

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ГЛУХІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

Олена Заїка

ОСНОВИ МУЗИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Навчально-методичний посібник

для студентів спеціальності
012 Дошкільна освіта

Суми – 2022

УДК 37.015.31:78](072)

З 17

Рекомендовано до друку вченою радою
Глухівського національного педагогічного університету
імені Олександра Довженка.

Протокол № 13 від 26 червня 2019 р.

Наукові рецензенти:

Горбенко С. С., доктор педагогічних наук, професор кафедри теорії та методики постановки голосу факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова;

Гречаник Н. І., доктор педагогічних наук, доцент кафедри педагогіки і психології Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка.

З 17 Заїка О. Я.

Основи музичної літератури: навчально-методичний посібник / для студентів спеціальності 012 Дошкільна освіта. – Суми : Видавець Вінніченко М. Д., 2022. – 244 с.

ISBN 978-966-1569-06-1

Навчально-методичний посібник «Основи музичної літератури» розкриває ключові поняття музичного мистецтва, закономірності виникнення музичних жанрів, засоби музичної виразності, відомості з музичної літератури.

Посібник включає в себе лекційний курс, завдання для самостійної та індивідуальної роботи практичного, пошукового і творчого характеру, рекомендовану літературу.

У глосарії подано визначення музичних термінів, які є основою понятійного апарату курсу «Основи музичної літератури».

Посібник буде корисним для студентів, вихователів, музичних керівників закладів дошкільної освіти.

УДК 37.015.31:78](072)

ISBN 978-966-1569-06-1

© Заїка О. Я., 2022

© Вінніченко М. Д., 2022.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	7
РОЗДІЛ I. ЗНАЧЕННЯ МУЗИКИ В ЖИТТІ ЛЮДИНИ	11
1. Значення музики в житті людини. Засоби музичної виразності.....	11
2. Витоки музики як мистецтва. Еволюційні передумови виконання і сприймання музики	20
3. Функції музики	24
4. Найдавніші цивілізації зародження музичного мистецтва.....	30
Завдання для самопідготовки до занять	41
РОЗДІЛ II. ВИДИ І ЖАНРИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	42
НАРОДНА МУЗИКА	42
1. Характерні риси народної музики. Українська словесно-музична творчість	42
2. Жанрова класифікація народної вокальної музики	45
3. Народний інструментарій України.....	64
4. Типи виконавців-бандуристів.....	71
5. Народний театр	75
6. Вертепна драма	76
Завдання для самопідготовки до занять	78
КАМЕРНА МУЗИКА	80
1. Історія створення, розвитку камерної музики. Характерні риси камерної музики.....	80
2. Жанри камерної вокальної музики. Формування вокальної лірики в Україні	80

3. Жанри камерної інструментальної музики. Формування інструментальної музики в Україні.....	86
Завдання для самопідготовки до занять.....	96
СИМФОНІЧНА МУЗИКА.....	97
1. Особливості симфонічної музики.....	98
2. Жанри симфонічної музики.....	101
3. Розвиток симфонічної музики в Україні.....	107
4. Історія виникнення інструментів симфонічного оркестру.....	110
Завдання для самопідготовки до занять.....	111
ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО.....	113
1. Типи та види хорів.....	113
2. Форми сучасного хорового виконавства.....	115
3. Традиції народно-професійної і професійно-культурної хорової музики.....	117
4. Жанри хорової музики.....	120
Завдання для самопідготовки до занять.....	128
ОПЕРА.....	129
1. Місце опери як музично-драматичного твору в історії світової музичної культури.....	130
2. Тематика, жанри оперної музики.....	135
3. Провідні принципи оперної драматургії. Складові оперного спектаклю.....	138
4. Історія української опери.....	140
Завдання для самопідготовки до занять.....	142

