російський філософ П. Флоренський, розвиваючи ідеї “філософії цілісності” В. Соловйова, спробував обгрунтувати її не тільки релігійно-філософськими положеннями, але й науковими твердженнями з галузі фізики, математики, філології тощо.

Метафізика цілісності як спосіб пізнання мудрості світу, як можливість віднайдення “ідеальної особистості світу” (Бога) здійснюється антиномічним (одночасно дискурсивним та інтуїтивним, безкінечним та кінечним) способом. У той же час, основним, первинним засобом осягнення істини є одкровення.

Слід зазначити, що ідеї П. Флоренського тісно пов’язані з науковими розробками ядерної фізики (А.Енштейн), а особливо з теорією “єдиного поля”. Ця теорія знайшла своє продовження у фізиці елементарних частин (Н. Бор), яка підтверджує атомарну цілісність Всесвіту.

З вищезазначеного можна зробити кілька висновків.

1. Процес відбору інформації відбувається на суб'єктивному рівні, але є об'єктивним фактором.

2. Сприйняття інформації відбувається через принцип налаштованості індивідуума (психологічний, аксіологічний тощо).

3. Цілісне сприйняття інформації є можливим через миттєве розуміння (откровення).

4. Принцип науково обґрунтованої “Ідеї Бога” підтверджує першопричинність ідеального в матеріальному.

Для музичного мистецтва всі ці висновки є основоположним чинником, тому що вібрація, звук, слово, образ, інтелектуальна концепція – це ряди формотворчої цілісності, висловлення закономірності “малого у великому” (і навпаки!). Якщо ж, додати до цього вислів зі Святого Письма про те, що “слово лише для часу цього”, то можна стверджувати, що велику місію музичного мистецтва ще не завершено! Особливо це стосується академічного симфонічного, камерного, інструментального жанрів, яким дано бути провідниками унікальної здатності людського інтелекту трансформувати спонтанну психічну енергію в образну стихію, декодувати життєву силу творчого натхнення в дзвінкоголосу звукову молитву!

У цілому ж, можна стверджувати, що сприйняття музичного твору є творчим актом, подібним до місії, яку виконує композитор у процесі написання твору. Іскра творчого імпульсу, що виникає з небуття в свідомості композитора є прообразом першого звука музичної композиції, яка крок за кроком у процесі розвитку відкривається слухачеві красою звукових форм.

Разом з тим, існує і альтернатива, що її сформовано в Святому Письмі: “Почуєте слухом, – і не зрозумієте...” (Єв. Св. Луки 13.14). У ній закладено принцип налаштованості на несприйняття інформації та її ігнорування. Така мотивація є основоположною в процесі відбору та заперечення, однак, феномен прозріння, раптового усвідомлення цілісності, як істини в останній інстанції не можна не враховувати. Він є таємницею за сімома печатками, яка, тим не менше, свідчить про взаємопов'язаність усіх процесів.

Зрозуміло, що найголовнішою позицією в творчості й у житті має бути постулат: “Будьмо уважні!”. Тоді відкриються нам двері Істини.

Завдання для самостійної роботи

Розглянути естетичну складову твору за прикладом “Угорської рапсодії” № 9 для фортепіано Ф.Ліста

Питання для самоперевірки

1. Розшифруйте сутність терміна “поетика” в контексті композиторської творчості.
2. Яку проблематику розглядає музична естетика як наука?
3. Назвіть характерні ознаки музичних творів драматичного, ліричного та епічного ряду?
4. Зазначте роль філософських та наукових концепцій у творчому осмисленні буття.

Розділ VIII

ТВОРЧИЙ ПРОЦЕС ЯК ЦІЛЕСПРЯМОВАНИЙ АКТ: ВІД УСВІДОМЛЕННЯ НЕОСЯЖНОГО ДО КОНКРЕТНОГО

8.1. Техніка музичної композиції

Композиція може розглядатися як категорія музикознавства та музичної естетики в контексті втілення художнього змісту в усталеній об'єктивованій звуковій структурі або стосовно музичного цілого, в якому розкриваються закономірності розгортання твору в часі й просторі. Це поняття протиставляється плинній варіативності народної творчості та джазовій імпровізації в тому сенсі, що має на увазі завершений твір, в якому основні компоненти є зафіксованими через систему музичної нотації.

З давніх-давен при формуванні музики як композиційно цілісного виду мистецтва структурні чинники були пов'язані з текстовою або танцювально-метричною основою.

Відомо, що в ті часи в релігійних обрядах використовувалися певні словесні формули, яким надавалися магічні властивості, тож, в технічному плані це могло виглядати подібним до мелодекламації (інтонуванням голосних звуків) з виконанням усіх мовних закономірностей: логічних акцентів, емоційних підйомів та спадів тощо. З часом така форма представлення мовних символів викристалізувалася в монодію, яка стала основою музичної мелодики. Також, зрозуміло, що ще до виникнення принципів фіксації музичної думки і в танцювальній стихії існували певні умовні знаки, закладені в ритмічній основі цього виду людського самовираження. Можна припустити, що в усі часи висловленням енергійної життєстверджуючої ідеї був пунктирний ритм, а ліричних почуттів – тріольний ритм. Достеменно відомо лише, що ударні інструменти існували вже в допотопні часи і використовувалися в релігійних обрядах, а це означає, що їм надавалися магічні властивості. Тож, повторюваність ритмічних структур лежала в основі впливу на свідомість особистості.

У XVII–XIX століттях поняття “композиція” поглиблюється вченням про “форму музичну” й розглядається в двох іпостасях:

а) як тип композиції (сонатна форма, фуга, варіаційна форма, канон) або її жанр (концерт, меса);

б) як музичне втілення змісту (цілісна організація мелодичних мотивів, ладу, гармонії, метра, поліфонії), співвідношення тембральних та інших якостей музики.

У контексті структури, ці композиційні утворення вирізнялися за кількістю музичних тем (в сонаті – протиставленням двох контрастних тем, а в інших типах композицій – експонуванням та розвитком однієї теми). Вирізнялися вони також і використанням прийомів опрацювання мелодичного матеріалу. Так, наприклад, в сонатній формі контраст двох тем може поглиблюватися або згладжуватися, що впливає на вибір методів компонування музичного матеріалу, використання певних фактурних, темпових або тональних протиставлень. Водночас, fuga будується за принципом почергового експонування однієї теми, однак, тональні співставлення або версії проведення цих тем можуть бути різними (в оберненні, в дзеркальному відображенні, в інверсії тощо). Такі ж прийоми використовуються і в поліфонічній техніці канону з тією різницею, що кількість голосів тут може бути набагато більшою. Крім того, в каноні, на відміну від fugи принцип почергового вступу голосів має бути непорушним.

Для використання варіаційної техніки композиції необхідною умовою є експонування музичної теми найпростішими засобами виразності для можливості варіаційного розвитку. Відомо, що варіаційний принцип розвитку може використовуватися в усіх жанрах музики саме тому, що в ньому закладено потенцію до жанрових та характеристичних змін експонованої теми. Відомими є, навіть, твори, які складаються з варіацій на дві теми (“подвійні варіації”). В них проглядається спроба авторів наблизити цю композиційну структуру до принципів розвитку сонатної форми, використовуючи контрастність тем та прийомів музичного розвитку.

Поняття жанру в музиці є похідним від цілісного уявлення про це мистецтво, тож, використання певних структурних прийомів відрізняється в залежності від ідейного напрямку, що його обирає композитор для втілення свого задуму. Так, в музиці, що створюється для концертного виконання важливою є технічна сторона у викладенні матеріалу (віртуозність у володінні інструментом, яскравість музичних тем), а в церковній – заглиблення у зміст тексту. Як бачимо, музичне втілення художнього змісту тісно пов'язане з використанням певних технічних прийомів або конструктивних особливостей твору.

Вже зазначалося, що поняття “форма музична” через певний проміжок часу була доповнена музикознавчим терміном: “музична форма як процес”. Основний сенс такого уточнення в тому, що специфікою музичного мистецтва є рух у часі й просторі, в той час як конструктивні властивості твору є лише формою авторського вислов-

лювання. Тож, слід розрізняти поняття “музична композиція” та “музична форма”, бо, як відомо, музичний твір “оживає” лише через душу виконавців, до того ж, він може змінювати своє “обличчя” навіть у повторному виконанні одним музикантом.

У ХХ столітті виникає поняття “техніка музичної композиції”, яке дистанціюється від ідеалізації певних структур попередніх епох і привносить розуміння конструктивної логіки музичної композиції, що є прихованою першоосновою, внутрішньою пружиною твору. Цей термін виникає на зламі епох і повністю відповідає ситуації, в якій сформувався – знаходиться поза етнічними, релігійними чи історично обумовленими уподобаннями, але визначає технічну складову музичного твору. У цьому контексті, структура твору розглядається на рівні побудови музичного матеріалу, маючи на увазі конгломерат технічних засобів (принципів формування мелодики, гармонічної вертикалі тощо).

Однак, не можна приховати історичного факту, що такий підхід був продиктований загальним революційним запалом початку ХХ століття. Якщо ж прослідкувати формування естетики музичного мистецтва в ретроспективі, то ми побачимо, що в усі часи вона була пов’язана з умовами життя, емоційним станом людської особистості. Монодія і мелодія в музиці попередніх епох висловлювали стан душі через імітування мовних принципів. Слід зауважити, що захоплення природними явищами також передавалося через мовні інтонації. Такий підхід забезпечував розкриття засобами мистецтва найтонших, глибинних процесів людської психічної природи, підкреслював гармонічний сенс буття.

Чи не вперше в історії людської цивілізації в мистецтві з’являється новий об’єкт поклоніння – техніка, що на рівні конструкції музичної композиції втілюється у використанні принципів машинних процесів або їх імітуванні. Тож, не випадково захоплення суто технологічними проблемами, на рівні музичної композиції призвело до забуття самого глибинного сенсу мистецтва – служити людям, а не витворювати ідолів з машинних технологій!

Відомо, що музичне мистецтво для фіксування музичної думки використовує принципи нотації, саме тому даний розділ музичної композиції іменується нотографією. Актуальність вивчення принципів нотографії є пов’язаною з ускладненням прийомів нотації в сучасній музиці, необхідністю розшифровувати старовинні форми запису.

Настання епохи “технічної революції” призвело в музичному мистецтві до ускладнення проблем нотографії, що виявилось в засто- суванні величезної кількості ударних інструментів, винайденні нових незвичних прийомів звуковидобування та використанні раніше не існуючих інструментів. Особливою проблемою тут стала, так звана, “електронна музика”, яка вимагала пояснень технічних параметрів у своїх партитурах на рівні майже фізико-математичних формул. Зрозуміло, такі твори не можна іменувати музичними через використання в них суто шумових електронних ефектів. Рамки цього посібника не дозволяють нам заглибитися в проблеми психології сприйняття звука як акустичного феномена, але варто зазначити, що шумові прийоми в релігійних обрядах – містеріях використовувалися ще з допотопних часів, а їх завданням було введення людей в стан забуття або перехід до екстатичної прострації.

За влучним афоризмом А. Франсуа, мистецтву загрожують два монстри – митець, що не є майстром, і майстер, що не є митцем! Тож, стрижневим питанням майстерності композитора є – створення художнього образу. Його формування – це велика таємниця й для самого митця, адже він є неповторним зіпком миттєвості, що народжується з безмежності, а реалізується в конкретному фізико-математичному вимірі (у часі й просторі).

На рівні ж, ідеології авангардизму, що запанувала на початку ХХ століття., цей процес стає “матеріалістичним”, тобто, суто технологічним. Як не дивно, але “бог”(ідол), якому поклоняється техніка композиції в рамках цієї естетики, “виліплює” й відповідний “художній” образ, далекий від живої людської емоційної сфери. Вже згадувалося про те, що в основі цього методу лежить заперечення принципу натурального звукоряду, який є природнім фізичним феноменом, і нав’язування людству ідеології “розкріпаченого дисонансу”. За її параметрами, процес розвитку здійснюється в рамках суто математичного виміру: на тлі більшої або меншої кількості дисонуючих співзвуч. Науково доведено, що дисонуючий фон є подібним до технічних шумів, які негативно впливають на психіку людини. Таким чином, адепти цієї техніки стали тими “майстрами”, що загрожують не тільки мистецтву, але й людській особистості.

Слід пам’ятати, що творчий процес в усіх видах мистецтв є квінтесенцією цілісності світосприйняття. Тож, майстерність творця є пов’язаною з психологічними та фізичними чинниками, що формують його як особистість за багатьма параметрами. Ми вже відзначали

різносторонні зовнішні впливи на свідомість композитора; взаємопов'язаність їх є неспростовним фактом, але прояви можуть бути непередбачуваними. Так, наприклад, великий В.Моцарт (1756-1791) є австрійським композитором XVIII століття, який відчував на собі впливи різних епох та етнічних груп, однак, сформував своєрідний стиль, заснований на конструктивній логіці, яку, цілком очевидно, було закладено на генетичному рівні, можна сказати, самим Богом! З цієї точки зору, наприклад, “Турецьке рондо” В.А.Моцарта є художнім явищем, а не проявом висловлення етнічного світогляду. Тим не менше, кожен твір обов'язково несе в собі філософську константу свого часу, що висловлюється відповідними засобами виразності. До цього слід додати, що новаторство геніальних композиторів з часом переоцінюється або в позитивному, або в негативному плані. П.І.Чайковський (1840–1893) так висловлюється в цьому контексті, наприклад, про оперу “Дон Жуан” В.А.Моцарта: “Яким би не був глибоким і сильним творчий дар митця, він у засобах своєї творчості не може звільнитися від тих характеристик, які пізніше перетворюються, через зловживання ними другорядними талантами, на рутину й отримують, в кінцевому результаті, значення археологічне. Але це не означає, що рука часу могла доторкнутися самої суті естетики твору, і ось чому... опера “Дон Жуан”, завдячуючи нев'янучій та невичерпній енергії моцартівського натхнення, сприймається застарілою лише в технічному плані; вона сприймається нами з таким же захопленням, з такою ж повнотою впливу, які викликала в серцях наших дідів та прадідів...”. Тепер вже можна констатувати, що це творіння Моцарта є безсмертним, а засоби музичної виразності – унікальними. Є поняття плинності й вічності. Таємничість творчого процесу геніїв людства якраз і виявляється в усвідомленні вічності, а це означає, що для висловлення сутності сьогодення необхідно віднайти відповідні засоби виразності й укласти їх у неповторну архітектонічну структуру (музичну композицію).

Своєрідність мислення певних історичних та етнічних груп є заснованою на філософсько-поетичних уявленнях про Всесвіт, тим не менше, математична або геометрична логіка є основою всього сущого, носієм просторових та кількісних уявлень про плинність і масу тіла. “Кольоровими” ж, такі уявлення стають вже в зв'язку з кількісними показниками, що впливають на сенсори зору, а, отже, є другорядними. Тож, зовсім не випадково в малярстві цінується, перш за все, відчуття перспективи, яке лише реалізується через колір. Цікаво,

що, так поіменований “кольоровий слух”, який висловлює зорово-слухові асоціації, досить часто поєднується в обдарованих особистостях з абсолютним музичним слухом, що підтверджує думку про математичну першооснову в сприйнятті навколишнього світу.

Наявність чи відсутність наукової теорії, що пояснювала б основи світобудови в цілому, а на терені музичного мистецтва – закономірності розвитку того чи іншого творчого напрямку, завжди викликало суперечності в суспільстві. Так, наприклад, у полеміці про першопричину теорії чи практики в творчому процесі І.Стравинський (1882–1971) заявляв: “Яку роль у створенні музики відіграє теорія? Ретроспективну. Практично ніякої. Є твори, з яких її видобуто. Або, якщо не зовсім правильно, вона існує як побічний продукт, безсилий створювати чи навіть виправдувати створене. А проте, музична творчість включає в себе глибоку інтуїцію теорії”. Як бачимо, таке твердження не виключає творчого підходу й у ставленні до музичної теорії. Адже, відомо, що велика кількість видатних митців не лише створили свій творчий метод, а й сформували його, як наукову теорію! Тож, з цього можна зробити висновок, що цілісність світобачення може існувати лише на основі нерозривності теорії й практики. Інтуїція ж, у цьому контексті, є не лише віддзеркаленням внутрішньої закономірності існування всіх процесів, але й формує цю закономірність.

Якщо взяти за основу наших роздумів вислів зі Святого Письма: “Слова лише для часу цього”, то можна дійти висновку, що у Всесвіті існує якийсь потаємний код для передавання інформації у просторі – часі. Дослідження в галузі ядерної фізики свідчать, що атоми передають інформацію у Всесвіті миттєво (як єдине тіло!). Крім того, останні дані науки біоенергетики стверджують ще й існування, так званого, “біополя”, що можна трактувати як своєрідну “голограму” людської особистості. Вчені стверджують, що вона з’являється після зачаття людини, задовго до її народження. Подібним є процес реалізації творчого задуму в свідомості композитора – з ледь відчутних обрисів, які можна висловити лише приблизно в словесних термінах, на кшталт таких як: “біль”, “розпач”, “світла радість” тощо, до тактильних і сенсорних уявлень, твір кристалізується в геометричному просторі та математичному вимірі через акустичну закономірність музичної звуковисотності.

У цьому сенсі показовою може бути історія “Прощальної симфонії” Й.Гайдна (1732–1809), створеної композитором 1772 року. Задовго до цієї події в своїй творчій біографії, автор у листі до друзів

писав: “Ось сиджу я в моїй пустелі (маючи на увазі службу в маєтку князя Естерхазі), майже без людського спілкування, похмурий... Останні дні я не знав, капельмейстер я, чи капельдинер... Адже, печально постійно бути рабом...”. До цього можна лише додати, що ця симфонія є написаною в мінорній тональності , в той час як більшість симфоній Гайдна, створених для оркестру князя Естерхазі – мажорні!

Тож, техніка музичної композиції є своєрідною конструктивною формою висловлення емоцій, роздумів та переживань творця, які мають бути подібними до своєї першооснови – фізичної реальності, що існує в математичному та геометричному вимірі. Однак, для митця завжди важливо розуміти, що існує ще й інша реальність, “прикордонною зоною” якої є його творчість. Таким є висловлення тріади: дух, душа, тіло.

8.2. Співвідношення раціональної та психологічної складової в композиторській творчості: свідомість, інтуїція, емоція, фантазія

За визначенням науки психології, свідомість – це найвищий рівень психічного відображення дійсності, а раціональний підхід (від лат. *razionalis* – розумний) є основоположним; визначення ж кількісних показників у процесі мислення – найперша сходинка на шляху до усвідомлення світу, як цілісної системи. Цей процес відбувається на всіх рівнях сприйняття – зорового, тактильного, сенсорного і т. ін. Важливо підкреслити, що кількісний показник може декодуватися свідомістю на різних рівнях: маси, температурного режиму, кольорових, сенсорних ознак тощо. Згаданий феномен, цілком очевидно, й закладено в основу творчої екстраполяції (перенесення) зовнішніх впливів через внутрішнє, позасвідоме – в художній образ. Його формування відбувається діалектично, шляхом об'єднання живого сприйняття і абстрактного мислення, об'єктивного відображення дійсності та її суб'єктивної інтерпретації автором.

У музичному мистецтві кількісний показник не є лише сумарним, але й опосередковано-уявним. Так, наприклад, низький регістр вважається “важким” навіть у виконанні одним голосом або інструментом, а високий – “легким” й у виконанні групою інструментів або кількох голосів. Теж саме стосується й нюансування: можна вважати “важким” нюанс *forte*, а “легким” – *piano*. Однак, такі твердження не є безпідставними, тому що звуки низького регістру, дійсно, сумарною кількістю обертонів відрізняються від високих, а для визначення сили

звуку існує наукове поняття кількості децибелів (акустичної шкали сили звука). Неможливо прямо апелювати до поняття температурного режиму, кольору та сенсорних відчуттів у музиці, однак, слухові асоціації сприйняття співзвуч, тембру, виконавських прийомів можуть викликати на особистому рівні такі відчуття.

Роль інтуїції (від лат. *intuitio* – прискіпливо, уважно розглядати) в творчому процесі є такою, що сприяє вирахуванню перспектив розвитку на основі сприйняття миттєвості, емоція ж, є побіжною реакцією на потенціал впливів, який може оцінюватися в позитивному й негативному планах незалежно від кількісних показників впливу, а фантазія (від гр. *φανασία* – уява) – допоміжним чинником, що бере участь в підсиленні негативу або позитиву. У цілому ж, фантазія сприяє роботі всіх процесів психічної діяльності людини. Вона може допомагати інтелектуальному усвідомленню навколишнього середовища, інтуїтивному вибудовуванню перспектив розвитку подій, емоційно підсилювати їх сприйняття. Відомим на сьогодні є факт використання в мистецтві образів страхітливих снів, парадоксальних напластунків несумісних компонентів музичної (й не музичної!) мови, що негативно впливає на психіку слухача. Тим не менше, можна стверджувати, що найпопулярнішим у світі мистецьких технологій на сьогодні є стиль, спрямований на формування негативних емоцій, висловлення ідеології занепаду, байдужості, відстороненого самозаглиблення і т. ін.

Принцип сприйняття інформації в негативному або позитивному ракурсі залежить від глибинних підсвідомих тенденцій, які досить часто є закладеними ще на генетичному рівні. Саме тому, кожному особистість слід розглядати не лише в історичному контексті філософських або психологічних умов формування певного етносу, але й як унікальне явище, що своєрідністю творчого потенціалу стверджує цілісність Всесвіту, який не є “мозаїкою” часів і народів, але в якому існує спільний Дух.