БАЛЕТ	144
1. Місце балету як музично-драматичного твору в історії світової музичної культури	144
2. Складові балетного спектаклю	151
3. Провідні принципи балетної драматургії	153
4. Розвиток балетного театру для дітей	155
Завдання для самопідготовки до занять	161
СУЧАСНА МУЗИКА	161
1. Історія розвитку джазу. Основні течії	162
2. Бардівська музика	164
3. Рок-музика. Передумови виникнення рок-музики, характеристика жанру	167
4. Основні течії, критерії розрізнення рок-музики, їх характеристика	171
5. Історія українського року	173
Завдання для самопідготовки до занять	180
РОЗДІЛ ІІІ. ДИТЯЧА МУЗИЧНА ЛІТЕРАТУРА	181
1. Дитячий репертуар та його класифікація, тематика та образна система, особливості методики ознайомлення з музикою	181
2. Класична музика вітчизняних і зарубіжних композиторів для дітей	193
3. Формування основ музичної культури дошкільників через світ музичної казки	205

4. Взаємодія музики і образотворчого мистецтва на заняттях з дошкільниками	211
Завдання для самопідготовки до занять.....	216
МУЗИЧНИЙ ГЛОСАРІЙ.....	219
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ.....	238

ПЕРЕДМОВА

Нова концепція дошкільного виховання вимагає перебудови педагогічного процесу в дошкільних навчальних закладах та змін у підготовці фахівців для них. Зокрема, особлива увага має приділятися вирішенню завдань естетичного напрямку, що передбачає здатність розуміти мистецтво як ефективний механізм впливу на емоційний стан і ціннісні орієнтації особистості дитини, визначати роль мистецтва у формуванні творчої особистості вихователя.

Успішність та ефективність процесу музичного виховання в дошкільному закладі повною мірою залежить від якості підготовки майбутніх вихователів до розв'язання професійних завдань з урахуванням постійно змінюваних вимог суспільства до естетичного виховання фахівця.

Основні поняття з музичної літератури та аналізу музичних форм зорієнтовані на формування вмінь елементарно аналізувати музичні твори, визначати жанр, характер, найбільш яскраві засоби музичної виразності музичного твору, елементи побудови музичного твору тощо; добирати засоби музичного виховання (музичні твори, ігри, хороводи, танці, колискові, пісні в аудіозаписі), доцільні для оптимізації режимних процесів у групі; планувати роботу вихователя з використання музики і дитячої музичної діяльності в повсякденні дітей дошкільного віку; добирати засоби музичного виховання, музичний репертуар для художньо-виховної роботи серед дітей, розповсюдження в їхньому середовищі кращих зразків мистецтва.

Пропонований методичний посібник «Основи музичної літератури» охоплює коло нормативних відомостей з музичної літератури та побудови музичних творів, які складають основу музично-теоретичної освіти вихователя дошкільного навчального закладу.

Посібник складається з трьох розділів.

Перший розділ «Значення музики в житті людини» розкриває ви-токи музики як мистецтва, еволюційні передумови виконання і сприй-мання музики, функції музики, найдавніші цивілізації зародження му-зичного мистецтва, специфічні особливості музики як виду мистецтва, відповідність ідейно-образного змісту творів мистецтва їх художній

формі, теорії походження музичного мистецтва, функції музичного мистецтва.

Другий розділ «Види і жанри музичного мистецтва» висвітлює еволюційні етапи музичного фольклору, роль народної музики як невід’ємної частини народної художньої творчості, розвиток самостійних жанрів музичного фольклору, жанрову і регіональну диференціацію народної музики залежно від різноманітних соціально-побутових функцій, пісенні цикли як відбиття основних етапів життєвого циклу індивіда і трудового циклу колективу, основні види народної музики – пісня, пісенна імпровізація, пісня без слів, епічна балада, своєрідні риси чумацьких пісень; стильову своєрідність, поетичні образи, тематику календарно-обрядових пісень, балад, історичних, воєнно-побутових, козацьких, бурлацьких пісень, дум; українську пісенну лірику, емігрантські пісні та пісні літературного походження; характерні риси, прадавню обрядову символіку коліскових пісень-імпровізацій; жартівливі пісні. Крім того, розглядаємо форми народної інструментальної музики, її роль у становленні українського музично-драматичного мистецтва; вертепну драму як одну з ранніх форм українського музичного театру, роль музики і співу у виставі; характерні риси камерної музики, жанри камерної вокальної музики: пісня, арія, аріозо, каватина, вокаліз, балада, романс, формування вокальної камерної музики в Україні; історичний розвиток інструментальної музики, жанри камерної інструментальної музики, кристалізацію самобутніх національних рис камерної інструментальної музики; традиції народно-професійної і професійно-культової хорової музики, історичний тип багатоголосся, виконавський склад хорової музики, хорові композиції як самостійні твори, частина більш складних творів, види хорових обробок – аранжування, транскрипції), гармонізацію народних мелодій, центри церковної хорової музики, широке розповсюдження хорової музики, взаємопроникнення різних національних традицій, різноманітних форм і видів хорового співу і жанрів хорової музики в музичній культурі ХХ ст, історичну обумовленість традицій православного співу в Україні, обробки українських народних пісень, принципи драматичного розкриття образу в обробках, «фольклорний напрям» хорового виконавства, національне українське хорове мистецтво в контексті світової музичної культури; осо-

близькості симфонічної музики, жанри симфонічної музики, симфонічний оркестр як учасник оперного і балетного спектаклю, музичної комедії або оперети, звукових кінофільмів; розвиток симфонічної музики, симфонічного виконавства в Україні; місце опери як музично-драматичного твору в історії світової музичної культури, розвиток опери в Україні, характерні риси опери, складові оперного спектаклю, виразні засоби опери; балет як жанр музично-театрального мистецтва, специфічні риси балету, історичні передумови створення балету, реформи балету, музика балету на основі балетного лібретто з урахуванням хореографічного рішення; поєднання балету із драмою, створення балету-пантоміми, визначення на практиці і в теорії шляхів його розвитку як драматичного танцювального видовища, розвиток і витончення віртуозної техніки балетного танцю, розвиток українського балету, постановка сюжетних дивертисментів з елементами українських народних танців, складові балетного спектаклю, жанри балетного мистецтва, структуру балету, роль театрального художника у створенні реалістичної сценічної атмосфери і життєвої обстановки на сцені, декорації, костюми для характеристики соціально-історичних, індивідуальних особливостей персонажів; сучасна музика, джерела розвитку джазу, розвиток вітчизняного джазу; бардівська музика початку 60-х рр. XX століття, рух авторської пісні як явище, європейські джерела авторської пісні, тематика пісень, авторська пісня в Україні. У цьому розділі висвітлюється також рок-музика, поява на Заході року на початку 60-х рр. XX ст, ознаки року, рок-музика як складний конгломерат течій, за музичними і позамузичними ознаками: вікова орієнтованість, динамічна інтенсивність (важкий, м'який), технічне спорядження (електронний), взаємодія з тими чи іншими традиціями (афро-рок, бароко-рок, джаз-рок, фольк-рок), місце в системі музичної культури (комерційний поп-рок, елітарний рок-авангард), протиріччя в розвитку жанру, процес комерціалізації, адаптації до буржуазного способу життя, розкриття соціальних і політичних проблем: використання досягнень музичного мистецтва, новітньої електронної техніки, розширення кола виразних засобів в рамках рок-музики, рівня виконання і творчості, створення розважальної пісенно-танцювальної музики, передумови для виникнення вітчизняного року.

Третій розділ ознайомлює з музикою для дітей, зокрема дитячим репертуаром та його класифікацією, програмною музикою, фольклором в системі навчання та виховання дошкільників, класичною музикою вітчизняних і зарубіжних композиторів для дітей, формування основ музичної культури дошкільників через світ музичної казки, зв'язком музики і живопису; класифікація дитячої музики: художньо-інструктивна музика; музика «про дітей», музика для слухання дітьми, створена з метою розвитку творчої фантазії та образного мислення дітей, знайомства з жанрами і стилями музичних епох та напрямів, жанрові групи дитячої музики, коло творів для дітей – за призначенням, тематикою, формою, способом та часом виникнення; характеристика кращих зразків дитячої музики: конкретність, живий поетичний зміст, образність, простота, чіткість форми, традиції українських композиторів-класиків у жанрах дитячої музики, інтенсивні пошуки нових засобів музичного втілення в дитячій музиці.

Посібник містить музичний глосарій, список літератури.

Виклад тематики розділів спрямований на досягнення єдиної загальної мети – розширення музичного й естетичного смаку студентів, на опанування конкретних знань про музичне мистецтво і оволодіння вміннями сприймати музичні твори, розуміти справжнє мистецтво.