Р.Вагнер (1813–1883) у своїй статті “Опера і драма” (Р.Вагнер *Избранные статьи*. – М. : Искусство, 1978) так висловлюється, наприклад, з приводу створення композитором вокальної мелодики: “Її походження укорінюється в сутності поетичного наміру, який висловлюється опосередковано через почуття – в свідомості, тобто, в мові. З цього походження вона в своєму розвитку доходить до прояву чуттєвого змісту вірша розчиненням голосних в музичному звуці... У цьому положенні мелодія вірша стає зв’язуючим і з’єднуючим ланцюгом

між мовою слів і мовою звуків, тому що вона походить від шлюбу поезії з музикою і символізує любов цих двох мистецтв. Разом з тим вона (мелодія) здобуває більшого значення, аніж вірш в поезії або абсолютна мелодія в музиці...”. Така позиція великого композитора і мислителя – неспростовний доказ взаємопов’язаності впливів у творчому процесі, рушійною силою якого є художня зацікавленість, в той час як негативне сприйняття інформації – гальмує процес творчого перетворення реальних подій в художній образ. Психологічний чинник у цьому випадку якраз і впливає на відтворення негативу в натуралістичній манері, далекій від художньої довершеності і страшній в своїй руйнівній експресивності, яка може викликати у слухачів навіть фізичний дискомфорт. Тож, зовсім не випадково, наприклад, австрійський композитор А.Шенберг (1874-1951) у своїй кантаті “Вцілілий з Варшави” (1947) відтворює почуття жаху у жителів “Варшавського гетто” під час фашистської окупації, використовуючи прийом мелодекламації (Sprechstimme) як максимально наближений до мовних інтонацій та крику.

Завдання для самостійної роботи

Опрацювати видання:

Муха А.И. Процесс композиторского творчества. – К. : Муз. Украина, 1979. – С.220–229.

Питання для самоперевірки

1. Визначити поняття техніки музичної композиції.
2. Зазначити роль свідомості у формуванні художнього образу.
3. Назвати характерні ознаки сприйняття інформації в позитивному та негативному ракурсі.

Розділ IX

ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНИХ СИСТЕМ НАЙДАВНІШИХ ЧАСІВ

9.1. Музичні системи Давнього Сходу та Середньовіччя

Аналізуючи навіть обмежений обсяг інформації про музичне мистецтво найдавніших часів, можна дійти висновку про його тісний зв'язок з магією звуку в релігійних обрядах тих часів. Підтвердженням цьому можна вважати й тональний звуковисотний принцип формування найдавніших мов, таких як японська, корейська тощо. Адже, відомо, що вплив звукової фонетики на психіку людини й декодування її в об'єктивований образ, є неможливим без глибинних асоціативних процесів у свідомості людини. Використання ж, в релігійних обрядах індуїзму та дзен-будизму, так званих, мантр, які не несуть у собі словесного кодування, лише підкреслює прерогативу безпосереднього впливу на психіку людини звукового феномену. Тим не менше, поєднання позасвідомого та інтелектуально усвідомленого в мовах людської цивілізації, також є незаперечним фактом.

Німецький музикознавець Харіус Шнайдер (1903 – 1982) пише: “Першим усвідомленим проявом формування є звук, який походить з Дао (в процесі змін та становлення всіх речей на основі даосизму), з первісної глибини, з печери, зі звукового фону (singing ground), з виблискуючого сонця, з відкритого рота божества, з музичного інструмента, що символізує Творця”. Таким чином, автор стверджує, що у стародавніх цивілізацій поняття “звук” було тісно пов'язане з релігійними уявленнями про позасвідоме – божественне.

Історія розвитку цивілізацій розпочинається на території Месопотамії, життєдайній долині між річками Тигр та Євфрат, де в V тисячолітті до н.е. оселилися шумери – азіатський народ, що прийшов туди з Турції та Ірану. На численних барельєфах, печатках та мозаїках того часу можна бачити зображення інструменталістів та сцен з написами, але матеріальних свідчень про музичні інструменти дуже мало. Археологічні дані підтверджують, що в Месопотамії існували цитри, дзвіночки, цимбали, деякі типи флейт та духові інструменти. Найрозповсюдженішими були струнні інструменти – ліри та арфи. Згадуються також 4-5 типів барабанів.

У біблійному фрагменті з Книги Даниїла знаходимо згадку про первісний оркестр часів вавилонського царя Навуходоносора (605 –

562 г до н.е.): "...коли почуєте звук валторни, флейт та гобоїв, ліри, вертикальної та горизонтальної арф, всіх або кожного роду інструментів, падайте ниць та поклоняйтеся золотій статуї, поставленій царем Навуходоносором". Приблизно в той же час з'являється й своєрідний композиційний прийом, характерний для виконавської практики Близького Сходу: соло труби подає сигнал до початку дійства, а ліра та арфа його продовжують. Музичні інструменти використовуються не лише на державних заходах але й в релігійних культах.

Спів тих часів був нерозривно пов'язаний з молитвою, читанням та вивченням священних текстів, що проявлялося у псалмодії (співі на тексти псалмів) та просодії (читанні на розспів текстів Біблії). Спів псалмів був зорієнтованим на дві паралельні частини вірша, а мелодична інтонація організовувалася навколо центральної ноти, що незмінно повторювалася з невеликими прикрасами (фіоритурами) на початку, в середині та наприкінці вірша.

Одним з найдавніших прикладів музичних систем людської цивілізації, що проіснували аж до наших часів, є мугам (маком). Цей термін має значення образно-емоційного модусу і може символізувати певну філософську, соціально-етичну або лірико-психо-логічну концепцію. Його традиції споконвічно передавалися від вчителя до учня на засадах усної творчості:

а) міг бути заснований на вібраційній основі безпосереднього впливу музичного звука на психіку людини;

б) послуговувався у своїй основі філософським переосмисленням звукозображальності, що функціонувала в навколишньому середовищі (маючи на увазі природний звуковий фон).

Цілком ймовірно, що цей принцип знаходиться в системі координат індуїзму та дзен-будизму, в яких закріпився постулат "просвітлених", що "розуміють" мову тварин і птахів через досягнення спорідненості з "Абсолютом", у якому немає ні часу, ні простору. Тож, музичний інструментарій зосереджувався на пошуках природних звукових форм, що могли би передавати шурхіт листя, плескіт води, завивання вітру і таке інше. Такими виявилися струнні, духові та ударні інструменти.

Практика музикування в композиційній системі мугаму (макому) є характерною, здебільшого, для культури Близького та Середнього Сходу. У сучасному вигляді вона містить:

1) загальну назву ладів, які відрізняються у відповідності до структури звукоряду та певної мелодичної моделі;

2) жанр народної або професійної музики, заснований на імпровізаційному ладово-мелодичному розвитку, вільній метроритмічній організації в ансамблях. Мугам може об'єднуватися в циклічну й вокально-інструментальну форму, в якій частини одного чи декількох мугамів чергуються з інструментально-танцювальними та вокально-танцювальними розділами. Поетичними текстами для мугамів є твори класиків східної літератури Нізамі, Фібулі, Вагіфа та інших. Естетичною основою їх творів є філософія пантеїзму, в якому природа є не лише фоном людського буття, але й дійовою особою, його співучасником.

З іншого боку, музичне мистецтво Давнього Єгипту, яке слід вважати найдавнішим, привнесло в мистецтво Давнього Сходу пентатоніку (від гр. *τέντε* – п'ять і *τόνος* – напруження), сутність якої – у використанні принципу натурального звукоряду старовинних духових інструментів. Відсутність гострих мелодичних тяготін є характерною ознакою пентатоніки, що, як можна уявити, могло сприяти і формуванню тональної мови багатьох народів цього регіону та їх менталітету. Тож, співіснування пентатоніки з іншими ладовими утвореннями протягом віків пояснюється не лише технічними умовами конструкції музичних інструментів, а й взаємопов'язаністю багатьох компонентів. Отож, цілком ймовірним могло бути ставлення до звуку, як до магічного феномену ще в Давньому Єгипті, оскільки ми знаємо, що саме звідти походить поняття астрології та нумерології, які надають символічного значення розташуванню зоряних тіл на небі, функціональності цифр та математичних розрахунків.

Традиції Давнього Єгипту помітні також в культурі Давнього Сходу і в ставленні до музичного мистецтва, як до розважального фактора, що сформувало певний музичний інструментарій, налаштований на танцювальну ритміку та “солодкоголосий” стиль музики.

Слід зазначити, що танцювальна ритмічна основа в найдавніших зразках музичного мистецтва є пов'язаною з релігійними уявленнями про еротичні уподобання давніх богів. Така установка призвела в ті часи до жорстоких обрядів жертвоприношень молодих дівчат: старовинні гравюри є наповненими напівоголеними постатями жінок з арфами та бубнами в руках, що догоджають духам богів своїми танцями. Цікаво, що для визначення такої естетики в ті часи існував спеціальний термін: “хі”, який християнські богослови пізніше трактували як “хіть” або “похіть”.

Як вже зазначалося, мугам (маком) є одним з основних понять музики усної традиції Сходу, у якому завдяки мелодії-моделі може

стверджуватися міра краси та вишуканості (“раст”), величавість та монументальність (“бузрук”), музика життєствердження (“наво”). Звичайно ж, таке твердження є надбанням пізніших часів. У ньому відчувається вплив філософії пантеїзму. У своїй же основі, індуїзм та різні напрямки буддизму є заснованими на непохитній вірі у плинність, скороминущість матеріального світу, його ефемерність. Людина в такій системі координат є лише часткою Всесвіту, вона є беззахисною в процесі “гри стихій”. Цей філософський постулат став теоретичною основою для формування ладів, що викликають асоціації з голосами природи в більшій мірі, аніж зі світом людських думок чи почуттів (так, наприклад, давньоіндійський лад “раг” містить 22 звуки в рамках однієї октави!).

Аналізуючи давні лади виконавської традиції мугаму (макому), можна дійти висновку про направленість дії їх впливу на мікро-рівні, тобто, внутрішній світ людини розглядається у філософському плані, як продовження зовнішнього, в той час як пізніші приклади давньогрецьких ладів, а, тим більше, ладів Середньовіччя, різко протиставляються цьому світогляду своїм зверненням до макросвіту планет, світил або ідеології Єдиного Бога. З точки зору техніки музичної композиції цей процес відбувається через усвідомлення фіксованого “тону”, на відміну від мугамної системи, в якій існує лише єдиний центр – майє (“Абсолют”), а всі інші сфери є “розмитими” і нестабільними. Найвірогідніше, що перехід до тонової системи відбувався завдяки дослідженням у галузі акустики музичного звука і відкриття закону існування натурального звукоряду. Можна також припускати, що цей закон був відомий людству ще з допотопних часів, а принцип мугаму (макому) став висловленням ідеї розпаду світу на мікрочастини і був своєрідним “декадансом” людських уявлень про Всесвіт.

Однак спільність рис давніх музичних систем у тому, що всі вони є тісно пов'язаними з уявленнями людини про навколишній світ. Можна стверджувати, що в усі часи музичне мистецтво формувалося як поклоніння перед незбагненим, таємничим і величним у своїй таємничості. Крім того, всі давні музичні системи є структурами, які споріднені не тільки за філософськими та поетичними уявленнями про світ, але й з вибудованими соціальними структурами тих часів. Вже говорилося про те, що мугамні лади є виявом, декларацією філософії індуїзму та дзен-буддизму, заснованих на визнанні плинності матеріального світу, в якому людина є лише “мікроатомом космічної гри”. У соціальному середовищі це сформувало ідеологію кастового

устрою, що виправдовує феодалізм як даність, як природне явище. Якщо додати до цього ще й уявлення індуїзму та дзен-буддизму про карму та перевтілення людських душ, то стане зрозумілою композиційна структура мугаму (макому), яка розвивається у часі й просторі на основі мікрозмін в інтонаційній сфері та ритміці дуже повільно хвилеподібно. Адже відомо, що композиційні мугамні побудови можуть продовжуватися до трьох годин звучання.

9.2. Давньогрецькі лади

На відміну від попередніх епох, давньогрецький світ був заснований на демократичних принципах громадянських свобод. Можна лише висловлювати припущення про етапи формування такої ідеології, але, звичайно ж, вона була тісно пов'язаною не лише з державними органами влади, але й укладом життя, а, отже, і з формами існування мистецтва. У музичному мистецтві затверджується принцип модальності – звуковисотної організації, в основі якого лежить звуко-рядний принцип на відміну від тонального з його технікою центрального тона. Як бачимо, ідеологія цінностей, за якою кожна особистість в соціумі є рівноправною, втілюється у ставленні до тонів звукоряду, як рівних за значенням, без обов'язкового визначення стійкого тону (див. пр. № 24).

Перші свідчення про музику Давньої Греції знаходимо в поемах Гомера, з яких випливає, що вона була тісно пов'язаною з поезією. Професійні співаки – аеди розповідають про міфічні та героїчні подвиги у супроводі гри на струнному інструменті формінгу. Різні жанри співу в супроводі інструментів кодувалися, так званими, номами (мелодіями-моделями). Можна провести певну паралель цієї композиційної схеми з сучасною, побудованою на лейтмотивах та інтонаційних арках, з тією різницею, що в давньогрецькій традиції мелодії закріплювалися за певними поетичними образами.

VI–V століть до н.е. з'являється поняття гармонії, тобто музики, що характеризується певним тембром, точною висотою звука та особливим розташуванням інтервалів. В основу звукорядів давньогрецьких ладів покладено співвідношення консонансів – кварта, квінти і октави (за строем “ліри Орфея”). Визначальною категорією ладу був тетрахорд (від гр. *тетράχορδον* – чотири струни), основною ж, сутністю модальності давньогрецьких ладів є “гестоти” (незмінні крайні тони) і “кінумени” (рухливі, змінювані тони). Характерно, що ці лади отримали назву “народних” за певними територіальними ознаками Дав-

ньої Греції: дорійський (e, d, c, h), фригійський (e, d, cis, h), лідійський (e, dis, cis) тощо. Вони відрізняються структурно, а, отже, і характерною для кожного образною сферою (етосом). Так, давньогрецький філософ Гераклід Понтійський пише: “Дорійський лад відрізняється характером мужнім, величним, не веселим, не радісним, але похмурим і могутнім, одноманітним і однорідним”. А ось зауваження Аристотеля в книзі “Політика” (т. 8, розд. 7, стор. 5.) з приводу фригійського ладу: “Для нього характерним є оргіастичний, пристрасний характер”, він “впливає на нас збуджуючим чином”. За визначенням Платона (398 р. до н.е.) в його праці “Держава”, міксолідійський лад – “жалібний”. Як відомо, інтервали в середині ладу могли розташовуватися по різному: “діатон”, “хрома”, “енармонія”. У зв’язку з чим, наприклад, в музиці класичної грецької трагедії дозволялося використання лише “діатону”, а “хрома” вважалася “найсолідшою і найплаксивішою” (Анонім Белерман).

Як можна судити за древніми пам’ятками літератури, архітектури та побуту, музичне мистецтво Давньої Греції звертається до життєвих потреб людини все більше й більше, а ідеологія прославлення богів обов’язково пов’язується з їх благодіяннями на потребу суспільства. Це ще один доказ демократизації мислення людини в умовах інших соціальних стандартів. У різних міфах (Олімп, Орфей та ін.), епічних поемах (Одісей), в давньогрецькій трагедії (Есхіл, Софокл, Еврипід) показано героя, який співпрацює з богами і навіть бореться за свої права.

Основою ладового мислення давніх греків був тетрахорд, але вже в той час існували, так звані, “гармонії” (октавні лади), в яких з’єднувалися два тетрахорди з тоною відстанню між ними або на основі спільного звука. Ці, так звані, “симетричні” лади “проросли” в майбутнє і стали основою європейських ладових систем. Аналогічно утворювалися й хроматичні та “енармонічні” лади, в яких відстані між звуками могли бути різними. З розвитком музичної теорії та естетики було сформовано “Досконалу систему”, за якою з’єднувалися всі тетрахорди і давньогрецькі лади. Звукоряд та назви тетрахордів цієї системи було засновано на основі строю інструмента кіфари, запропонованого Піфагором на основі чистих квінт, та пов’язано з розташуванням рук на її струнах (a1, g1, f1, e1, d1, c1, h, b, a, g, f, e, d, c, H, A).

Піфагор Самоський (570-500 рр. до н.е.) в основу музики покладав гармонію – мікрокосм, частину світового порядку. Музично-числова структура космосу, за вченням Піфагора, символічно вислов-

люється в “тетрактиді”, тобто, в сукупності перших чотирьох чисел, що в сумі утворюють “декаду” ($1+2+3+4=10$) та утримують у собі основні музичні інтервали: октаву (2:1), квінту (3:2) та кварту (4:3) в натуральному звукоряді.

Давньогрецькі лади стали величезним проривом у музичному мистецтві світу й закріпилися в Європі, як основа ладового мислення. Очевидно, що це пов’язано, перш за все, з точністю математичних розрахунків, за якими їх створено: “піфагорійський стрій” навіть після утворення темперації продовжує функціонувати як акустична законмірність в системі безладових інструментів (струнно-смичкові тощо). Тож, оскільки в основі філософсько-поетичного світогляду, в його глибинній сутності теж закладено закони Небесної математики, то й психічно-емоційний вплив їх є відповідним. Адже, відомо, що в поняття тетрахорду давньогрецькими філософами закладено розуміння чотирьох стихій світу: вогню, води, землі й повітря; крім того, це поняття “плюсової” матриці (+), в якій акумульовано геометричну формулу “часу і простору”. За прикладом Давнього Єгипту, числова пропорція піфагорійською школою вважалася магічною і на тлі таких уявлень було створено, так звану, систему “Гармонії сфер”, в якій висловлюється припущення, що небесні світила знаходяться між собою в певних числових (“гармонічних”) співвідношеннях і створюють під час руху звучання “небесної гармонії”!

У цілому, ідеологічну основу давньогрецької музики висловив Плутарх (1 ст. н. е.): “...наслідувати старовинний стиль, а також доповнювати іншими науковими знахідками, взявши за основу філософію, яка сама є лише здатною визначити міру і рівень корисності”(Плутарх. О музыке. – Пг., 1922, с. 70.)

Підсумовуючи, можна зробити висновок, що основою давньогрецького мистецтва були чітко визначені параметри, обумовлені уявленнями про навколишній світ. Традицію ідеалізації давньогрецької міфології підхопила епоха Ренесансу, існує вона й сьогодні в рамках естетики авангардизму з акцентом на, так зване, “внутрішнє-позасвідоме”. Тож, слід розрізняти позитивний вплив давньогрецького мистецтва на культуру Європи, в контексті розвитку наукового підходу до проблем цивілізації.

9.3. Монодія

Монодія – форма музичної композиції, що складалася ще в давньогрецькій традиції й передбачає сольний спів або спів соліста в су-

проводі інструмента (ліри, кіфари). Оскільки, відомо, що одноголосий спів, був характерним для музики Давнього Єгипту на рівні “спілкування” жреців з духами богів і для давньоєврейської традиції в релігійних обрядах, то цілком ймовірно припустити, що монодійний сольний спів Давньої Греції став виявом демократичного світогляду, в якому проростає роль особистості в історії людства, його свободи у висловлюванні власних переживань. Цікаво зазначити у цьому контексті, що в період Середньовіччя в християнській Європі деякі давньогрецькі лади, що висловлювали, як вважалося, еротичну пристрастність, були заборонені. Тож, ладова сутність середньовічної монодії була заснованою на давньогрецьких ладах, однак, змінилася суспільна ідеологія і музичні системи “виголошували” свою толерантність у ставленні до нових поглядів на світ.

Перш за все, слід зазначити, що культурний центр Європи перемістився в нові соціальні умови державного устрою – імперії. Тим не менше, Давній Рим повністю пов’язував свою історію з величчю еллінської культури, а давньоримські імператори “приміряли” на себе тогу давньогрецьких епічних співців (сам Нерон насмілюється виступати як співець і кіфаред). Однак, падіння рабовласницького устрою та античної культури досить скоро призводить до зародження феодального суспільного ладу, а в зв’язку з розповсюдженням християнської ідеології – до розвитку християнського мистецтва, яке багато в чому протистойть естетичній й музичній практиці Риму попередніх століть.

Період Середньовіччя (VI–XII століття) якраз і став важливою віхою у формуванні нового типу монодії на основі давньогрецької традиції. Сутність нового підходу стосувалася унісонного співу однієї, спільної мелодії великою кількістю людей, що пов’язано з ідеологією проповідництва через музичне мистецтво. У подальшому, такий спів став невід’ємною частиною Літургії (від гр. λειτουργία – служіння, обов’язок). Звичайно ж, постійні гоніння на християн призводили до проведення зібрань у неймовірно тяжких умовах (катакомбах, тісних приміщеннях тощо), що сприяло формуванню їх мистецтва, як стриманого, зосередженого, в обмежених динамічних рамках: тихого, проникливого співу без супроводу будь-яких музичних інструментів.

Як вже зазначалося, вплив попередніх епох відбувався на рівні традицій, які могли бути адаптованими до нових умов. Наприклад, мелізматика (від гр. μέλσμα – пісня), що походила від традиції сольного співу ще з часів Давнього Єгипту, виконувала магічну функцію в релігійних ритуалах, використовувалася також і в богослужіннях

Давньої Іудеї – в нових умовах (в григоріанському співі, візантійському розспіві) набула статусу юбілейного прийому, що розспівувався на коротких текстових фразах відповідного змісту. Вже згадувалося про те, що в нових умовах християнського світогляду зовсім не використовувалися хроматизовані ладові побудови, як такі, що привносять в музику чуттєвість. В той же час, наприклад, дорійський лад, що символізував мужній характер, набуває широкого вжитку. Унікальний зразок запису християнського гімну третього століття нашої ери, що його знайдено в Оксірінху (Єгипет), є зразком античної традиції і привносить у християнську культуру риси мистецтва оди (від гр. *ὁδή* – пісня) Давньої Греції (див. пр. № 25).

Розділення Римської імперії на західну (Рим) і східну (Візантія) наприкінці четвертого століття нашої ери, призвело до утворення двох гілок християнства – католицизму і православ'я, а, отже, й двох центрів світової культури. Тож, на основі давньогрецької монодії в католицизмі було сформовано “григоріанський хорал”, а в православ'ї – “візантійський розспів”. Існування двох напрямів у ставленні до віри, що відрізнялися кардинально протилежним трактуванням деяких релігійних догматів, призвело в мистецтві до утворення естетики піднесення до Бога – з одного боку (католицизм) і заглиблення у внутрішній світ власної душі, за принципом: “Бог усередині вас є!” (православ'я).

Історичні витоки двох типів монодії були різноманітними. Псалмодія, мелізматичний спів, гімни та псалми – все це складало її жанрову основу. Аскетичний характер псалмодичного співу вимагав обмеження впливу мелодії на свідомість віруючих на користь слова, однак, поряд з псалмодією до вжитку християнського богослужіння ввійшли й гімни, як музично-поетичні твори, в яких поетичний текст поєднувався з мелодією пісенного складу (див. пр. № 26, 27).

Як відомо, в ранніх християнських общинах у співі об'єднувалася вся громада, що привносило до нього традицію місцевого мелодизму, але з часу Лаодикійського собору (364 р.) в церкві дозволялося співати лише співакам-професіоналам, тож, існування усної пісенної традиції опинилося під загрозою. Оскільки довгий час не існувало системи точної фіксації мелодії, а старовинні церковні піснеспіви передавалися в усній формі, то можна вважати, що фантазія співаків, заснована на місцевих традиціях, сприяла певному розмаїттю богослужбового циклу. Система невм (від лат. *neuma* – одиниця часу), що могла походити від принципів хейрономії, в якій за допомогою рухів

пальців та самих рук середньовічного диригента (“доместика”) показувалися співакам мелодичні фігури, ритм, динаміка та агогіка, не задовольняла потреб часу для фіксування все нових і нових виконавських прийомів музичного мистецтва.

Реформа Папи Григорія I стосовно затвердження певних піснеспівів для богослужбового циклу, з часом, особливо після введення мензуральної (від лат. *mensura* – міра) нотації та в зв’язку з реформою Гвідо д’Ареццо (992-1050?), почала сприяти канонізації католицького хоралу та манери його виконання. Тим не менше, можна стверджувати, що вже в XII–XIII століттях він відрізняється від попередніх віків ритмікою, мелодикою і, навіть, жанровими характеристиками, що пов’язано з можливістю досить довільного трактування мензурального запису (за традицією і в подальшому вжитку католицький хорал існує в квадратній нотації на чотирьох лінійках).

Історія західної церкви розвивається на тлі протистояння політичної влади Папи Римського та європейських монархій. Саме тому, виникає нова гілка в ставленні до релігії – “протестантизм”, а в монодії – “протестантський хорал”. Його мелодичною й структурною основою стали пісні – гімни місцевих громад, або самого Мартина Лютера – ідеолога та засновника протестантизму. Привнесення національної традиції в протестантський хорал призвело в подальшому до формування місцевих осередків та шкіл (німецької, французької, англійської). Філософським напрямом Реформації було утвердження знання законів природи, власного розуміння Бога та Святого Письма на противагу догматам церкви. Криза католицької церкви співпала ще й з наростанням суспільно-політичної течії Гуманізму, що знаходився в конфронтації також і з ідеологією Реформації. Таким чином, з одного боку, наголошувалося на внутрішньому духовному єднанні з Богом через національні пісенні джерела, а з іншого – наростала тенденція у напрямку атеїзму та поклоніння природничим наукам (цей час характеризується численними відкриттями в географії, астрономії та фізиці).

Окремо слід наголосити на існуванні, так званого “Київського розспіву”, що склався на Русі після прийняття християнства. Ймовірно, що з точки зору структурних ознак його виникнення пов’язано зі слов’янським фольклором, функціонування якого було засновано на коротких речитативних формулах. Олександр Кошиць у своїй праці “Відгуки минулого” (С. 19–23) пише, що в співах Української Церкви “...біля мелодій знаменного напіву можна написати мелодії навіть

деяких сучасних пісень... кровна подібність їх просто вражає”. Також, і інші дослідники стверджують, що в ірмологіях (збірках монодій) зустрічаються мелодичні звороти, характерні для дохристиянських билин та веснянок (див. пр. № 28, 29). Укладений в систему “осмогласія”, київський розспів складається з трихордових поспівок суголось, що несуть у собі за своїми назвами образні характеристики: “просте”, “похмуре”, “світле”, “трисвітле”. Назва цього виду монодії – “Знаменний розспів”, пов’язана з певним знаком (“знамя”), що використовувався для його запису, починаючи з XI століття. Джерелом для знаменного розспіву була візантійська нотація, а літургична практика стала основою “осмогласія”. Мелодика знаменного розспіву відрізняється плавною врівноваженістю, хвилеподібним контуром руху з виявленням у теситурних умовах кульмінаційно-піднесених важливих словесних формул тексту. У процесі розвитку знаменного розспіву виникло кілька його типів. “Стовповий” знаменний розспів належить до “невменного” стилю, в якому на один склад, що розспівується припадає 2-3 або 4 тони. Подекуди в ньому зустрічається мелізматика, яка позначається грецькою буквою φ – “фіта” (гр. “тайно-замкнена”). З XVI століття фіти почали розшифровуватися за допомогою простих “знамен”, що отримало назву – “розвод”. Мелодичний зміст фіти складається з розгорнутих наспівів різного наповнення: з 17-ти звуків – “повідна”, а 67 – “утішительна”. Ритміка “стовпового” знаменного розспіву дуже різноманітна. Розрізняють, також, “малий” знаменний розспів – речитативний та “великий” – мелізматичний.

9.4. Старовинна поліфонія

Поліфонія (від гр. πολυφωνία – багатозвучність) Виникла як форма пізнання людським розумом навколишнього середовища, бо ж, мистецтво, в цілому, є висловленням психологічної реакції на зовнішні подразники. Зважаючи на специфічні риси індивідууму, можна передбачити розмаїття форм висловлення таких реакцій. У цьому контексті, поліфонія є виявом просторових уявлень особистості у фізичному вимірі життя. Є кілька версій виникнення поліфонічного мислення. Одна з них є заснованою на оформленні в релігійних обрядах спілкування з Богом за принципом антифонарію, в якому функціонує дуалістичне поняття – “я і Бог”. Але, цілком імовірно, що в основі поліфонічного мислення може лежати й ігровий принцип: “запитання – відповідь” або імітування природного явища – відлуння. В усякому

разі, жодну з цих версій не можна не враховувати, зважаючи на багатомірність життя. Як відомо, ідеологія старовинної поліфонії є заснованою на діатонічній ладовій основі і пов'язується з давньогрецькими ладовими утвореннями. Водночас, кульмінацією розвитку старовинної поліфонії стали твори Орландо Лассо (1532-1594) та Палестрини (1525-1594) в світських жанрах, що підтверджує думку про позацерковне її походження.

Можна стверджувати, що принцип багатоголосся є закладеним вже в натуральному звукоряді, який є акустичним природним феноменом, а, отже, на підсвідомому рівні існував для людей завжди. Функціонування найдавніших систем багатоголосся, таких як бурдон (від фр. Bourdon – густий бас) або гетерофонія (від гр. έτερος – гетеро – інший та φωνή – фонія – звук) підтверджує такий висновок. Адже, з філософської точки зору, існування просторового й часового вимірів є взаємообумовленим проявом різних іпостасей фізичного світу. У цьому контексті, бурдон став висловленням закону просторового існування малого у великому, а гетерофонія – проявом паралельного функціонування у часі та просторі. Цікаво, що у подальшому ці два принципи стали основою для багатьох композиційних технік: органуму, фобурдону та розвитку підголоскової поліфонії (див. пр. № 30, 31).

Розвиток поліфонічного мислення – це довгий історичний процес. Необхідність його диктувалася усвідомленням магічних властивостей музичних звуків, але введення в обіг пов'язано з фізичною реальністю натурального звукоряду, що спонукав до утвердження основного тону. Тож, існування бурдону закріпило однотонікальність, як базовий метод для реалізації ідеї монолітності світоглядної системи в європейській музиці. Підтвердження впливу натурального звукоряду на філософську концептуальність та релігійні уявлення можна віднайти, також, і у використанні його принципів у горловому співі шаманів, який застосовується в обрядах ламаїзму, дзен-буддизму та інтоїзму.

Іншим видом стародавнього багатоголосся є гетерофонія. Її основний принцип – одночасне звучання кількох варіантів мелодії без функціональних ознак голосів, нестійкий характер співвідношень між звуками, що виникають на основі імпровізації в межах провідної мелодичної лінії, використання переважно прямого та паралельного руху з перехрещеннями голосів. Цікаво, що така імпровізаційна свобода в паралельному існуванні певних голосів у подальшому в давньоруській традиції буде іменуватися як “демественний” стиль, а в західно-

європейській музиці, як *cantus firmus* – незмінний голос. Взаємопов'язаність їх є очевидною, адже, “демество”, фактично, також означає провідний музичний голос. Звертає на себе увагу і спорідненість цього композиційного принципу з поняттям броунівського руху, що закріпився в наукових колах для визначення непередбачуваності руху електронів. На цій спорідненості слід наголосити, тому що “контрольована свобода”, характерна для фізичного світу, є незмінним путівником і в творчому процесі, тож, про неї ми будемо згадувати і в подальшому, в зв'язку із іншими композиційними системами, що сповідують контрольовану спонтанність творчого висловлювання.

На відміну від попередніх музичних технологій, ідеологія та композиційна техніка старовинної поліфонії є заснованими на принципах організації давньогрецьких діатонічних ладових утворень, що складають суму тетраходів у значенні математичної константи. Цілком ймовірно, що такий підхід є пов'язаним з ренесансом (від лат. *renascor* – відродження) піфагорійських уявлень про формування музичного простору на основі числових розрахунків. Можна зважитися на припущення, що наростаючий спротив християнській ідеології якраз і спричинив появу тенденцій до відродження естетики давньогрецького мистецтва. Цей процес вплинув на формування нових світських жанрів, бо перехід від геоцентричних уявлень про світ до антропоцентричних підсилив тенденцію в мистецтві до відтворення багатоманітних проявів людського життя. Середньовічний християнський естетичний канон поступово руйнується під впливом ренесансного індивідуалізму, який орієнтується на “математичну константу”.

З точки зору закономірності формування композиційних принципів, цей період поступово переходить від монодичної (з гетерофонною залежністю багатоголосого комплексу від *cantus firmus*) до модальної, в якій інтервал є конструктивною одиницею звукової системи. Він є найменшим за обсягом і своєю неподільною цілісністю. У ранніх гетерофонних формах багатоголосся в цілому досить часто використовуються сходження в унісон або октаву, в ренесансному ж багатоголосі як основний конструктивний елемент виступає інтервал, значення якого розкривається в контексті музичного часу, ритму та мелодичної форми розгортання. Виходячи з давньогрецької естетики евфонії (від гр. *εὐφωνία* – благозвучність), в старовинній поліфонії консонансами (від лат. *consonantia* – співзвучність) іменуються унісо-ни, октави, а в сумі інтервалів – тризвуки та секстакорди. Суворе регламентація умов використання дисонансів (від лат. *dissonantia* – різ-

нозвучний) є основою старовинної поліфонії. Якщо структура монодії характеризується вузькоб`ємністю ладових елементів (поспівкок), в яких мелодично та орнаментально оспівуються центральні тони (тетрахорди в Давній Греції та трихорди в мистецтві стародавньої Русі), то поліфонія ренесансу – це вже октавна, семиступенева натурально-ладова організація. Вона є заснованою на змінності ладових опор, які фіксуються специфічними автентичними (від гр. αὐθεντικός – справжній) кадансовими (від лат. cadentis – той, що закінчується) зворотами та надають можливість одночасного співіснування декількох опорних точок у багатоголоссі.

9.5. Композиційні принципи музики Й.С.Баха (1685-1750)

Формування творчості одного з найвеличніших геніїв людства у царині музичної композиції відбувалося на тлі активного процесу протидії побутових жанрів музичної культури церковній традиції, що підсилювалося соціальним і, навіть, політичним протистоянням владі Папи Римського з боку місцевої знаті. Водночас, в середовищі релігійної ієрархії продовжував наростати різновекторний чинник, що є актуальним і донині в багатьох християнських конфесіях теперішнього часу – це проповідь ідеології схимництва та відречення від всього земного, а з іншого боку – утвердження величі Небесного Царства через земні пишноти священицького убранства, яскравість церковного Богослужіння.

Як вже зазначалося, давньогрецька монодія стала основою для християнської музики. У той же час, розвиваються й інші традиції, що привносилися в церковний спів під впливом певних історичних подій, через які проходило становлення християнства. Приміром, Хрестові походи на “землю обітовану” сприяли проникненню до європейських країн стилістики музики Сходу, а монголо-татарська навала на Київську Русь мала значний вплив на культуру слов`янських народів через утворення нових жанрів мистецтва та кристалізацію історично-обумовленого образного мислення (формування дум та історичних пісень).

Процес взаємовпливів особливо посилюється в країнах, що сповідують Протестантизм. Перш за все, ця ідеологія призвела до націоналізації церковної співочої традиції. Розвиваються все нові й нові підходи до Богослужбових співів. Адаптування національних традицій в обряді прославлення Бога та спілкування з Богом призвело в нових умовах до перетворення церковного служіння на збори громад,

що вирішували, в тому числі, й проблеми повсякденного життя (сім'ї, моралі тощо).

Дослідники творчої діяльності Й.С.Баха стверджують, що його творчість доторкалася всіх відомих на той час жанрів музики – світських і церковних. Досягнення композиторських шкіл Франції, Німеччини та Італії було закумульовано в творчих шедеврах Й.С.Баха. Про це свідчать його “Французька” та “Італійська” сюїти, пансіони та мотети, викладені німецькою мовою, Меса h-moll на латинські канонічні тексти, в якій закладено основи подальшого розвитку концепційного музичного мистецтва (принципи симфонічного розвитку тематизму). Власне, й система інтонаційних “арок”, що пізніше в музиці романтичної епохи XIX століття знайде своїх прихильників, була розроблена Й.С.Бахом ще в “Добре темперованому клавірі”, а його використання принципу математичних та візуальних символів твердо увійшла в інтелектуальне музичне мистецтво, особливо до композиційних структур інструментальних жанрів. Тим не менше, Й.С.Баха не можна іменувати “математиком у музиці”. Останні дослідження стосовно створення “комп'ютерного інтелекту” підтверджують, що механічно неможливо відтворити стиль музики цього велетня Духу, вся творчість якого просякнута релігійною свідомістю. На рівні філософсько-поетичного символізму його музиканта може бути трактованою, як відтворення осяяної Божою Благодаттю “Гармонії Всесвіту” або передчуття трагедії “Вселенського Апокаліпсису”, що в творчому плані є можливим лише через відчуття в собі “Голосу Бога”.

У розвитку мистецтва поліфонії Й.С.Бах є творцем “вільного стилю”, що пов'язано не лише з використанням усіх без обмежень прийомів поліфонічного мислення, але й введенням нових. Приміром, у творчості композитора ускладнюються тональні зрушення, тембральні, теситурні та інтонаційні співставлення.

У його творчості кристалізується, також, структура фуги (від лат. fuga – біг, втеча, швидкий рух). За параметрами композиційних ідей у бахівських фугах:

- а) використовуються принципи повторів структурних блоків;
- б) вичленовуються мотиви тем або протискладення для подальшого розвитку їх в інтермедіях;
- в) контрапунктично поєднуються теми, що вже експонувалися;
- г) початкове нестретне проведення тем замінюється стретним;
- д) до контрапункту раніше експонованих тем або варіантів теми додаються ще й інші трансформації;

е) відбувається збільшення кількості голосів у стретних проведеннях або розширення масштабів інтермедії;

є) максимально використовуються конструктивні можливості фуги в концентрованому вигляді.

Якщо проаналізувати композиційні особливості музики Й.С.Баха, то можна віднайти в ній синтез усіх напрямів сучасного йому мистецтва. Нажаль, вплив музики цього майстра на слухача було затримано в зв'язку з історичними умовами. Зосередження уваги на світських жанрах призвело до перетворення музичного мистецтва на додаток до прикрас королівських дворів, серед яких не було місця музиці Й.С.Баха.

Слід зазначити, що й сам Й.С.Бах не цурався світських жанрів. Достатньо тут лише згадати його жартівливу “Кавову кантату”, в якій композитор з гумором розповідає про захоплення цим модним напоєм. Більше того, слід наголосити, що вся музика Й.С.Баха просякнута танцювальними елементами, характерними для того часу. Тим не менше, художній зміст їх зовсім далекий від жанрового джерела. Трагедія особистості митця якраз у тому, що вся його музика є присвяченою високим моральним і етичним принципам. У підсумку ж, боротьба місцевої знаті за звільнення від політичного протекторату Ватикану призводила на початку цього процесу до зростання національної свідомості, а в кінцевому результаті – до наростання відцентрових тенденцій, подальшого послаблення впливу церкви, відродження язичництва та посилення міжнаціональних конфліктів. Тож, музика Баха, що “заглиблювала” слухача в атмосферу релігійно-філософських роздумів, на кілька століть залишилася “неактуальною” в суспільстві, що поринуло в тенета пишнот світського життя.

Значення творчості Й.С.Баха в історії людства можна порівняти з філософськими концепціями, що змінили обличчя людської цивілізації. Перш за все, це стосується вчення Ісуса Христа, відданість якому є стрижневим для митця. Дехто з дослідників творчості Й.С.Баха стверджує, що композитор використовує в своїх творах музично-риторичні принципи, чим наближається до основ проповідництва та ораторського мистецтва. Існує три складові цього напрямку діяльності людини: *docere* – *delectare* – *movere* (дидактика – форма – душа). В кантатах Баха риторичні закони виявляються на рівні багатоповерхових смислових конструкцій:

а) в побудові мотивів та мелодичних фраз;

б) в прийомах ораторського поділу на частини в середині композиційної одиниці;

в) на макрорівні всього твору.

Для першого рівня смислових конструкцій головною одиницею є слово, але підкреслення важливих слів подібними музичними зворотами створює приховані сюжетні “арки” та “алюзії”. Символіка використовується на рівні побудови мотивів хреста, траурної ходи, жалоби, висхідного руху мелодії, що відтворює злети людського духу до Бога й важкого поступового “сповзання” в тенета гріха. Так, в Кантаті (BWV 105) хода грішників, їх муки на Судному дні зображуються хроматичною темою та інтонацією зітхання, а трепет гріховної зляканої совісті грішника – появою руху шістнадцятими нотами (див. пр. № 32, 33). Важливою є, також, числова символіка в творчості композитора. Наприклад, є твердження, що Бах використовував число 14 та його інверсію – 41, як числове вираження монограми – “Bach” (К.Берденнікова Гомілетичні традиції духовних кантат І.С.Баха). Відомо, також, що числовим символом віри є – 9, тож, якщо арифметично скласти числа у відповідності до латинського алфавіту, то сума чисел, що входять до складу слова “Credo” – 45, а, оскільки, $4+5=9$, то Й.С.Бах і використовує зазначену числову символіку в своїй веймарській кантаті (BWV 152). Композитор в даному творі також враховує, що число 5 символізує кількість ран Ісуса Христа, 4 – Хрест, а 7 – кількість слів Спасителя на хресті. Сенс всіх цих знаків разом може бути прочитаним так: “Основою нашої віри є хресні муки Христа”.

Слід сказати, що творчість Й.С.Баха залишається до кінця ще невивченою музичною критикою. Хоча погляд на Баха, як композитора, який сягнув найвищого результату в синтезуванні всієї музичної традиції, від епохи Відродження до бароко, є вірним, але його зв'язки з музикою сучасників, новаторство і впливи на музикантів, слухачів та композиторів наступних поколінь ще чекають нашого усвідомлення. Однак зрозуміло, що несприйняття сучасниками його музики, яка відзначалася стислою компоновкою матеріалу та геніальною технікою контрапункту, компенсувалося величезною увагою до музики цього велетня аж донині. Велич Баха базується на визнанні ним величі Бога-Творця, що спонукало його до постійних пошуків все нових і нових засобів музичної виразності для розкриття саме цієї теми.

Завдання для самостійної роботи

Опрацювати видання:

Ливанова Т. Музыкальная драматургия И.С.Баха и её исторические связи. – М. : Музыка, 1980. – С. 207–235.

Питання для самоперевірки

1. Назвіть музичні системи Давнього Сходу.
2. Визначте основний принцип формування давньогрецьких ладів.
3. Означте напрями трансформації монодії.
4. Порівняйте композиційні принципи старовинної поліфонії з іншими формами старовинного багатоголосся.
5. Назвіть риторичні принципи та рівень їх функціонування в творах Й .С.Баха.

Розділ X

ЕПОХА КЛАСИЦИЗМУ ТА РОМАНТИЗМУ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ

10.1. Композиційні структури в музичному мистецтві епохи класицизму та романтизму

Як відомо, стиль класицизму склався в літературі та мистецтві Європи в XVII на початку XIX століть під впливом ідей раціоналізму та естетики Відродження з його орієнтуванням на античне мистецтво як на неперевершений зразок. Естетика класицизму стверджує сутність буття, що є високо розумною та гармонічною, єдиною і неподільною в загальному світовому порядку. Мистецтво для діячів епохи класицизму – ідеал, творіння могутнього інтелекту людини, в основі якого принцип логічної обумовленості, внутрішньої гармонії, чіткої регламентації жанрів та типізації виражальних засобів.

Класицизм виник в абсолютистській Франції XVIII століття. Цей період знаменує собою розрив з релігійним ідеалом і поверненням до естетики Давньої Греції. З'являються міфологічні сюжети, висока героїка, а в композиційних структурах – логічна ясність, відповідність чітким правилам, нормативність побудови з орієнтацією на речитатив та оркестровий розвиток. Однак, наприклад, творчість Ж.Б.Люллі досить довго знаходиться під вагомим впливом естетики бароко, що проявлялося в наповненій декоративними прийомами його оперній драматургії. Слід сказати, що виникнення стилю бароко наприкінці XVI століття стало можливим через втрату оптимістичних ідеалів гуманізму епохи Відродження. Як вже говорилося, гуманізм епохи Ренесансу був спрямований проти Бога й Церкви, тож не дивно, що він призвів до трагічних світоглядних концепцій, що підсилювалися на фоні революційних потрясінь XVII століття. У своїй основі, стиль бароко якнайповніше висловив можливість заглибленого, багатогранного висвітлення світу внутрішніх переживань людини. Загострення ж, протистояння в економічній та політичній сферах призводило до посилення реакційних утисків зі сторони влади, відходу від ідеалів трагедійності та нав'язування пафосного ідеалу придворних пишнот. Використання формальних ознак стилю бароко почало слугувати привнесенню в мистецтво зовнішньо красивого декору (оздоблення).

Видатний австрійський композитор епохи класицизму Й.Гайдн (1732–1809) сформував свій стиль у зовсім інших соціальних умовах.

І хоча феодальний устрій тогочасної Європи залишався незмінним, однак, “периферійність” умов існування композитора наближала його до фольклорних витоків власного народу. Тож, демократизм музики цього “батька віденського класицизму” був заснованим не на давньогрецькій міфології та стилізації прийомів колишніх епох, а на традиціях сучасного йому побутового існування певних музичних жанрів. Однак, статус придворного капельмейстера вимагав від композитора “розважальних технологій”, що і виявилось в його інструментальній музиці. Так, традиційна для віденського класицизму форма “періоду” походить від австрійської та німецької танцювальної форми лендлера (нім. *landler* – сільський танець), характерною структурою якого є два 8-тактових періоди з повторенням кожного (див. пр. № 34).

Його послідовник – В.А.Моцарт здійснив спробу незалежного творчого існування і піднявся в своєму мистецтві до небачених висот духу. Як представник віденської класичної школи, він став одним із засновників класичного стилю в музиці, що пов’язано з розробкою симфонізму як найвищого типу музичного мислення, сформованої системи класичних інструментальних жанрів: симфонії, сонати, квартету. У творчості Моцарта універсальне значення отримала ідея динамічної гармонії як принципу світогляду, способу художнього перевтілення реальності. У той же час, у ньому знайшли свій розвиток ознаки нової для того часу психологічної правдивості та природності музичного висловлювання. Стиль композитора відрізняється інтонаційною виразністю, кантиленністю, образним багатством мелодій, взаємопроникненням вокальних та інструментальних прийомів. Для Моцарта характерним є загострене відчуття тонально-гармонічної семантики, виразності гармонії (використання мінору, хроматизмів, обірваних оборотів і т.ін.), вражаючою – фактурна різноманітність, використання гомофонно-гармонічного та поліфонічного складу, їх синтезу. У принципах інструментовки класична врівноваженість його творів доповнюється цілим рядом різних тембрових комбінацій та персоніфікованою трактовкою тембрів (див. пр. № 35).

Ще один представник віденського класицизму Людвіг Ван Бетховен (1770–1827) був учнем Й.Гайдна, однак, під впливом ідей французької революції далеко відійшов від композиційних принципів свого вчителя. Період життєвих негараздів для композитора позначився введенням до своєї стилістики героїко-трагедійної та лірико-меланхолійної образної сфери. Так, симфонічно-сонатний цикл у творчості Бетховена був наповнений новим драматичним змістом: головна й побічна партії

стають більш контрастними (як висловлення закону боротьби протилежностей), а коло використовуваних ним тональностей для побічних партій розширилося. Значно зросла роль зв'язуючих та заключних партій, збільшилися масштаби розробок та введення в них нових ліричних партій. У симфонічних творах композитора розширено діапазони оркестрових голосів, що активізувало тембральну виразність усіх партій. Нові принципи варіаційного розвитку та використання поліфонічної техніки також сприяли драматизації творів Бетховена, що вражало його сучасників і в музикознавчій науці отримало назву “героїко-драматичний симфонізм” (див. пр. № 36).

Широта емоційних проявів у творчості Бетховена вже виходила за рамки естетики класицизму. Тож, не випадково композитор прихильно ставився, наприклад, до творчості Ф.Шуберта (1797–1828), що увійшов до історії світової музичної спадщини як один з перших представників музичного романтизму, що висловив за словами Б.В.Асаф'єва (1884–1949) “радості й печалі життя” так “як їх відчують і хотіли би розповісти про них більшість людей”. Тож, романтизм як естетичний напрям в художній творчості Європи, склався наприкінці XVIII– початку. XIX століть. Формування його було обумовлено глибоким розчаруванням митців у політичних результатах французької революції. Характерним для романтизму художнім методом стало: протистояння антитез (реальне – ідеальне, сатиричне – піднесене, смішне – трагічне). У порівнянні з класицизмом у романтизмі акцентувалося не об'єднуюче, типове та узагальнююче начало, а яскраво індивідуальне, неповторне. У той же час, зовнішній світ у творчості романтиків досить часто постає в гротескній, фантасмагоричній формі.

В епоху романтизму музика зайняла провідне місце серед інших видів мистецтва, оскільки вона найбільше відповідала запитам романтиків у відтворенні емоційного стану людини. Епоха романтизму простягається аж до початку XX століття, а його ідейні постулати та композиційні структури зазнали кардинальних змін. Приміром, у творчості Шуберта, Шопена, Мендельсона та Брамса романтичні традиції тісно перепліталися з класичними, а в творчості Шумана, Ліста, Вагнера та Берліоза – радикально переосмислювалися. Одночасно з утвердженням методу образних антитез у музиці романтизму велику роль відіграє метод еволюції та трансформації образу. Величезну роль, наприклад, в оперній творчості Р.Вагнера відіграє ідея синтезу мистецтв, а в музиці Ф.Ліста, Р.Шумана та Г.Берліоза – програмність,

образну сферу для якої композитори черпали з літератури, живопису та скульптури.

Особливе місце в розвитку романтичних тенденцій належить російським композиторам кінця XIX – початку XX століть. Дотримуючись, здебільшого, принципів реалізму Аляб'єв та Верстовський, а пізніше Чайковський, Рахманінов та Метнер привнесли в свою музику принципи народності та демократизму. Осторонь цього процесу – творчість Скрябіна, що сповідував емоційну екзальтованість у висловленні своїх “космічних” концепцій. У використанні хроматизмів та акордових альтерацій його стиль є прикордонним між романтизмом та експресіонізмом.

10.2. Функціональність народної традиції в творчості композиторів класицизму та романтизму

Як вже зазначалося, естетика класицизму виникла на фоні ренесансу (відродження) ідеалів античного мистецтва. Ідеологія утвердження принципів загальнолюдської світобудови та величі людського інтелекту не давала можливості орієнтуватися на своєрідність місцевої традиції. Але такою була естетика класицизму на початковому етапі у Франції, до того ж, лише в літературній творчості (Буало, Лафонтен, Корнель, Расин). В оперній же традиції існувало розмаїття впливів, що привносилися з побуту місцевого музичного середовища. Приміром, у творах композиторів неаполітанської оперної школи (Скарлатті, Порпора, Лео та ін.) використовувалися зразки, стилізовані до танцювальної та пісенної місцевої традиції у вставних концертних номерах. До того ж, налаштованість естетики класицизму на відтворення образів природи була спорідненою з язичницькою обрядовістю, якою жив простий люд у всі часи. Таким чином, постулат “ми – діти природи”, сприяв проникненню в творчість композиторів епохи класицизму народної традиції.

Слід сказати, що виховання творчої особистості, в принципі, неможливо уявити без впливів місцевої традиції, що побутує в повсякденному житті людей. Тож, функціонування в творчості композиторів віденського класицизму народних традицій є закономірним. Наприклад, відомо, що в 1753–56 роках Й.Гайдн працював акомпаніатором у італійського композитора Ніколо Порпора, в 1759 – 61 роках був диригентом у чеського графа Морцина, а найдовший період свого творчого шляху служив капелмейстером у венгерського князя

Естерхазі. Всі ці роки композитор прискіпливо вивчав місцевий фольклор і використовував його в своїх творах. Багатогранність змісту, філософська глибина в творах композитора поєднується з народними образами. Гайдн спирається на досягнення австрійської, німецької, італійської, французької, чеської музики. Наприклад, традиційний для віденського класицизму склад інструментарію – струнне тріо, з якого викристалізувався жанр квартету – запозичено з венгерської народної традиції. Крім того, в творчості композитора проглядаються й інші фольклорні зв'язки. Наприклад, відомими є його, так звані, “Російські квартали”, присвячені великому князю Павлу. У цілому, народна творчість для Гайдна є близькою по духу своєю невимушеною простотою та невичерпним оптимізмом (див. пр. № 37).

Зовсім інший підхід у використанні фольклорних надбань людства у В.А.Моцарта. Якщо ранній період його творчості в цьому сенсі є дуже подібним гайднівському, то в зрілому віці – є “окрилений” філософською піднесеністю, концепційним задумом, творчим переосмисленням. Характерною, наприклад, є його “Маленька нічна серенада”, написана композитором у зрілому віці (1787). Цей невеличкий твір увібрав у себе всі ознаки австрійської народної музики: пружну, чітко структуровану мелодику, ознаки танцювальної традиції, що сягають глибини віків, та незаперечну, вишукану форму висловлення. Народна традиція є присутньою в усій творчості Моцарта. Можна віднайти багато народних стильових ознак (алюзій) і в клавірній творчості композитора (див. пр. № 38). Особливо це стосується його оперних партитур, арії яких розспівувалися на вулицях міст. Окрім прямих мелодичних посилок, в них є речитативні характеристики образів, близьких прямій мовній інтонації певних персонажів. Як приклад, тут можна привести оперу “Весілля Фігаро” (1786), що розвинула популярну народну традицію опери-буффа і привнесла в неї реалістичні образи музичної комедії, “Чарівну флейту”, яка увібрала в себе риси зінгшпілю та переосмислила їх як філософську казку-притчу.

Як музикант, Людвіг Ван Бетховен виховувався на видатних зразках світової культури. Його батько, співак Бонської придворної капели, був першим учителем музики, а з 1780 року майбутній композитор навчається у К.Г.Нефе, що сповідував ідеї німецького просвітництва. Тим не менше, мелодизм музики Бетховена тісно пов'язаний з французькою революційною пісенною традицією, що увійшла в його творчість разом з захопленням ідеалами французької революції. Німецька ж, народна тан-

цювальна та пісенна традиції існували в свідомості композитора завжди на генетичному рівні, про що свідчить, наприклад, його Симфонія № 6 “Пасторальна”, напоєна ароматом сільських ландшафтів та музичних тем, що змальовують побутові сцени! (див. пр. № 39)

Існування ж, естетики романтизму неможливо уявити без народних образів та філософії “маленької людини”, що бореться за своє існування, радіє та страждає, надіється та сподівається на кращу долю. Такою є творчість Ф.Шуберта і не випадково вся її енергія просякнута пісенною мелодикою, наповненою глибоким змістом. Композитор розробив просту пісенну форму як варійовану, строфічну, репризну, рапсодичну, багаточастинну; створив новий тип пісні з наскрізним розвитком. У своїй інструментальній творчості композитор сповідував традиції принципів стилізації народного музикування (див. пр. № 40).

В історичному контексті, розвиток естетики романтизму відбувся як ідея несприйняття соціальних умов існування особистості. Пригнічення внутрішніх поривань душі все частіше призводило до наростання протесту або заглиблення у світ фантастики, а, подекуди, й містики. Таким є завершальний етап розвитку епохи романтизму. Але в творчості найкращих представників цього напрямку основою для роздумів над проблематикою філософського осмислення життя завжди була народна традиція. У творчості П.І.Чайковського, що сповідував ідею глибокого розчарування інтелектуальної особистості в соціальній структурі, постійно відчувається (окрім залюблено змальованих картин природи) ідеалізація філософії життя простого народу через цитування або стилізацію народно-пісенної стихії.

10.3. Релігійні традиції та композиторська творчість періоду класицизму та романтизму

Ідеал епохи класицизму – гармонічно-розвинена особистість, що є самодостатньою в своєму існуванні. Її світогляд базується на впевненості у гармонії Всесвіту, частиною якої є людина. Релігійні концепції, що ними послуговувався Ватикан в середні віки, зазнали нищівної поразки під ударами нових наукових теорій Джордано Бруно та Коперніка про планетарну світобудову. Як своєрідний барометр соціального образу мислення виникає художня естетика бароко, що висловлює психологічну розшарпаність людської свідомості на рівні інтелекту та душі. У свою чергу, виникнення класицизму стає своєрідною спробою відтворення в мистецтві “наукової” концепції світобудови. Іншими словами, естетика класицизму уособлює в собі

ще одну хвилю відродження “космогонічних” ідей Платона, що сповідував фізико-математичну складову Всесвіту. У цьому сенсі, зовсім не випадково в поемі О.С.Пушкіна “Моцарт і Сальєрі” згадується спроба музику “алгеброю перевірити”. І хоча на початковому етапі свого формування ідеологія класицизму сповідувала культ “Природи”, однак, у творчості видатних представників цього напрямку завжди була присутньою Ідея Бога, як Творця світової гармонії, а спілкування з Богом відбувалося через творчу інтуїцію.

Можна перерахувати величезну кількість духовних творів композиторів цього художнього напрямку і прийти до висновку, що головна ідея класицизму, фактично, – прославлення Бога, як Творця Всесвіту. У романтизмі ж, знову постають образи страждання перед лицем Бога, характерні для епохи середньовіччя та стилю бароко. Якщо ж, наприклад, для Ф.Шуберта, що виховувався в церковному хорі, не поставало питання про структуру та стилістику його духовної музики – він орієнтувався на класичні зразки, то французький композитор ХІХ століття Гектор Берліоз (1803 – 69) у своїх духовних творах використовує оркестрові та вокально-хорові прийоми, що створюють фантастичні і, навіть, містичні образи. Щоб упевнитися в цьому, можна порівняти месу Соль-мажор Ф. Шуберта та “Реквієм” Г. Берліоза. У першому випадку ми маємо прозору фактуру, легку драматургічну ходу, в якій у збалансованій системі знайшли своє втілення образи драматичні – ліричні, трагічні – радісні, тривожні – умиротворені. Твір же, Гектора Берліоза є насиченим реалістично імперативними та фантастично нереальними образами, що у фіналі твору призводить до відчуття незавершеності та напруженого очікування.

У підсумку можна зазначити, що творчість композиторів періоду класицизму та романтизму привнесла нові стильові й жанрові ознаки в трактуванні релігійної тематики, образної та філософсько-поетичної символіки Святого Письма. Як вже зазначалося, фізико-математична складова Всесвіту, як ідеал, що його сповідувала епоха класицизму, є підтвердженою на науковому рівні й ніяк не заперечує існування Бога, а тема страждання, характерна для естетики романтизму, походить з самої суті страждань Господніх. Поява ж, інфернальних образів зла в творчості композиторів-романтиків стала передтечею руйнівного ХХ століття та основою для естетики авангардизму.

Практичне завдання

1. Прослуховування музичного твору: В.А.Моцарт “Рондо” (a moll).
2. Теоретичне обґрунтування конструктивних та стилістичних ознак твору.

Завдання для самостійної роботи

Опрацювати видання:

Чигарева Е. Организация выразительных средств как основа индивидуальности музыкального произведения (на примере творчества Моцарта последнего десятилетия) /Автореф. канд. дис... – М., 1975.

Питання для самоперевірки

1. Означте періоди розвитку естетики класицизму в музичному мистецтві.
2. Назвіть соціальні причини виникнення естетики романтизму.
3. Проведіть порівняльний аналіз у підходах до відображення народних традицій в композиторській творчості епохи класицизму та романтизму.
4. Визначте відмінності у ставленні до релігійної тематики в творчості композиторів періоду класицизму та романтизму.

Розділ XI.

ВПЛИВ ТЕХНІЧНОЇ РЕВОЛЮЦІЇ КІНЦЯ ХІХ ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ НА ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИКИ АВАНГАРДИЗМУ

11.1. Техніка музичної композиції в XX столітті

Розвиток суспільства супроводжується змінами не лише в стосунках між людьми, їх мисленні, але й у всіх сферах культури та мистецтва. Безперервно й закономірно розвивається й музика, що проявляється в постійному збагаченні, новій організації та використанні її компонентів: мелодики, ритміки, гармонії, поліфонії, структури, форми, інструментовки тощо.

Новому змісту відповідають і нові форми музичного висловлювання. Про це потрібно пам'ятати, щоб зрозуміти логіку розвитку мистецтва в цілому. Важливим фактом є історично обумовлений процес перманентного заперечення духовних надбань попередніх епох, пов'язаного зі спробами “на науковому рівні” довести ідею існування людського суспільства як самодостатньої структури, що функціонує “за законами природи” – без Бога. У цьому контексті, звертає на себе увагу, що нова музична епоха, зазвичай, повертається до елементів стилю попередніх епох, що вже “працювали” у цьому напрямі. Так, наприклад, давньогрецьку монодію, яка стала основою християнської музичної традиції, було замінено поліфонією епохи бароко, а потім і стилем рококо, що закріпився, перш за все, в архітектурі та декоративному оформленні інтер'єрів розкішних палаців. Класичний принцип гомофонно-гармонічної фактури, що бере свій початок в давньогрецькій традиції співу в супроводі інструмента, змінено на змішаний стиль необароко в романтизмі, а у XX столітті – на структуралізм авангардного мистецтва..

Формальними лозунгами авангардизму були – “проти фальшивого романтичного пафосу, солодкої сентиментальності та ідеалізації міщанства! За войовничу правдивість мистецтва, реалістичне, експресивне висловлення реальних почуттів людини нової епохи! Висловимо новими, незвичними, нехай навіть грубими засобами динаміку прискореного життя з його внутрішніми протиріччями!”. Таким чином, ідеологія “науково-технічного прогресу”, що ламав природний уклад життя людей, проявилася і в мистецтві.

За словами Арнольда Шенберга, який сформував атональні принципи в музиці, – “метод складання музики дванадцятьма тонами

з'явився як необхідність". З цього приводу Шенберг пише: "Після багатьох безрезультатних спроб, що продовжувалися біля дванадцяти років, я поклав перший камінь до фундаменту нового методу музичної композиції, направленою на заміну структурної диференціації, що існувала в тональній гармонії". Нагадаємо, що тональна організація музичних структур впливала з обертонового звукоряду, який в усі часи вважався "батьком всесвітньої гармонії". Тож, атональний принцип музичної композиції привніс у мистецтво естетику техніцизму, за якою повністю заперечуються принципи гармонії попередніх віків. Консонанс, як основу гармонії було затавровано, а образну сферу музичного мистецтва "прив'язано" до дисонансу, що відповідав зображальності машинних процесів або відчуттям дискомфортних внутрішніх психологічних станів параноїдального типу, ідеям фізичної неповноцінності людської особистості та збочення.

Поруч з принципами атоналізму знаходиться й електронна музика, що розвиває, так звану, ідею "звукової концепційності" та продовжує ідеологію знищення логічного мислення, пов'язаного з асоціативним принципом. "Електронна музика розпочинається там, де закінчується музика інструментальна" – писав 1954 року один з її творців Херберт Аймерт, а це означає повний розрив з живим асоціативним рядом і привнесення в мислення людини фантазій віртуального, неіснуючого простору.

Всі музичні тенденції, що розвивалися в XX столітті можна розділити за ознаками:

а) музика тематична, в якій експозиція музичної думки концентрується у відповідних центрах – темах;

б) музика атематична, в якій музична думка не концентрується в таких центрах – темах.

З точки зору композиційно-технологічних принципів, творчих концепій та методів, що характеризують музичне мистецтво XX століття, їх поділяють на:

а) музику атональну – серійну та серіальну (12-тоновий звуковий ряд);

б) музику пуантилістичну (фр. pointillisme, від point – крапка) – один з методів композиції, за яким музична тканина створюється не із з'єднання мелодичних ліній або акордів, а з "крапок"-звуків, співзвуч і, навіть, акордів

в) музику технічну (електронну, конкретну, магнітофонну);

г) алеаторику та музику тембрів;

е) музику екстремістську.

Однак, слід зазначити, що нав'язування нових технологій не мало тотального успіху на арені світових процесів музичної культури. Людство не бажало розпрощатися зі своїм національним обличчям, а тому виникали все нові й нові системи музичної композиції на базі національних шкіл, від латино-американської, давньоіндійської традицій та джазу до композиційних систем І.Стравінського, О.Мессіана, С.Прокоф'єва та Д.Шостаковича.

11.2. Додекафонія

Намагання А.Шенберга та його учнів відійти від традицій в музичному висловленні, на яких було засновано музичну освіту та концертний репертуар, призвело до естетики невизнання або емансипації законів музики, що існували досі. “Особливістю цього стилю, – пише Шенберг у своїй роботі “Композиція дванадцятьма тонами”, – є ставлення до дисонансів, як до консонансів та відмова від тонального центру. У результаті заперечення тоніки, заперечується й модуляція, адже вона є переходом від однієї затвердженої тональності до іншої” (див. пр. № 41).

Тож, в атональній системі акорди перестали будуватися за терцієвими принципами, а коли квартові структури перестали сприйматися як нові, композитори почали звертатися до співзвуч різних інтервалів, особливо септим, секунд, кварт та тритонів. Класичний симетричний ритм атоналісти переробили в нерегулярний, а тематичний принцип музичного розвитку (мелодію) замінили рядом інтервальних побудов, що не повторювали жодного з тонів (від 1-го до 12-го), які іменували “серією”. За твердженням чеського композитора Цтирада Когоутека (Когоутек Ц. Техніка композиції в музиці 20-го століття. – М. : Музыка, 1976) термінологія атональної та атематичної музики виглядає таким чином:

а) серія – ряд (група) звуків, з яких шляхом повторень виводиться вся висотна тканина твору;

б) серійна техніка – метод складання музики, заснований на повторях (проведеннях) серії в двох і більше параметрах (серія висот та ритму, висот та динаміки, артикуляції та тембрів);

в) ряд – послідовність усіх 12 висот звукової системи без повторень або окремого проведення серії;

г) додекафонія – техніка 12-тонової серії або неповновисотної : 10-звукової, 6-звукової і тощо.;

д) полісерійність – метод складання музики за допомогою двох або кількох серій одного параметра.

11.3. Політональність

До найбільш складних та значних явищ, що зародилися й оформилися в ХХ столітті, належить політональність – комплексна тональна структура, частини якої, в окремому існуванні, могли би вважатися тональностями. Зовні політональність виглядає як “накладання” однієї тональності на іншу. Для сприйняття поліструктури як політональності, необхідними є функціональні зміни в об’єднаних пластах їх фактурне (регістрове, темброве, просторове) розпорошення (див. пр. № 42).

За історично сформованими ладовими ознаками політональність може визначатися як:

а) поліладовість, що характеризується одночасним об’єднанням ладових різновидів з опорою на одну тоніку;

б) органний пункт, що поєднує кілька функцій в одному гармонічному комплексі;

в) поліфункціональність поза органним пунктом, що утворюється в зв’язку з виникненням поліакордів та багат шаровості гармонічної структури;

г) утворення тонік нового типу – дисонансних, умовних і складних, що готують формування політонального центру.

11.4. Алеаторика

Тенденції до найбільш послідовної й продуманої конструкції всіх елементів в серійній техніці були доведені до тотальної організації музичного процесу. Як реакція на такий стан, в середині ХХ століття виникає алеаторика – метод музичної композиції, за яким певна частина процесу створення музичного твору (з його реалізацією, включно), стосовно різних елементів та параметрів музики, що є підлеглою більшою чи меншою мірою керованою випадковістю. Окрім збільшення свободи для творчості виконавця, спрощується, також, фіксація твору для композитора, розучування та виконання запису (див. пр. № 43).

Систематизація алеаторичних принципів композиції виглядає таким чином:

1. Абсолютна алеаторика, так звана, “велика або необмежена алеаторика”.

2. Обмежена алеаторика (керована), так звана, “алеаторика внутрішньої форми”, що створюється алеаторним використанням ритму, темпу, метра, мелодики, гармонії, поліфонії, тембру.

Однією з близьких цьому принципу композиції є “музика тембрів”, що увібрала в себе емоційну сторону впливу звуку на свідомість слухача. Фактично ж, цей метод формування музичної композиції продовжує ідеї пуантилізму, використовуючи замість окремих звуків-крапок розгорнуті звукові пласти певними “мазками”, що несуть у собі динамічний, кінетичний заряд, обумовлюють більшу виразність контрастів, підвищують емоційну змістовність композиційної побудови.

11.5. Сонористика

Термін сонористика (від лат. *sonorous* – дзвінкий, звучний) у музиці ХХ століття закріпився за одним з методів складання музики, що заснований на оперуванні тембровими та колористичними звучностями – сонорами. Особливість цього методу в превалюванні фонічної, колористичної сторони, зумовленої використанням специфічних звукових комплексів, що координуються тембровими, артикуляційними та динамічними засобами виразності. На відміну від звичної “тонової” музики, в якій використовується звукова диференціація, в сонористиці провідне значення має загальне враження від звукової колористики (див. пр. № 44).

В історичному контексті, колористика звуку має свою логіку розвитку:

1) колористика – музика тоново-колористичних звучань, в яких розрізняються всі тони;

2) сонорика – музика звучностей, в якій при яскравому відчутті кольору, розрізняється лише маленька частка тонів, що створюють звучання;

3) сонористика – музика тембрових звучностей (без певної висоти звучання), які сприймаються як цілісний колористичний блок.

11.6. Композиційні системи О.Месіана, Б.Бартока, С.Прокоф'єва, Д.Шостаковича

На початку ХХ століття було призупинено використання в академічній музиці мажорного та мінорного ладів. Такий розвиток музичного мислення був викликаний і скеровувався змінами в соціальних та громадських взаємостосунках. Світові війни, економічні кризи,

вплив східних культур та джазу, розвиток природничих та технічних наук – все це викликало змішані почуття, в яких була віра в світле майбутнє і страх перед його невизначеністю. Вражаючим був розквіт індивідуалізму, а творчі методи відомих композиторів і, навіть, шкіл віддалялися один від одного. З'явилися різні напрями експресіонізму, представлені О. Скребіним, А. Шенбергом та А. Бергом; І.Стравинський звернувся до неокласичного стилю, а Б.Барток та З.Кодаї – до венгерського фольклору; П. Хіндеміт прийшов до бароко, представники французької школи "Шістка" писали музику на потребу широких мас. О. Месіан, член французької групи "Молода Франція", знаходився під впливом містицизму і створював музику, яка, за його словами, викликала б такі ж відчуття, як і церковні вітражі.

Особливе місце в історії музики ХХ століття належить російським композиторам М.Мяскову, С.Прокоф'єву та Д.Шостаковичу, що продовжували класичні традиції реалізму в музиці. Тим не менше, кожен з них створив свій власний неповторний стиль і увійшов до когорти найпопулярніших композиторів світового академічного мистецтва.

Розглядаючи творчі методи композиторів ХХ століття, акцентуємо увагу, перш за все, на оригінальності їх ідей та належності до митців, що засобами мистецтва висловлювали загальнолюдські думки та переживання.

Як вже згадувалося, французький композитор О.Месіан (1908 – 1992) входив до творчого об'єднання "Молода Франція", що ставило за мету повернення до "нового романтизму", створення "живої" музики на засадах гуманізму та відродження національних традицій.

На формування творчої особистості Месіана великий вплив мали пантеїстичні ідеї, композитор захоплювався давньосхідною культурою, індійською, японською та латиноамериканською. Захоплювався та вивчав спів птахів, написав кілька творів присвячених цій темі. У своїй праці "Техніка моєї музичної мови" сформулював теорію, так званих, ладів обмеженої транспозиції, які складаються з кількох інтервально однаково організованих груп – моделей; остання нота кожної групи є першою нотою наступної групи (див. пр. № 45). Особливість цих ладів у тому, що число їх транспонувань є обмеженим, тому що після кількох транспозицій звуки будуть повторюватися. Розробивши теорію полімодальності, Месіан використовував її в своїй творчості. За вказівками композитора полімодальність поділяється на:

а) "гармонічну літанію", в якій застосовуються численні повтори мелодичного малюнка з різною гармонізацією;

б) техніку використання прохідних та мелізматичних груп (прохідних та допоміжних акордів);

в) техніку використання педальних груп (гармонічно-мелодичного *ostinato* в якому завгодно з голосів.

Крім того, Месіан в “Трактаті про ритм” висунув ідею системи незворотніх ритмів, що призводить до поліритмії. Суть її у тому, що при читанні в обох напрямках (нормально та в зворотному русі) вони дають однаковий результат. Ці ідеї композитор запозичив з класифікації індійських ритмів та давньогрецької музики. Його зацікавила своєрідність використання “ритмів простих чисел” (5, 7, 11, 13 і т. ін.) в давньогрецькій музиці, з якого виникла, так звана, “аметрична музика”, а, також, принцип зменшення та збільшення певної частини ритмічного малюнка – в індійській музиці. Комбінування всіх вищезгаданих прийомів відкривало для композитора невичерпні можливості збагачення ритмічної сторони його творів.

Венгерський композитор Бела Барток (1881–1945) органічно поєднав у своїй творчості старовинну кварто-пентатонну основу венгурської селянської пісні з новітніми музично-виражальними засобами європейської професійної музики, збагатив її ритмічну й темброву палітру. Антиромантичні та експресіоністичні тенденції в мистецтві ХХ століття знайшли своє втілення в загостренні музичної мови композитора, активних пошуках нових виражальних засобів, що періодично призводило до використання ним техніки додекафонії, атональності, політональності. У різні часи в своїй творчості Барток використовував техніку розширеної тональності, що заснована на принципі збереження тональності з додаванням до неї недіатонічних тонів. Він збагатив акордику в своїй музиці за рахунок використання поліфункціональних напластувань та врахування резонансного принципу обертонового ряду (див. пр. № 46).

Російський композитор Сергій Прокоф'єв (1891–1953) належить до когорти композиторів, що збагатили світову музичну спадщину неперевершеними зразками своєї творчості, які отримали статус класичних надбань людства. Міцно пов'язане з традиціями його мистецтво розширило рамки музичної мови, змісту, засобів виразності. В оперному та балетному мистецтві започатковано широке коло нових принципів та прийомів музичної драматургії. Не менш значними є досягнення С.Прокоф'єва й в інших жанрах музики. Його симфонії своєрідно синтезують та розвивають традиції епічної драми та лірико-жанрового симфонізму. Самобутнім є стиль фортепіанних творів

С.Прокоф'єва. Ним написано 9 сонат, 5 фортепіанних концертів та цикли, в яких композитор представляє широку панораму засобів виразності: від ударних принципів видобування звука до проникливої лірики.

С.Прокоф'єв став реформатором у галузі музичної композиції. Ним започатковано нові принципи гармонії з характерними ознаками побічних тонів, посилення секундних зв'язків, лінійністю гармонічного руху, що відкрило широкі можливості утворення поліфункціональних та полігармонічних сполучень; вільне використання політональних утворень; складність внутрітональних взаємозв'язків, що впливало з альтераційно-діатонічної основи його музики; орієнтування на самотійність дисонансів, яка проявлялася у використанні, так званих, "складних" тонік (див. пр. № 47). Одна з кореневих ідей класичної гармонії – владарювання головного тону в конкретній системі взаємовідношень – у XX столітті знайшла своє втілення в музиці Прокоф'єва. Слова, сказані Б.Асаф'євим про третій фортепіанний концерт композитора, стосуються всієї його творчості: "Все підкоряється ідеї панування тоніки, як центру руху у всіх напрямках, як точки прибуття й відправлення, як єдиного стійкого моменту... Від цієї лінії та від цієї точки випромінюються поздовжні та поперечні гармонічні комплекси, більше чи менше самотійний контрапунктуючий матеріал і, нарешті, те, що можна назвати "колоратурою", тобто вишукано віртуозні пасажі концертуючого голосу".

Дмитро Шостакович (1906–1975) – геніальний композитор XX століття, пройшов складний життєвий шлях. Народившись в передреволюційному Петербурзі, він пережив усі катаклізми радянської доби: революцію, економічну розруху, становлення нової доби, трагедію і героїзм Великої вітчизняної війни та епоху холодної війни між Сходом і Заходом.

Творчість Д.Шостаковича є багатоплановою та різноманітною. Автор 15 симфоній, композитор зумів у високохудожній формі втілити в своїх творах всю панораму глибоких філософських концепцій, складний світ людських переживань, гострі, трагічні конфлікти, боротьбу проти зла та соціальної несправедливості.

Д.Шостакович привніс у музичну композицію нові принципи розвитку, продиктовані вимогами його часу, засновані на реалістичних традиціях світового рівня (І.С.Бах, В.А.Моцарт) та національної школи (М.П.Мусоргський, П.І.Чайковський). Перш за все, це стосується використання в симфонічних творах системи монологів, що ви-

конують роль епізодів або зв'язок між розділами. З точки зору драматургії твору, вони є квінтесенцією філософських узагальнень, а на психологічному рівні – висловленням людських переживань.

Ладові принципи музики Д.Шостаковича засновані на давньоруських трихордових поспівках, що пов'язано з традицією російської класичної композиторської школи, особливо М. П. Мусоргського, творчість якого він шанував. Слід сказати, що лади Д.Шостаковича наближаються за своїми структурами до ладів О.Месіана. Використання Д.Шостаковичем “мікроладів”, побудованих на трихордових поспівках (тон-півтона), пов'язано ще й з драматизацією, внутрішнім переживанням висловлюваної думки.

Для характеристики гармонії Д.Шостаковича приведемо слова музикознавця Г.Орлова, який стверджує: “сувора, драматично напружена, нерідко жорстка та кострубата, вона створена не для того, щоб тішити та ніжити слух”. Ознакою її є лінеарно-гармонічна техніка. Під цим терміном не вбачається “незалежність” мелодичних ліній, але широкий розвиток прохідних, допоміжних та інших співзвуч, що підсилюються різними формами мелодичної фігурації (див. пр. № 48).

Ю.Холопов (Очерки современной гармонии. – М. : Музыка, . 1974) подає найважливіші різновиди цієї техніки у Шостаковича в такому порядку:

1) об'єднання звуків повного або неповного акорду з неакордовими звуками (особливо прохідними), прирівнювання в правах з акордовими;

2) виникнення прохідних або допоміжних акордових пасажів, контрапунктуючих мелодій, що утворюються витриманими або остинатними голосами;

3) проникнення елементів сусідніх гармоній (подібно до затримань або предйомів), що порушують найпростіші акордові та функціональні форми;

4) поліфонізація фактури як, власне, в поліфонічних формах, так і в гомофонних; тяжіння до графічно-лінеарного викладу, контрапунктичної концептуальності гармонії.

У зв'язку з посиленням ролі лінеарно-контрапунктичних прийомів у музиці Д.Шостаковича зростає значення поліфонічної гармонії, особливо ладів, заснованих на мелодичних і неакордово-гармонічних зв'язках. Зростає, також, значення політональності, яка у Д.Шостаковича використовується як засіб експресивної виразності в розробках, кульмінаціях, зонах динамічного наростання.

Історія творчих пошуків та новацій в музиці ХХ століття ще раз підтвердила істину про те, що у використанні певних прийомів техніки музичної композиції мова йде не про бездушне нетворче копіювання, а про індивідуальне втілення нових ідей та задумів, що проявилось у творчості вищеназваних композиторів.

Завдання для самостійної роботи

Опрацювання видання:

Когоутек Ц. Техника композиции в музыке 20-го века. – М. : Музыка, 1976. – С. 104–113.

Питання для самоперевірки

1. Назвіть ідеологічні засади авангардизму.
2. Подайте визначення принципів додекафонії.
3. Визначте історично сформовані якості політональності.
4. Систематизуйте алеаторичні принципи композиції.
5. Визначте логіку розвитку сонористики.
6. Надайте відомості про відмінності композиційних систем О.Месіана, Б.Бартока, С.Прокоф'єва, Д.Шостаковича.

Розділ XII.

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ

12.1. Українська національна традиція

Перші достовірні документальні свідчення культуротворчих виявів українців походять з часів християнізації. Існує величезний масив археологічних та етнологічних матеріалів, які розповідають про історичний розвиток культури на землях нинішньої України ще з допотопних часів. Світовідчуття та стиль мислення суспільно-родової людини різко відрізнявся від свідомості сучасників. Як вважає французький психолог Л.Леві-Брюль, для архаїчної людини існувала “тенденція замінити розум спогадом”.

Отже, родове архаїчне мислення не підлягає законам формальної логіки й оперує поетичними метафорами, алегоріями, символами – функціонує в міфотворчості. За словами вченого-етнографа О.Потебні: “Для людини, для якої існує міф – хмара є коровою”. Обраний О.Потебнею приклад пов’язаний з давньоіндійськими уявленнями про небесних богинь – подательок животворчої вологи й увіковічених в Україні керамікою трипільської культури.

Міфотворчий чинник присутній також і в стильовому розвитку українського професійного мистецтва. Йдеться не лише про постійне звертання до народних міфологічних образів, а й про виникнення таких умов, коли звернення до міфопоетичного мислення стає неминучим для художнього досягнення життя. Адже в історії України не раз створювалися ситуації, коли “бракувало слів” для висловлення емоційного ставлення до реальності.

Відомо, що з давніх-давен Святе Письмо (Біблія) послуговувалося принципом філософсько-поетичного символізму. Тож, можна стверджувати, що міфологічне мислення існувало в людській свідомості завжди, а з виникненням християнства стало основою Віри. Різниця між язичницькими й християнськими віруваннями в їх естетиці: ідею жертвоприношення заради спасіння в язичництві – замінено на Спасіння через Жертву Ісуса Христа – Єдинородного Сина Божого в християнстві.

Вже перша могутня держава на території сьогоденної України – Київська Русь – відзначалася надзвичайно розвиненим і багатим професійним музичним мистецтвом. Християнський церковний спів Київської Русі спирався на традиції візантійської культури. З Візантії

приїжджали на Русь не лише священики але й співаки, музиканти, що передавали нашим предкам знання канонів церковної музики східного обряду.

З часом, на основі візантійських зразків сформувався свій власний духовний спів, який згодом стали називати “київським розспівом”. Для кожного дня тижня, починаючи від Великодня, православне Богослужіння мало свій “глас”, тобто свою особливу мелодію, яких разом було вісім, тому вся система іменувалася “осмогласієм”.

Вплив християнської релігії не обминув і народної музичної творчості, бо вже в Київській Русі стали виникати спеціальні пісні – вони стали іменуватися “псалмами” як такі, що написані на сюжети з Біблії, Псалтиря та інших церковних книг. Їх творцями були народні співаки – лірники, що, фактично, були “голосом народу” і творили свій неповторний образ у світовій культурі. Тут слід зазначити, що язичницька традиція, що походила з давньоіндійського епосу (або, навпаки, опинилася через міграцію етносів аж в Індії), протягом тисячоліть не зазнавала змін, а саме християнська ідеологія сприяла формуванню національної ідентичності в мистецтві. Важливо зазначити, що навіть співаки-дружинники при княжих дворах, такі, наприклад, як Боян, були виразниками державницької ідеології та народного світобачення, а популярні в колі київських міщан та ремісників скоморохи – “веселі люди” – супроводжували буття людей і формували етику “низів”.

Татаро-монгольська навала на кілька століть загальмувала історичний розвиток Київської держави. Єдиним осередком збагачення української науки й культури в XIV–XV століттях було Галицько-Волинське князівство. У подальшому, історичні обставини ніяк не сприяли розквіту національної самоідентифікації та духовності: протягом віків Правобережна Україна входила до Литовського князівства (XIV–XVI століття), потім до Речі Посполитої (від XVI століття), а Лівобережна потрапила під владу Московської держави. Цей період сприяв формуванню музичної культури України як “карпатської”, пов’язаної з культурою східних слов’ян (сербів, болгар) та “степової”, що зазнала якнайсильнішого впливу селянської протяжної пісні степової зони середньої смуги Росії. Тож, образна сфера українського фольклору є заснованою на танцювальній жанровій основі в карпатському регіоні та пісенній – на Сході (див. пр. № 49, 50).

А втім, історія свідчить про взаємовпливи різних культур. Так, з давніх-давен в Центральній та Східній Україні були популярні “тро-

їсті музики”, що беруть свій початок ще в народній традиції Балкан, та й мистецтво лірників і кобзарів було пов’язано з традицією західних співців – труверів. Можна сказати, що й історичні контакти з половецьким та кримсько-татарським етносом також вплинули на мистецтво України. Його вплив відчувається в ладових особливостях дум та історичних пісень.

12.2. Національні образи в системному колі етнокультурології

Кожна нація вносить у загальний стиль епохи свою специфіку, зумовлену етнокультурологічною своєрідністю соціально-історичних факторів розвитку мистецтва. Тут ми стикаємося з проблемою художнього часу, яка трактується у формі буття соціально-історичного часу, моделі культурної, естетичної, художньої та музичної реальності. Становлення й розвиток художніх, музичних подій відбувається не хаотично, а в продуманих напрямках використання засобів виразності, що дає змогу співвідносити будь-який елемент цілісної системи музичного твору з культурно-історичним генезисом твору. У цьому сенсі, становлення художньої картини світу в професійній музиці полягає у перетворенні національних образів у ритмо-інтонаційні комплекси, в яких, з одного боку, взаємодіють час і простір, а з іншого – висловлюються колективні емоції певного народу.

Причетність України до цих художніх процесів має таке методологічне обґрунтування:

1) неперервність історії українського народу, відповідно до якої розглядається становлення й розвиток українського життя в його історичній перспективі;

2) неперервність української культурної традиції, суть якої полягає у тому, що національно-історичний потік української культури один, але його внутрішня природа живиться також зовнішніми чинниками.

Історичний контекст музичного мислення українського народу тісно пов’язаний з його побутом, кліматичними умовами проживання та віруваннями. Тож, на першому плані, спорідненість з образами природи, а на другому – з Богом. Стилїстика закличної форми в язичницьких обрядових піснях є наповненою імітуванням голосів природи, а в християнській монодії – поклонінням Богу-Слову.

12.3. Історичні критерії національної своєрідності

XV століття стало періодом перших паростків національного стилю у професійній композиторській практиці в Україні, коли у Львові, під впливом європейського Відродження виникла “західно-руська гуманістична течія”. З цього часу в співацьке мистецтво України вливається новий світський струмінь. Зусиллями, так званих, “братств”, що охоплювали культурні центри як Західної, так і Центральної України, одночасно з кобзарями й лірниками – розповсюджувачами народного героїчного епосу, посилюється увага до людських емоцій, зростає образна виразність людського голосу, відбувається проникнення в церковну музику “світських” інтонацій.

У XV–XVII, частково, й XVIII століттях були створені справжні пісенні скарби, а кристалізація професійної пісенності церковного вжитку сягнула в найширші демократичні кола й стала надбанням народу. Така єдність призводила до побутування традиційного знаменного співу в різних регіонах України, де виникають місцеві мелодичні варіанти – своєрідні етностильові діалекти. Серед них домінуюча роль належить київському наспіву, який взаємодіє зі східно-руським, Києво-Печерським, волинським, підгірським, острозьким, львівським, кременецьким, а, також, з іноетнічними – болгарським, грецьким та ін (див. пр. № 51).

Система п'ятилінійного нотного запису, що прийшла від Заходу, дістала назву “Київського знамені”, а до професійної майстерності європейської гармоніко-поліфонічної техніки, що знайшла своє втілення в партесних концертах, долучається інтуїтивне введення в хорову тканину елементів української народної підголоскової техніки. У праці “Мусикійська грамати́ка” М. Дилецького відчувається зв'язок із західноєвропейською музичною теорією, але, також, і з живою народнопісенною стихією, з українськими думами та історичними піснями. Тож, вищеназвані факти свідчать про те, що XVI–XVII століття слід вважати початком періоду українського Відродження, з яким пов'язується закладення естетичного фундаменту для національної музичної культури. Серед факторів, що сприяли його зміцненню:

1) естетичні запити різночинно-музичного побуту, нових форм міщансько-світського, а також і дворянсько-салонного музикування;

2) існування кріпацьких оркестрів та шкіл з підготовки кадрів музикантів для царського двору, існування багатьох бандуристів та інших українських виконавців;

3) плідна роль, так званих, братських шкіл та колегіумів у справі розвитку музичної освіти, які в процесі національно-визвольного руху приєднуються до боротьби за визволення від національно-релігійного гноблення;

4) нагромадження інтонаційного багатства для молодого національної професійної музики в творчій діяльності, так званих, “мандрівних дяків”, студентів-братчиків та інших музикантів-просвітителів.

Особливо прискіпливо варто розглянути розвиток перших жанрів міської лірики та багатоголосся, серед яких показовим є український кант (див. пр. № 52). Зважаючи на його західноєвропейське походження, слід розрізняти в ньому специфічні регіональні риси та привнесені зовні. За стилістикою та формою, що знайшли своє втілення в кантах, за історичними періодами розвитку – вирізняються:

1) “простий спів” на духовні тексти, заснований на усній традиції;

2) поява у XV–XVI століттях “гімнів-лаудів” (хвалебних) в народній релігійній традиції “братств”;

3) вплив музики англіканської церкви, яка тяжіла до компромісу між католицизмом і Реформацією та спиралася на позацерковне кантове мистецтво;

4) “міжнаціональний” інтонаційний шар християнської Європи, що існував у протестантську епоху в середовищі братств та релігійно-музичних співдружностях;

5) жанр, що в XVI–XVII століттях сприяв “переключенню” з одноголосся на багатоголосся.

З кантового мистецтва виростає лірико-філософська і сатирична пісенна творчість Григорія Сковороди, духовна музика Артемія Веделя (див. пр. № 53), а за визначенням Б.Асаф’єва: “фінали концертів Д.Бортнянського майже завжди у ритмі й темпі виявляють рух канта. В них відчутні крокуючі люди, радісно схвильовані”.

В українській музиці від образно-стилістичної сфери кантів взято лірико-побутову інтонацію, яка склала одну з рис традиції романсової та пісенно-хорової творчості М.В.Лисенка, К.Г.Стеценка, Я.С.Степового та багатьох інших композиторів (див. пр. № 54). Водночас, “Вічний революціонер” М.Лисенка, як і багато інших творів кантатно-ораторіального жанру українських композиторів, заснований на урочисто-прославлній кантовій стилістиці.

Стосовно до етномузичних процесів в Україні слід говорити про два періоди історії професійної музики:

1) перший – пов'язаний з процесом зародження, формування, кристалізації національного стилю як доромантичного етапу музичного професіоналізму;

2) другий – характеризується подальшим розвитком та оновленням цього стилю, що став реалістичною та романтичною передумовою становлення української композиторської школи.

Завершенням першого та початком другого етапу розвитку національної композиторської школи можна вважати творчість Миколи Віталійовича Лисенка (1842 – 1912), що вперше уособила новий ступінь національної своєрідності професіональної музики в Україні.

12.4. Романтичні та реалістичні чинники української композиторської школи

Реалістичні тенденції проявляються вже в мистецтві античності. Їх розвиток посилювався в епоху Відродження. Поєднання реалізму з естетикою романтизму сприяло формуванню національних композиторських шкіл. Однак, в урбанізованому суспільстві з'являється відчуття творчого дуалізму (роздвоєння): деромантизація буржуазних ідеалів та романтична ідеалізація історії, які дістали своє синкретичне втілення у фольклорній спадщині. Історично передуючи художньому професіоналізму, досвід народів, матеріалізуючись у фольклорній спадщині, набуває статусу етнічного явища, в тому числі і в музичній творчості.

Романтизм став складовою художньої та культурної традиції української нації. Ці імпульси є започаткованими ще з долисенківського періоду, національна своєрідність яких виявляється в таких художньо-творчих реаліях:

- українізація інтонаційного надбання вокальної музики (кант, пісня-романс) та духовної (літургія, партесний концерт) – за рахунок “вплетення” діатоніки, натурально-ладових елементів з фольклорних традицій в загальноєвропейську тональну мажоро-мінорну систему; поєднання в духовних і світських хорових творах прийомів класичної імітаційної поліфонії з варіантно-підголосковим гуртовим стилем народних пісень;

- функціонування жанрів побутової музики з превалюванням у ній мелодичної стихії гомофонно-гармонічного складу фактури;

- використання міських і селянських фольклорних традицій та їх вплив на всі жанри композиторської творчості, включаючи й духовну музику (А.Ведель);

– створення на основі української пісенно-танцювальної традиції самостійних інструментальних жанрів (клавірні, ансамблеві, оркестрові п'єси);

– використання інонаціональних традицій оперної та симфонічної класики у поєднанні з національним мелосом (Д.Бортнянський, С.Гулак-Артемівський).

Осмислення джерел формування національно зорієнтованого музичного професіоналізму творчості М.Лисенка слід розпочинати зі з'ясування етнопсихологічних особливостей характеру української нації як найважливішого компонента образного мислення композитора. Українська духовність та ідея національно-визвольної боротьби, що геніально втілюється в творчості Т.Шевченка, проймається в творчості Лисенка найпатріотичнішим інтонаційним пафосом, а його естетика прокладає шлях до національно-стильових засад українського музичного професіоналізму, спираючись не тільки на народну творчість, але й на ґрунтовну музичну освіту в Лейпцігській консерваторії та глибоке пошанування ``Кобзаря`` Шевченка (див. пр. № 55). У численних висловлюваннях композитор прагне довести необхідність інтонаційного синтезу світової музичної практики з етнофольклорною направленістю стилеутворення. Звернення Лисенка до народної пісні слугувало лабораторією формування його стилю і, водночас, самостійним жанром, в якому народжувалися оригінальні народні характеристики.

У цілому ж, типовими рисами, ознаками й властивостями національно-стильових традицій української композиторської школи є:

а) виникнення й розвиток національного оперного мистецтва, де синтезовано традиції українського народно-реалістичного театру, російської та західноєвропейської класики;

б) зростання ролі музики в драматичних виставах до рівня оперних характеристик героїв і народних сцен;

в) використання класичної форми кантати та формування нових вокально-інструментальних жанрів;

г) опанування нових форм професіонального інструменталізму і творче переосмислення їх через національний інтонаційно-образний склад українського фольклору;

д) досягнення класичного рівня в освоєнні методів художньої обробки фольклору;

е) розвиток традицій пісенно-романсової творчості у нових стильових напрямках, поєднуючи досвід західноєвропейської та російської класики.

Процес національного стилеутворення продовжується і в ХХ столітті на основі поєднання старих та нових засобів виразності в творчості українських композиторів. Цей доробок є невід'ємною частиною композиторських шкіл Європи.

12.5. Місце і роль української композиторської школи в культурному просторі цивілізації

Справді самобутні творіння художньої культури всіх часів і народів є для сучасності не тільки національне, а й загальнолюдське надбання. Українська композиторська школа в контексті європейської традиції становить неповторний національний образ художньої картини світу. Однак, історично склалося так, що в процесі становлення своїх стильових традицій вона, відчуваючи на собі вплив європейської композиторської практики, не досягала рівня міжнародної значущості. Тож, від запозичення європейської техніки монументальних музичних форм через спробу їх асиміляції, інтонаційного підпорядкування, до спроб створити свій національний стиль – такий шлях історичного розвитку української композиторської школи.

На зламі ХІХ–ХХ століть поступово набирали стильової потужності модерністські тенденції, що оголосили війну реалізму й романтизму, а разом з тим народно-національному напрямку в мистецтві. Конфлікт, який, то затухаючи, то знову спалахуючи, тривав протягом ХХ століття продовжує наростати і в ХХІ. Пов'язано це зі специфікою суспільного життя, ходом розвитку цивілізації в багатьох країнах Європи, Америки, Азії, що, певною мірою, визначає характер життя, впливає на норми суспільної поведінки.

У період зародження та початкового розвитку авангарду Україна ще лишалася колоніально-провінційною країною. Культура в ній засновувалася на могутній давній культурі селянства і доповнювалася, так званою, “вченою культурою” інтелігенції, заснованою на принципах естетики бароко, його філософських ідей та основах формотворення, які, в принципі, не конфліктували, а жилилися фольклорними витоками. До того ж, у зазначений період в Україні існував пом'якшений конфлікт між художником та суспільством. Суперечності виникли з появою нового мистецтва, яке суспільство не розуміло.

Характерною ознакою конфліктів мистецького життя України на початку ХХ століття є протилежне ставлення до модерністських течій. Художня практика України того часу була серед піонерських країн світу, що формували модерністично налаштовані течії. Приміром, композитор М.Рославець у 20-тих роках незалежно від “батька світового авангарду” А.Шенберга розробив відповідну теорію “синтетичних акордів”, а корифей авангарду художник К.Малевич черпав натхнення “у масових фольклорних рухах” його сучасників. У цілому ж, специфіка українського авангарду – у витворенні дистанції між композитором та національною спадщиною. Саме ж звернення до архаїки, зокрема язичницької, стало однією з характерних ознак як світового, так і українського авангарду. Це треба пам’ятати, в контексті висвітлення конструктивних особливостей цього напрямку.

Однією з особливостей ситуації в Україні завжди була наявність “законсервованих” форм художньої спадщини. Так, барокові традиції в Україні тривали до ХІХ століття, тоді як країни Європи пережили вже епоху класицизму. У ХХ столітті романтичні тенденції продовжували бути довгий час основою творчості багатьох композиторів. Романтизм став в українській музиці базовим методом академічної музики. Можна назвати цілу плеяду композиторів “післялисенкового” періоду, які притримувалися ідеалів романтизму: Кирило Стеценко, Микола Леонтович, Яків Степовий, Левко Ревуцький, Віктор Косенко, Анатолій Коломієць, Микола Дремлюга та багато інших.

Такий стан речей західна музикознавча еліта іменувала “академічною еkleктикою”, стверджуючи, що в суспільстві відсутні художні запити на стилістику романтизму. Український музикознавець О.С.Найден, навпаки, звертає увагу на парадокс, за яким обидві течії (академізм і модернізм) існують як “салонне мистецтво”, відірване від реального життя. Тим не менше, в українській музиці існує поряд з академізмом і народницька течія романтизму, що розвивалася учнями Л.Ревуцького та А.Штогаренка. Крім того, академічна стилістика існувала і в західноукраїнському композиторському середовищі, що пов’язано з чеською та австрійською романтичною спадщиною, в творчості С.Людкевича, В.Барвінського, А.Кос-Анатольського, Р.Сімовича, Д.Задора.

У зв’язку з вищезазначеним, слід звернути увагу на регіональні особливості в розвитку культури. Перш за все, це пов’язано з фольклорними відмінностями та прив’язаністю до них композиторів як до першооснови – “малої батьківщини”. Фольклорист А.Іваницький налічує вісім регіональних співочих стилів: карпатський, галицький,

лемківський, поліський, волинський, степовий, наддніпрянський, подільський, які увібрали в себе особливості “культурного ландшафту”, пов’язаного з природними умовами існування та побуту людей. Наприклад, доробок Р.Сімовича, В.Барвінського, С.Людкевича, М.Колеси позначений не лише зверненням до місцевого фольклору, а й продовженням романтичного досвіду його існування. Регіональний стиль композиторів Слобожанщини, засновником якої був С.Богатирьов, позначений прихильністю до інструментальних жанрів у творчості Д.Клебанова та М.Нахабіна, вокальних жанрів, зокрема до опери, у Ю.Мейтуса, В.Губаренка, В.Бібіка. Окремо слід відзначити творчість харківських композиторів А.Гайденка та Ю.Алжнева, які здійснили опрацювання та “переплавлення” у неповторний власний стиль східного українського фольклору. Оригінальність одеського регіоналізму, заснованого С.Орфєєвим, проявилася у прихильності до театральних жанрів у творчості Ю.Знатокова та І.Голубова. У трактуванні музичного матеріалу в їх творчості відчувається вплив мелодизму Д.Верді.

Урізноманітнення шляхів розвитку традицій відбулося навколо київської композиторської школи, окресленої двома постатями – Л.Ревуцьким та Б.Лятошинським, які уособлюють одну епоху, але різні яскраво особистісні стилі в музиці. Незважаючи на це, вони обидва є продовжувачами традицій М.Лисенка в своїй любові до народного мелосу й романтичних традицій. І хоча в творчості обох композиторів на початковому етапі відчуваються впливи експресіонізму та символізму М.Скрябіна, однак, в цілому, кожен з них сформував свій неповторно-український стиль у музиці (див. пр. № 56, 57). Обидва композитори є родоначальниками українського симфонізму, обидва залишили свій неперевершений слід в обробці української народної пісні, обидва залишили плеяду талановитих учнів, що продовжують творити українську музику. Тут треба згадати братів Платона та Іларіона Майбород, Віталія Кирейка, того ж таки, Анатолія Коломійця, Валентина Сильвестрова, Євгена Станковича, Івана Карабиця та багатьох інших.

Сучасний стан творчого становлення київської композиторської школи відрізняється розмаїттям напрямів – від неокласичних до авангарду. Особливу роль відіграє, також, і регіональний вплив. Наприклад, у Мирослава Скорика, вихідця з Західної України, в 70-х роках ХХ століття був яскравий період “неофольклорної хвилі”, а київський композитор Валентин Сильвестров, учень Б.Лятошинського, в

цей же період захоплювався авангардом. Інший учень Б.Лятошинського Євген Станкович знаходився на стадії пошуку свого стилю на перетині неокласичних, неофольклорних та авангардних впливів. Він є вихідцем із Закарпаття і не міг не захоплюватися фольклором і, водночас, на хвилі молодіжних протестів проти академізму в музиці, використовував у своїх композиційних структурах авангардні прийоми. Ще одна учениця Б.Лятошинського – Леся Дичко одразу ж увійшла в світ музичної композиції зі своїм неповторним образним колоритом і одразу захопила увагу багатьох виконавців і шанувальників-слухачів. Її стиль вирізняється колористичним баченням гармонічних комплексів, а інтонаційний стрій продовжує сповідувати традиції українського солоспіву. У цей же період у Києві продовжують активну творчу діяльність і Левко Колодуб, учень С.Богатирьова, і Юрій Іщенко, учень А.Штогаренка. Кожен з них у буремному морі музичних стилів та напрямів віднайшов свої краплини свіжої творчої думки.

Вісімдесяті роки ХХ століття були позначені появою серед когорти талановитих українських композиторів творчих особистостей, що привнесли в академічні музичні жанри нові ідеї. З'являються неobarочні, неокласичні та неоромантичні тенденції в творчості Олександра Козаренка, Віктора Камінського, Юрія Ланюка, Ігоря Щербакова та Ганни Гаврилець. Подовжує своє існування й авангардна ідеологія структуралізму, з'являється поняття нового стилю, що в мистецтві в цілому отримав назву “театр абсурду”. Молоді композитори продовжують збурювати суспільство своїми “опусами”, в яких висміюють наш драматичний час, використовуючи в назвах жанрів своїх творів терміни на кшталт: “щось подібне до...”, “неначе як...”, подаючи усталені композиційні та виконавські прийоми у збоченому вигляді. Серед таких можна назвати Володимира Рунчака та Сергія Зажитька.

Характерно, що композитори старшого покоління, що “перехворіли” молодіжним максималізмом, тепер вже притримуються традицій мінімалізму. Приміром, В.Сільвестров наприкінці ХХ століття репрезентує найновішу метаморфозу авангардистського мислення, яка в західноєвропейських публікаціях отримала назву “нової простоти” або “неосимпліцизму”. Його “Музика в старовинному стилі” відтворює узагальнені архаїзовані риси давньої спадщини без історичної конкретизації. Створюється ефект відчуження, коли відтворення рис стилю виявляє невідповідність обраній стильовій системі, отже на перший план виходить “образ автора”, тобто, його метод стилізації. М.Скорик в своєму “Концерті” для фортепіано з оркестром мінімізу-

вав виражальні засоби сольного інструмента, а в “Літургії” для хору без супроводу звернувся до традиції кантового мистецтва та “простого” (кліросного) церковного співу (див. пр. № 58).

На початку ХХІ століття ситуація на творчій ниві українських композиторів віддзеркалює загальносвітові проблеми: розпад ідеології авангардизму, вишуканий академізм і повне несприйняття цього напрямку слухачами. Зустрічаються поодинокі спроби працювати в “синтетичному” жанрі, об’єднуючи джаз, рок і т. ін. Є українські зразки рок-опер, мюзиклів, в яких танцювально-вокальна семантика поєднується з електронними заміниками живих інструментів – синтезаторами, однак, у цьому жанрі, поки що, не з’являються твори світового рівня за духовним виміром. Можна сказати, що цьому винною є загальна тенденція науково-технічного прогресу, в якій катастрофічно зменшується “простір для душі”. Боротьба з академізмом триває, перш за все, в медіа-просторі, де існує попит на принципи “медіа-шоу”, за якими люди, призвичаєні до візуальних панорам, не розуміють академічних принципів конструювання музичних творів. Система музичної освіти в дитячих закладах та загальноосвітніх школах є зруйнованою, а професійна музична освіта потерпає від нестачі кадрів. У цьому контексті, проведення щорічних міжнародних музичних фестивалів в Україні, на яких презентуються різні твори композиторів світу та України, виглядають спробою довести існування зворотнього. Тож, можна не сумніватися, що нові музичні твори будуть з’являтися й надалі, та чи збережеться в пам’яті людей академічний підхід до творчості: *docere-delectare-movere* (ціль-образ-душа)? Хочеться сподіватися, що так. До цього спонукає організація великої кількості музичних фестивалів духовної музики в Європі та Україні, адже, саме в ній проявляються найвищі принципи академізму й вишуканості інтелектуальної думки. Така музика апелює до розвитку мислення в людині, на відміну від інших напрямів (джазу, “попси”, року та авангардної абсурдистики), які подають образ внутрішнього світу людини у спотвореному вигляді.

У цілому ж, оптимістичним фактом є активізація українських композиторів стосовно створення духовної музики на канонічні тексти. Започаткувала його Л.Дичко, яка ще наприкінці 80-х років ХХ століття почала писати духовну музику, створивши цілий ряд творів, серед який вирізняються її “Літургії” (див. пр. № 59). Повернення до цієї традиції було гаряче сприйнято творчою громадськістю і проведення конкурсу композиторів “Духовні псалми” до 2000-ліття Різдва

Христового дало новий поштовх у контексті осмислення релігійної проблематики. Звичайно, ставлення до нового напрямку в творчості сучасних композиторів є неоднозначним, тому що в суспільстві існують ще певні розбіжності у ставленні до релігії. Однак, як мистецький феномен цей напрям є позитивним кроком і має своїх гарячих прихильників. Як вже говорилося, написано цілий ряд творів на духовну тематику, що розвивають давні традиції кантового мистецтва, обробки старовинної монодії та відродження принципів “простого” церковного співу, що набирає обертів, має позитивний та творчоперспективний характер. Тож, сподіваємося, що місце і роль української композиторської школи в культурному просторі цивілізації і в майбутньому і напрям розвитку буде саме таким, за яким йшли наші славні попередники, тобто, зверненим до Бога й до людей.

Практичне завдання

1. Прослуховування музичного твору: Б.Лятошинський “Симфонія № 3”.
2. Теоретичне обґрунтування конструктивних та стильових ознак твору.

Завдання для самостійної роботи

Опрацювати видання:

Українська художня культура. – К. : Либідь, 1998. – С. 235–256.

Питання для самоперевірки

1. Розкрийте роль міфотворчості у формуванні української національної свідомості.
2. Поясніть принципи становлення національних образних систем.
3. Які історичні події формували українську національну своєрідність?
4. У чому сутність стилю українського романтизму?
5. Назвіть основні ідеологічні та структурні тенденції в творчості українських композиторів ХХ – початку ХХІ століть.

СЛОВНИК

АГОГІКА – у музичному виконавстві – відхилення (уповільнення чи прискорення) від основного темпу для посилення художньої виразності.

АЛЕАТОРИКА (від лат. *alea* – жереб, випадковість) – течія сучасної музики, що проголошує випадковість головним началом творчості й виконавства.

АНТИФОНАРІЙ – книга для співу римсько-католицької літургії, що містить репертуар григоріанського співу та інших співоцьких традицій західно-європейської церкви.

БАРОКО (італ. *barocco* – вибагливий, химерний) – стиль в архітектурі та мистецтві кінця XVI–XVIII століть, для якого характерні підкреслена урочистість, пишна декоративність, динамічність композиції.

БУРДОН – а) безперервний, незмінний за висотою звук щипкових або смичкових інструментів; б) розташовані поза грифом відкриті струни щипкових або смичкових інструментів; в) органний регістр групи флейтових трубок.

ВІЛАНЕЛА – (італ. *Villanella*) – сільська пісня.

ГАРМОНІЯ – закономірне поєднання тонів у одночасному звучанні; співзвуччя.

ГОМОФОНІЯ – тип багатоголосся, що характеризується поділом голосів на головний і супровідні, чим відрізняється від поліфонії.

ДЖАЗ – (англ. *jazz*) – вид професійного музичного мистецтва, що виник в США наприкінці XIX – початку XX ст. в результаті взаємодії африканської та європейської музичних культур.

ДЕКАДАНС – занепад, культурний регрес.

ДЕМЕСТВЕННИЙ – демественний спів – староруський культовий спів, який виник ще у Київській Русі та особливо поширився в XV–XVII століттях.

ДІАТОНІЧНИЙ – розташований у порядку інтервалів нормального звукоряду, який послідовно по ступенях переходить від ладу до ладу.

ДОДЕКАФОНІЯ – (від грецьк. *δώδεκα* – дванадцять *φωνή* – звук) один із видів композиторської техніки XX ст., в основу якого покладено атональність з 12-тоною системою композиції.

ДОМІНАНТСЕПТАКОРД – септакорд, побудований на V ступені мажору та гармонічного мінору.

ЕКСТРАПОЛЯЦІЯ – поширення висновків, одержаних із спостереження над однією частиною явища, на іншу частину (переміщення думки у просторі й часі).

ЄВФОНІЯ – категорія античної музичної естетики, за допомогою якої оцінювалися з огляду на якість звучання звукові явища дійсності.

ІНФЕРНАЛЬНИЙ (лат. *Infernalis* від *inferna* – підземне царство) – пекельний, потойбічний.

КАНТ – старовинна триголоса пісня, що виконувалася ансамблем співаків або хором без інструментального супроводу; хвалебна врочиста пісня духовного або світського змісту.

КІФАРА (КІТАРА) – у стародавніх греків – струнний щипковий інструмент, подібний до ліри.

КІФАРЕД – давньогрецький музикант, що грав на кіфарі.

КОНСОНАНС – гармонійне поєднання звуків; співзвуччя.

ЛІНЕАРНІСТЬ – властивість голосоведення, що полягає у пріоритеті мелодичних (лінійних) зв'язків між звуками у кожному з голосів.

МАДРИГАЛ – вид вокального твору ліричного характеру.

МЕЛІЗМИ – а) невеликі музичні звороти, які прикрашають мелодію; б) уривки мелодій або цілі мелодії, що їх виконують на один склад тексту.

МОДАЛЬНІСТЬ – в теорії ладу – спосіб звуковисотної організації, в основі якого лежить звукорядний принцип, на відміну від тональності з її технікою центрального тону або співзвуччя.

МОДУЛЯЦІЯ – перехід з однієї тональності в іншу; зміна ладу; зміна висоти звука.

МОНОДІЯ (від гр. *μονοδία* – пісня одного) – одноголосий спів (сольний або унісонний).

МОТЕТ – жанр вокальної або вокально-інструментальної багатоголосої музики.

ОБЕРТОН – а) призвуки, що входять до спектра музичного звука, збагачуючи основний тон; б) додатковий, більш високий тон, що супроводжує основний і надає йому особливого відтінку, тембру; призвук.

ОСТИНАТО – мелодичний або ритмічний оборот, що багаторазово повторюється.

ПАРТЕСНИЙ – багатоголосий (зазвичай, про церковний хоролий спів); написаний для багатоголосого виконання

ПОЛІЛАДОВІСТЬ – одночасне поєднання різних ладів однієї тональності.

ПОЛІМОДАЛЬНІСТЬ – вид поліладовості, коли поєднуються два чи більше симетричних лади.

ПОЛІТОНАЛЬНІСТЬ – одночасне сполучення різних тональностей у музиці.

ПРЕДІЙОМ – поява окремого звука акорду раніше акорду в цілому.

ПОЛІФОНІЯ – багатоголосся, засноване на одночасному сполученні й розвитку ряду рівноправних мелодій.

ПРОТИСКЛАДЕННЯ – контрапункт до будь-якого проведення теми в імітаційній формі.

ПУАНТИЛІЗМ – 1) тип музичного письма, що характеризується перевагою окремих звуків-крапок над мелодичними мотивами або акордами; 2) різновид серійної техніки, коли кожна нота відокремлюється від іншої паузою такої ж тривалості.

РОКОКО (фр. госо, від gocale – орнаментальний мотив, буквально – осколки каміння, раковини для оздоблення будівель) – 1) архітектурний і декоративний стиль XVIII ст., який виник у Франції; відзначався вишуканою складністю форм і вигадливим орнаментом. 2) Стиль європейської музики, якому властиві камерність та мініатюрність форми, багатство мелізматики та ін.

СЕКВЕНЦІЯ – а) повторення того ж самого наспіву на різних ступенях висхідної або низхідної гами; б) різновид середньовічних католицьких культових пісень.

СИНКРЕТИЧНИЙ – який поєднує в собі різноманітні нерозчленовані елементи. *Синкретизм* – поєднання у віровченні та культурі якої-небудь релігії елементів різних віросповідань і філософських ідей.

СЕПТАКОРД – акорд, який складається із прими (основного тону), терції, квінти й септими.

СОНОРИКА – вид сучасної техніки музичної композиції, використовує як, власне, сонорні (дзвінки, голосні) засоби – музичні шуми, звучання без певної висоти, так і засоби інших видів композиторської техніки.

СТРЕТА (СТРЕТНИЙ) – 1) тісне проведення теми кількома голосами; 2) заключний епізод музичного твору або його частини у прискореному темпі.

ТЕМПЕРАЦІЯ – точно встановлена кількість тонів та їх співвідносність за висотою в музично-звуковій системі.

ТЕСИТУРА – висотне положення звуків у музичному творі відносно діапазону голосу або музичного інструмента.

ТЕТРАХОРД – музичний чотириступеневий звукоряд.

ТОНІКА – 1) головний, основний тон, звук ладу, до якого тяжіє решта звуків ладу; 2) основний акорд ладу (мажорний або мінорний тризвук), який побудований на I ступені ладу.

ТРИХОРД – звукоряд із трьох звуків (в обсязі терції чи кварта).

ФІГУРАЦІЯ – ускладнення, прикрашання музичної фактури за допомогою мелодичних або ритмічних елементів.

ФІОРИТУРА – орнаментальний пасаж, що прикрашає мелодію.

ФОБУРДОН – 1) техніка триголосії композиції XV століття, що поширилася в невеликих літургійних творах; 2) техніка композиції що ґрунтується на ритмічно-рівномірному акордовому чотириголосому викладі церковних співів.

ФОНІЗМ – (грец. φωνή – голос, звук, мова) – характер звучання музики, що визначається акустичними можливостями її відтворення.

ХОРАЛ – (лат. – (cantus) choralis) хоровий піснеспів) – одна з форм релігійного співу, що має акордово-гармонічний склад.

ХРОМАТИЗАЦІЯ – процес зміни діатонічного ладу через підвищення або зниження в ньому певних звуків.

ЦИТРА – струнний щипковий музичний інструмент у вигляді скриньки з фігурними обрисами та грифом з металевими ладами.

ЮБІЛЯЦІЯ – 1) у католицькому співі – тривалий вокаліз наприкінці ``Алілуя`` релігійно-патетичного характеру; 2) у поліфонії строгого стилю – жвавий мелодичний рух, що заповнює проміжки між основними долями; мелодична фігурація.

ЛІТЕРАТУРА

1. Анисимов А.В. Мифы, алгоритмы, язык. – К. : Наук. думка, 1991.
2. Анисимов А. Компьютерная лингвистика для всех (мифы, алгоритмы, язык). – К. : Наук. думка, 1991.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л : Музыка, 1971.
4. Берденникова Е. Гомилетические традиции духовных кантат И.С.Баха. – К. : Муз. Україна, 2008.
5. Бердяев Н. Смысл творчества. – М. : Правда, 1989.
6. Берлиоз Г. Мемуары. – М., 1961
7. Бетховен Л. Письма. 1787 – 1811. – М., 1970.
8. Бражников М. Древнерусская теория музыки. – Л. : Музыка, 1972.
9. Біблія. – К. : Біблійне товариство, 1995.
10. Вагнер Р. Избранные работы. – М : Искусство, 1978.
11. Васютинский Н. Золотая пропорция. – М. : Молодая гвардия, 1990.
12. Верди Дж. Избранные письма. – М., 1959.
13. Виноградов Г. Музыкальная фактура и индивидуальный стиль композитора (на примере симфоний Л.Ревуцкого, Б.Лятошинского, А.Штогаренко). – К., 1982.
14. Виногорова Г., Красовская Е. Занимательная теория музыки. – М. : Сов. композитор, 1991.
15. Вірановський Г. Музично-теоретичні системи. – К.: Муз. Україна, 1978.
16. Гарбузов Н. – музыкант, исследователь, педагог. – М. : Музыка, 1969.
17. Глазунов А. Письма, статьи, воспоминания. Избранное. – М., 1958.
18. Глинка М. Литературное наследие. – Л.-М., 1962
19. Гнесин М. Начальный курс практической композиции. – М. : Музгиз, 1962.
20. Горюхіна Н. Еволюція періоду. – К. : Муз. Україна, 1975.
21. Григ Э. Избранные статьи и письма. – М., 1966.
22. Григорьев С. Теоретический курс гармонии. – М. : Музыка, 1981.

23. Григорьев С., Мюллер Г. Учебник полифонии. – М. : Музыка, 1981.
24. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие. – М., 1986.
25. Дмитриев Г. О драматической выразительности оркестрового письма. – М. : Сов. композитор, 1981..
26. Евлахов С. Проблема воспитания композитора. – Л., 1963.
27. Еренгросс Б. Незвичайна наука естетика. – К. : Веселка, 1982.
28. Золочевський В. Про модуляцію. – К. : Муз. Україна, 1972.
29. Золтан Д. Этос и аффект. – М. : Прогресс, 1977.
30. Зись А. Искусство и эстетика. – М. : Искусство, 1967.
31. Іваницький А. Українська народна музична творчість. – К. : Муз. Україна, 1990.
32. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке 20-го века. – М. : Музыка, 1976.
33. Костюк О. Сприймання музики і художня культура слухача. – К., 1965.
34. Краткий психологический словарь. – М. : Изд. полит. литературы, 1985.
35. Легенький Ю. Эстетика. – К., 2004.
36. Ливанова Т. Музыкальная драматургия И.С.Баха и её исторические связи. – М. : Музыка, 1980.
37. Лисенко М. Листи. – К. : Муз. Україна, 2004.
38. Литинский Г. Образование имитаций строгого письма. – М. : Музыка, 1971.
39. Лосев А. Музыка как предмет логики. – М., 1927.
40. Мазель Л. О мелодии. – М., 1952.
41. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. – М., 1973.
42. Мазель А. О типах творческого замысла. – М. : Сов. музыка, 1976, № 5.
43. Мазель А. Вопросы анализа музыки. – М., 1978.
44. Мазель А. Проблемы классической гармонии. – М., 1972.
45. Максимов С. Упражнения по гармонии на фортепиано. – В 2 кн. – М. : Музыка, 1974.
46. Маценко П. Нариси української церковної музики. – Вінніпег, 1968.
47. Медушевский В. О закономерностях художественного воздействия музыки. – М., 1976.

48. Месснер Е. Основы композиции. – М., 1968.
49. Милка А. Теоретические основы функциональности в музыке. – Л. : Музыка, 1982.
50. Михайлов М. Стил в музыке. – Л. : Музыка, 19+81.
51. Музыкальный энциклопедический словарь. – М. : Сов. энциклопедия, 1999.
52. Мусоргский М. Литературное наследие. Письма, биографические материалы и документы. – М., 1971.
53. Муха А. Теорія музичної творчості і деякі питання її методології. – К., 1977.
54. Муха А. Процесс композиторского творчества. – К. : Муз. Україна, 1979.
55. Мюллер Т. Гармония. – М. : Музыка, 1982.
56. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М., 1972.
57. Назайкинский Е. Логика музыкальной композици. – М. : Музыка, 1982.
58. Назайкинский Е. О музыкальном темпе. – М., 1968.
59. Назайкинский Е. О константности в восприятии музыки // Музыкальное искусство и наука. – Вып. 2. – М., 1973.
60. Онеггер А. О музыкальном искусстве. – Л. : Музыка, 1979.
61. Опанасюк О. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм. – Дрогобич : Коло, 2004.
62. Паисов Ю. Политональность. – М. : Сов. композитор, 1977.
63. Порвенков В. Акустика и настройка музыкальных инструментов. – М. : Музыка, 1990.
64. Попова Т. О музыкальных жанрах. – М. : Знание, 1981.
65. Протопопов В. Принципы музыкальной формы Бетховена. – М., 1970.
66. Пэрриш К., Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха. – Л. : Музыка, 1975.
67. Ракитов А. Анатомия научного знания. – М. : Полит. литература, 1969.
68. Редя В. Идеи русского космизма в композиторской практике ``серебряного века`` /Питання організації художньої цілісності музичного твору. // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 51. – К., 2005.
69. Редя В. Музыкально-пластические формы в русской художественной практике начала 20-го века (к проблеме взаимодействия ис-

кусств) // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 51. – К., 2005.

70. Редя В. Музыка в культурной композиции “серебряного века”. – К., 2006.

71. Резников А. О роли мировоззрения в творчестве композитора. – Л. : Музыка, 1975.

72. Римский-Корсаков Н. Практический учебник гармонии. – М. : Музгиз, 1952.

73. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. – Л. : Музыка, 1977.

74. Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці 20-го століття. – К. : Муз. Україна, 1983.

75. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М., 1973.

76. Современные проблемы советской музыки. – Л. : Сов. композитор, 1983.

77. Соколов О. О принципах структурного мышления в музыке. – М., 1974.

78. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки. – Л. : Сов. композитор, 1981.

79. Сохор А. Музыка как вид искусства. – М., 1970.

80. Сохор А. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия. – М., 1974.

81. Способин П. Музыкальная форма. – М. : Музыка, 1984.

82. Спутник музыканта. – Л. : Музыка, 1969.

83. Степанов А., Чугаев А. Полифония. – М. : Музыка, 1972.

84. Теоретические проблемы музыки 20-го века. – Вып. 1. – М. : Музыка, 1967.

85. Тимофеев Н.А. Превращаемость простых канонов. – М. : Сов. композитор, 1981.

86. Тиц М. О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений. – К. : Муз. Україна, 1972.

87. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. – М. : Музык», 1976, 1977. – Кн. 1,2.

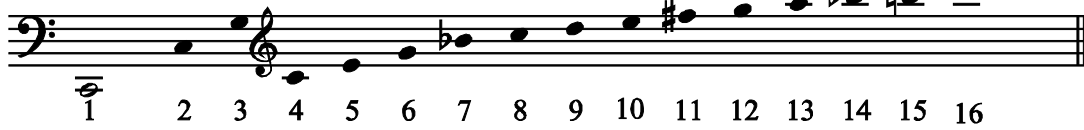
88. Українське музикознавство: Науково-методичний міжвідомчий щорічник / Ред. кол. Гордійчук М.М. (заст.. гол. ред.). – Вип. 10 – К. : Муз. Україна, 1975.

89. Українське музикознавство: Республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник / Ред. кол. Котляревський І.А.(голова). – К. : Муз. Україна, 1980.
90. Українська художня культура: навч. посібник. – К. : Либідь, 1996.
91. Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. – М. : Сов. композитор, 1971.
92. Флоренский П. Столп и утверждение истины. – М., 2002.
93. Холопов Ю. Задания по гармонии. – М. : Музыка, 1983.
94. Холопов В.Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов 20-го века. – М. : Музыка, 1972.
95. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. – М. : Музыка, 1974.
96. Христов Д. Теоретические основы мелодики. – М. : Музыка, 1980.
97. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. – М. : Музыка, 1980.
98. Чайковский П. Музыкально-критические статьи. – Л. : Музыка, 1986.
99. Чанышев А. Курс лекций по древней философии. – М. : Высш. школа, 1981.
100. Чернова Т. О понятии драматургии в инструментальной музыке // Музыкальное искусство и наука. – Вып. 3. – М., 1978.
101. Чернышевский Н. Эстетика. – М.-Л. : Искусство, 1939.
102. Чигарева Е. О связях музыкальной темы с гармонической и композиционной структурой произведения в целом // Проблемы музыкальной науки. – Вып. 2. – М., 1973.
103. Чигарева Е. Организация выразительных средств как основа индивидуальности музыкального произведения (на примере творчества Моцарта последнего десятилетия) : Автореф. дис. – М., 1975.
104. Шульгіна В. Українська музична педагогіка. – К. : ДАКККіМ, 2005.
105. Шуман Р. Жизненные правила для пианистов. – М. : Музгиз, 1959.
106. Шуман Р. О музыке и музыкантах. – М., 1975. – Т. 1.

ДОДАТКИ

Приклад № 1

Натуральний звукоряд



Приклад № 2

“Гуцульські співанки”
обр. В. Гуцала



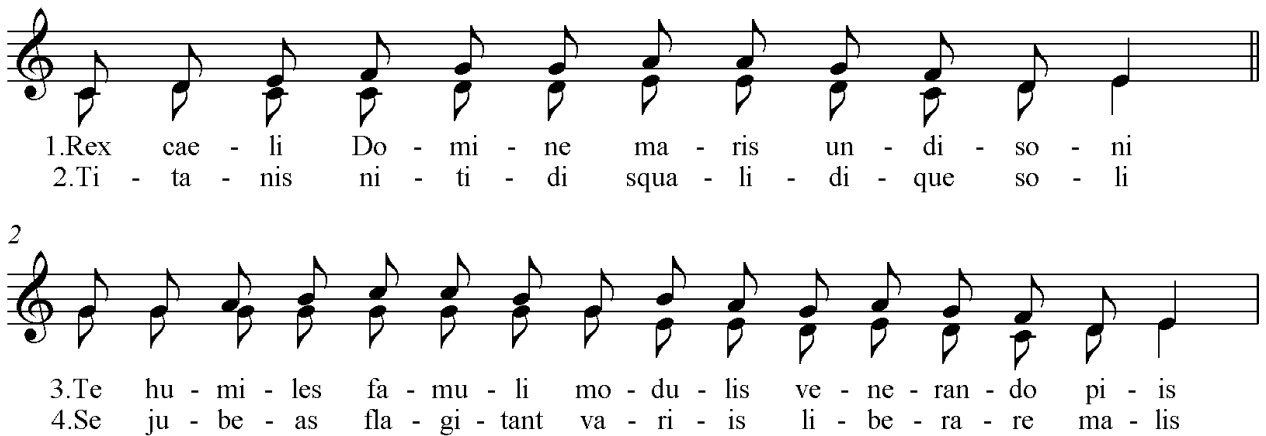
Приклад № 3

Обіходний звукоряд



Приклад № 4

Паралельний органум (IX ст.)
"Rex caeli, Domine"



Приклад № 5

Й. С. Бах. "Добре темперований клавір", ч. I,
Прелюдія c-moll

Allegro (♩=120)



Приклад № 6

Й. С. Бах. “Добре темперований клавір”, ч.І,
Прелюдія сі-бемоль мажор



Приклад № 7

Ф. Шопен.
Прелюдія мі мінор



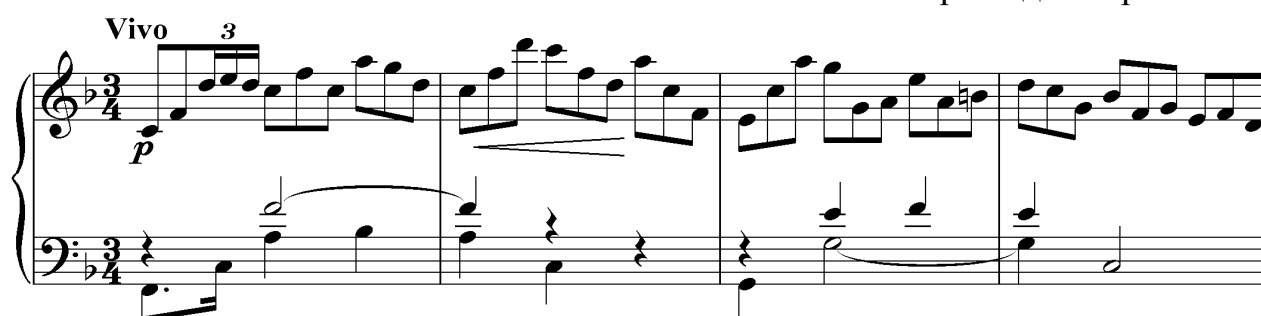
Приклад № 8

В. А. Моцарт.
“Весілля Фігаро”, увертюра



Приклад № 9

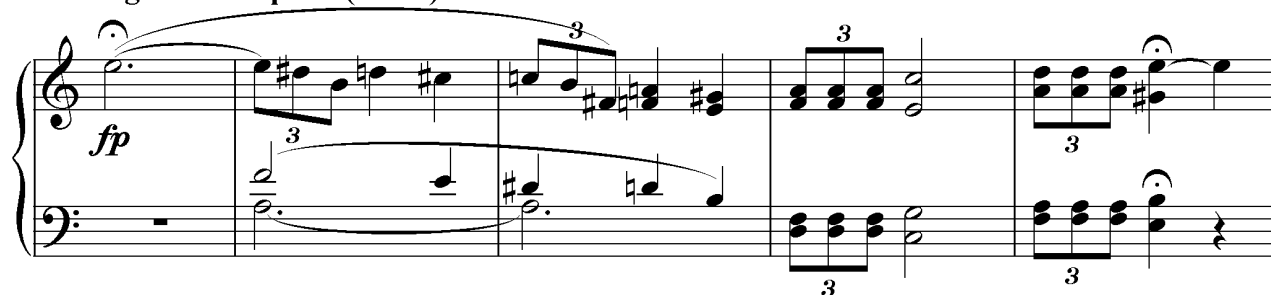
О. Скрябін.
Прелюдія op.11 №23



Приклад № 10

Е. Григ. “Елегія” №6

Allegretto semplice (♩=80)



Приклад № 11

С. Прокоф'єв.
Соната №2 для фортепіано, ор.14, ч.І

Allegro ma non troppo



Приклад № 12

С. Прокоф'єв.
Соната №2 для фортепіано, ор.14, ч.І

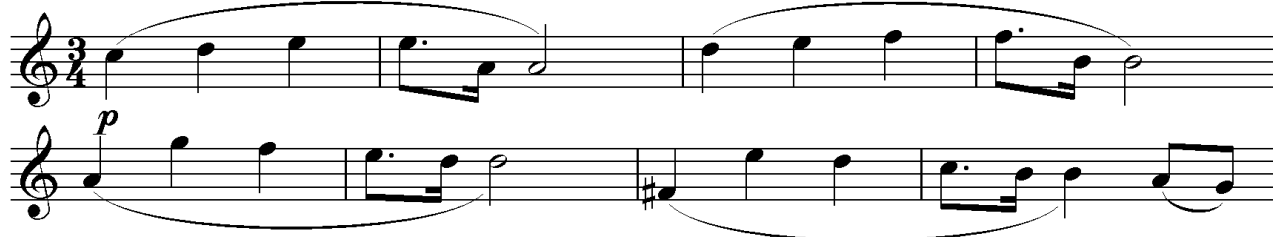
[*Allegro non troppo*]



Приклад № 13

П. Чайковський.
“Дитячий альбом”, “Солодка мрія”

Moderato



Приклад № 14

Л. ван Бетховен.
Соната оп.2 №1 для фортепиано, ч.І

[Allegro]

pp

simile

3

Приклад № 15

Л. ван Бетховен.
Соната оп.10 №3 для фортепиано, ч.ІІ

[Largo e mesto]

ff

f *p*

Приклад № 16

В.А. Моцарт.
Соната KV 280 для фортепиано

[Adagio]

p

f *p*

Приклад № 17

Й. С. Бах.

“Добре темперований клавір”, ч.І, Фуга до-мінор

[Allegretto]

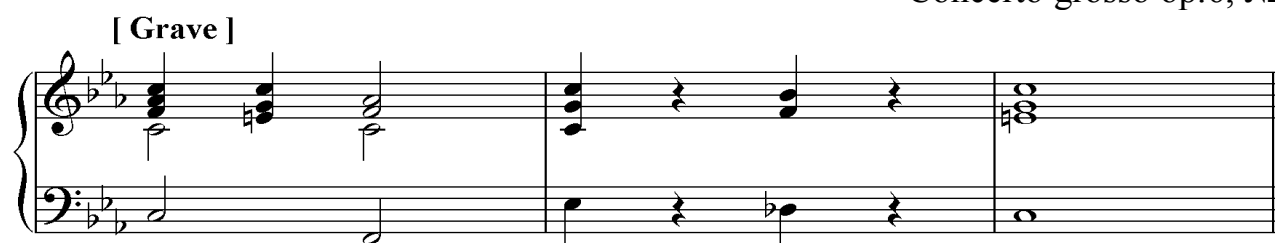


Приклад № 18

А. Кореллі.

Concerto grosso op.6, №3

[Grave]



Приклад № 19

В.А. Моцарт.

Рондо ре мажор

[Allegro]



Приклад № 20

П.-А. Монсінґі.
«O ma tender musette»

O ma tend-re mu - set - te mu-set-te mes a- mours, Toi qui chan-tais Li - set - te

Li sette et les beaux jours, — D'u-ne vaine es - pe - ran - ce Tu m'a -vais trop flat-

te... Chan-te son in - con - stan - ce Et ma fi - de - li - te

Приклад № 21

Ф. Шопен.
Мазурка мі мінор

[Lento ma non troppo]

8^{va} rit.

Приклад № 22

Л. ван Бетховен.

Соната оп.13 для фортепіано ("Патетична"), ч.ІІІ

[Allegro]

sf sf sf sf sf ff sf

Приклад № 23

Л. ван Бетховен.

Соната оп.13 для фортепіано ("Патетична"), ч.ІІІ

[Allegro]

p sf pp ff fff sf

Приклад № 24

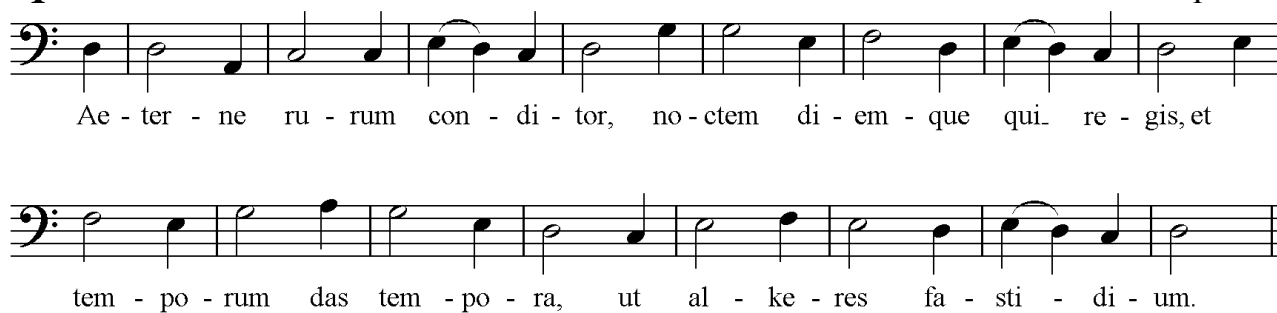
Давньогрецька монодія

**Приклад № 25**

Гімн з Оксирінху (Єгипет)

**Приклад № 26**

Гімн Амвросія



Приклад № 27**Псалмодія григоріанського обіходу**

Di - li - gam te Do - mi - ne, for - te - tu - do me - a: Do - mi - nus fis - ma - men - tum
me - um, et re - fu - gi - um me - um et li - be - ra - tor me - us.
Glo - ri - a pat - ri se - um - lo - rum a - men

Приклад № 28**Київський розспів (2 мелозвороти)**

а)

...е - сте - ство вод - - - дно - е.

б)

...от Бо - га , Бо - га - сло - ва

Билина «восточная держава»

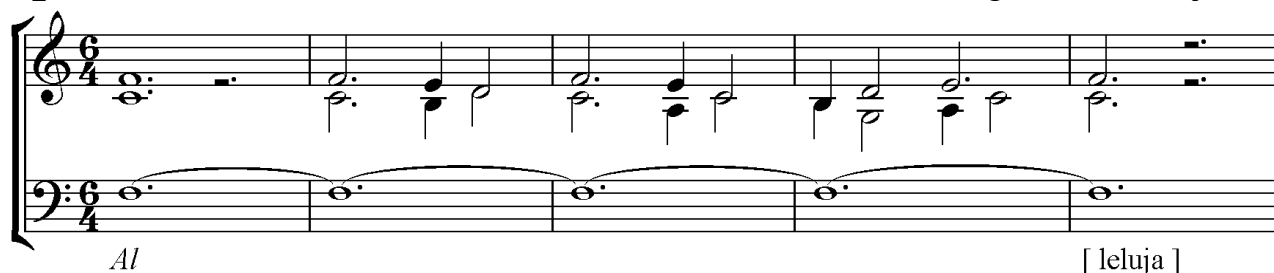
Во - сточ - на - я дер - жа - ва
слав - на - го Ки - е - ва - гра - да.

Приклад № 29**“Бог Господь” (фрагмент)
Осьмогласник 1904 р.**

Бог Гос - подь і я - ви - ся на - - - м...
...не ви - спа - ла - ся Ма - ла - - - ноч - ка

Приклад № 30

Перотін “Alleluja”



Приклад № 31

“Ці ты бувала, Тройца”

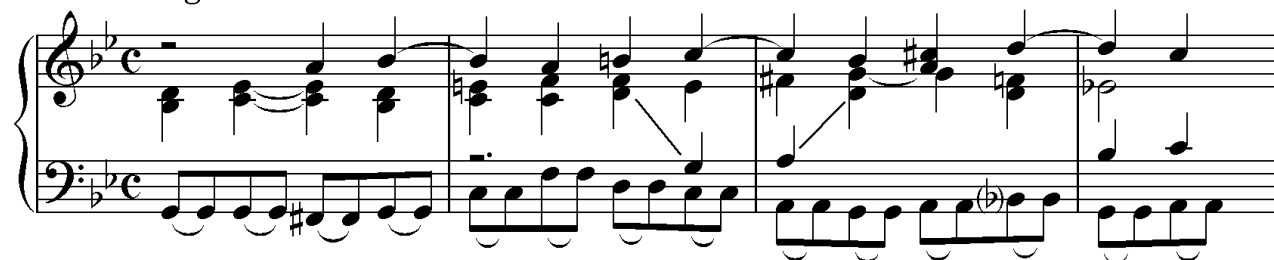
Зб. З. Евальса “Песни белорусского полесья” (М.1979)



Приклад № 32

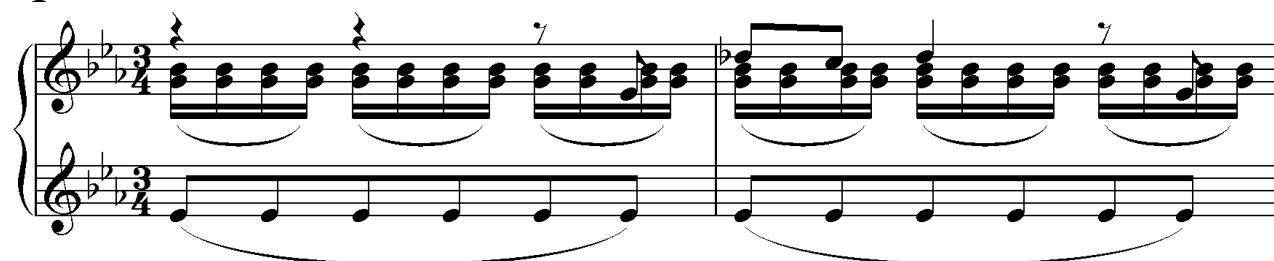
Й.С. Бах. Кантата BWV 105 ч.I

Adagio



Приклад № 33

Й.С. Бах. Кантата BWV 105 ч.III



Приклад № 34

Й. Гайдн. Соната op.30 №3, D-dur, ч.I

[Allegro con brio]

Two systems of piano music in D major, 2/4 time. The first system starts with a forte (f) dynamic. The music features a lively melody in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues the piece with similar melodic and rhythmic patterns.

Приклад № 35

В.А. Моцарт. Симфонія № 40, g-moll

[Allegro molto]

Two systems of piano music in G minor, 2/4 time. The first system begins with a whole rest in the right hand and a complex bass line in the left hand. The second system shows the right hand entering with a melodic line. The music is characterized by its rhythmic drive and chromatic movement.

Приклад № 36

Л. ван Бетховен. Симфонія №1, Менует

Allegro molto e vivace

Two systems of piano music in D major, 3/4 time. The first system starts with a piano (p) dynamic and includes a crescendo (cresc.) leading to a forte (f) section. The second system features a dynamic contrast between piano (p) and forte (f) passages. The music is a minuet, characterized by its 3/4 time signature and graceful yet rhythmic melody.

Приклад № 37

Й. Гайдн. Симфонія №103, Es-dur, головна партія

Allegro con spirito



Приклад № 38

В.А. Моцарт. Соната A-dur

Andante grazioso



Приклад №39

Л. ван Бетховен.
Симфонія №6, “Пасторальна”. Ч.І

[*Allegro ma non troppo*]



Приклад № 40

Ф. Шуберт. "Вальс", оп.9 № 21, Ч.ІІ

Two systems of piano music in 3/4 time, key of D major. The first system consists of two measures, and the second system consists of two measures. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The piece is marked with a 'v' (accrescendo) in the first measure of each system.

Приклад № 41

А. Шенберг.

“Сюїта” оп.25 для фортепіано. “Гавот”, т.1-3

A single system of piano music in 3/2 time, key of B-flat major. The tempo is marked [♩=72]. The piece is marked with a 'p' (piano) in the first measure and an 'sf' (sforzando) in the last measure. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand.

Приклад № 42

Д. Мійо.

“Бразильські танці”, “Копакабана”

Two systems of piano music in 2/4 time, key of D major. The tempo is marked Andante. The piece is marked with a 'p' (piano) in the first measure of the first system. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand.

Приклад № 43

К. Сєроцький. "А ріасєрє",
(одна з 30 структур)

ca 8" *pp*
ff
f
pp

Приклад № 44

К. Пендєрєцький. "Плач за жєртвами Хіросіми"

p → *ord.* → *s.t.*
ff 30 " *pppp*

Приклад № 45

Лади обмеженої транспозиції О. Мєссіана

I лад

1 транспозиція 2 транспозиція

II лад

1/2 1

III лад

1 1/2 1/2

IV лад

1/2 1/2 1 1/2 1/2

V лад

1/2 2 1/2

VI лад

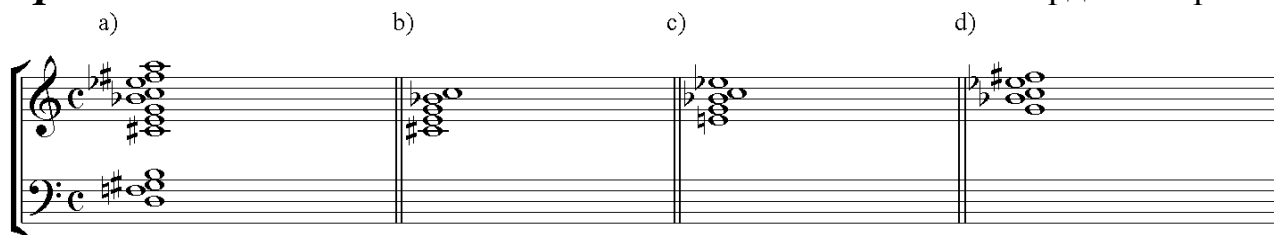
1 1 1/2 1/2

VII лад

1/2 1/2 1/2 1 1/2

Приклад № 46

Акорди Б. Бартока



Приклад № 47

С. Прокоф'єв. "Казка про блазня",

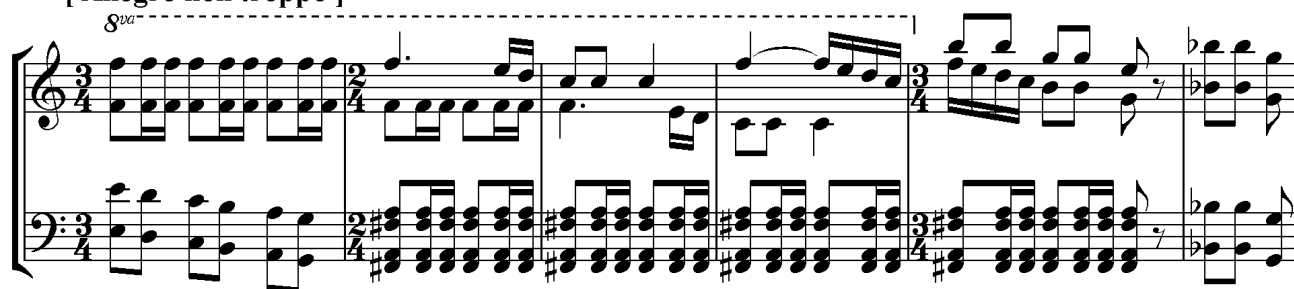
Poco più mosso (Andantino)



Приклад № 48

Д. Шостакович.
Квартет №3 ч. III

[*Allegro non troppo*]



Приклад № 49

"Коломийка"

Бойківщина, с. Верхня Рожанка



Приклад № 50

Їхали чумаки з України”

Повільно
одна

всі

Ї - ха - ли чу - ма - ки з У - кра - ї - ни,
ста - ли на по - на - сах (и) край до - ли - ни.

Приклад № 51

“Єдин Свят” Київського напіву

1677 р. Галичина, Лаврівський монастир

Є-дин свят, Є-дин Го - сподь І - сус Хрис-тос Во-сла-ву Бо-гу От-
цу. А - а - мінь А - мінь А - - - мінь
А - а - - мінь. А - - - мінь

Приклад № 52

Д. Туптало

“Надежду мою в Бозі полагаю” (кант)

На-деж-ду мо - ю в Бо-зі по-ла-га-ю, про-мис-лу то - го весь
се - бе од-да - ю. Як Он во - схо - щет, та - ко мні у - стро - їть
а Є - го во - лі ні - кто не пре - стро - їть

Приклад № 53

А. Ведель

Духовный концерт №1

пре - ста - ви к жи-во - ту Ма - тер, к Жи-во-ту, Ма - тер, к Жи-во

пре - ста - ви Ма - тер к Жи - во - ту, к Жи-во

ту, пре - ста - ви, пре - ста - ви Ма - тер

ту пре - ста - ви, пре - ста - ви Ма - тер

Приклад № 54

Д. Леонтович

“Ой час-пора до куреня”

mf Moderato

С. А. Ой час - по - ра до ку - ре - ня, бо вже хма - ри на - вис - ли,

Т. Б. *mf*

Приклад № 55

М. Лисенко

“Садок вишневий”, сл. Т. Шевченка

Andante e giocoso

p semplice

сі - м'я ве - че - ря ко - ло ха - ти ве - чір ня зо - рень -

p

pp

sempre p

ка вста - є. Доч - ка ве - че - рять по - да - є.

p *f*

Приклад № 56

Л. Ревуцький
Кантата “Хустина”, сл. Т. Шевченка

У не - ді - лю не гу - ля - ла та на шов - ки за - роб - ля - ла

Приклад № 57

Б. Лятошинський
“Тече вода в синє море”, сл. Т. Шевченка

Andante sostenuto
pp

Те - че во - да в си - не мо - ре, та не ви - ті - ка - є

Приклад № 58

М. Скорик
“Херувимська пісня” з Літургії

Adagio ♩=56
p

Ми, що хе - ру - ві - сьц тай - но у - яв - ля - є - мо
і жи - во - твор - чій Трой - ці Три - свя - ту піс - ню спі - ва - є - мо

Приклад № 59

Л. Дичко
“Святий Боже” з Літургії №1

Andante cantabile
p

свя - тий Бо - же, свя - тий Кріп - кий, Свя - тий Без - смерт ний, по ми - луй нас

Навчальне видання

Степурко Віктор Іванович

ОСНОВИ МУЗИЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

Відповідальний за випуск	Г.В. Дячук
Редагування та	
комп'ютерне верстання	С.М.Суходольська

Підп. до друку _____ Формат 60×84 1/16. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Ум. друк. арк. _____ Зам. _____. Наклад 300.

Видавець і виготівник

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. І.Мазепи, 21

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК № 3953 від 12.01.2011.