РОЗДІЛ I

ЗНАЧЕННЯ МУЗИКИ В ЖИТТІ ЛЮДИНИ

План

1. Значення музики в житті людини. Засоби музичної виразності.
2. Витоки музики як мистецтва. Еволюційні передумови виконання і сприймання музики.
3. Функції музики.
4. Найдавніші цивілізації зародження музичного мистецтва.

1. Значення музики в житті людини.

Засоби музичної виразності

Сучасна освітня парадигма акцентує увагу на розвитку загальної культури та мислення людини, особистість якої у виховному процесі є відкритою системою з високим духовним потенціалом. Музичне мистецтво як підсистема духовного життя суспільства реалізується через творче відтворення дійсності в музичних художніх образах. Ця специфічна сфера художньої діяльності має складну структуру, соціальну значимість і спрямованість.

Музика володіє можливостями, незрівняними з жодним іншим видом мистецтва. За словами Уолтера Пейтера, будь-яке мистецтво прагне до того, щоб стати музикою, – це означає, що музика має силу найбільшого емоційного впливу на людину.

Можливо, саме тому музика приваблює людину своєю емоційністю і відлякує неконкретністю, недостатністю зображувального ряду.

Музика – це особливо чутливий, осмислений, пережитий людиною час.

Музика – просторове мистецтво. У процесі створення музичного твору або його сприйняття людина часто зримо уявляє собі певну картину світу. Простір музичного світу не можна відчутти візуально, він розгортається лише у свідомості слухача. На відміну від реального простору, музика – це «ідеальний простір». Є. Назайкинський називає його ілюзорним картинно-пейзажним простором, маючи на увазі здатність музики

за допомогою зорово-слухових асоціацій створювати просторові образи, наприклад: море у «Шехеразаді» М. Римського-Корсакова, ранковий світанок в «Ранку» Е. Гріга.

Музика – це вид мистецтва, що втілює ідейно-емоційний зміст у звукових художніх образах. На відміну від просторових мистецтв (живопису, скульптури, архітектури), музика, як і хореографія, театр і кіно, належить до часових мистецтв. Не можна «двічі увійти» в потік музичних звуків, і навіть сучасні технічні засоби дозволяють лише повертатися до вже прослуханих епізодів, але не «зупиняти мить», як це, наприклад, здатний робити живопис.

Музична драматургія. Елементи побудови є в будь-якому творі. Це подібність і контраст. Точне або подібне повторення музичної інтонації уточнює і розвиває один музичний образ – і, навпаки, контраст інтонацій і музичних тем вносить щось нове, таке, що драматизує розвиток музики. А гострий конфлікт усередині одного або між кількома музичними образами створює динамічний розвиток музичної драматургії твору.

Одна з головних особливостей музики полягає в тому, що вона реально існує лише у виконанні, у живому звучанні.

Музика – джерело емоцій та почуттів. Наше життя неможливо уявити без різнобарвного світу музики. Вона є своєрідним маятником нашої настрою, джерелом наших емоцій та почуттів. Вона спроможна розкривати складні духовні процеси свого часу, виконуючи роль найтоншого емоційно-психологічного барометра суспільства.

Найціннішим здобутком музики, як і будь-якого іншого виду мистецтва, є емоційно правдиве розкриття внутрішнього світу людини, на чому завжди ґрунтувалися визначні досягнення в художній творчості, бо специфіка творчості і композитора, і музиканта-виконавця полягає в умінні «перекинути» місток між духовними надбаннями попередніх епох й естетичними потребами сучасного слухача.

Матеріалом для музики є звуки спеціальних інструментів та співацьких голосів, чим і зумовлений її поділ на інструментальну і вокальну. Музичним звуком може бути практично будь-який звук, який має певні акустичні властивості, що відповідають естетиці певної епохи, та який може бути відтвореним під час виконання музики.

У змісті музики чільну роль відіграють емоційні стани і процеси (а також вольові устремління). Їх провідне місце в музичному змісті визначається звуковою (інтонаційною) і часовою природою музики, що дозволяє їй, з одного боку, спиратися на багатовіковий досвід зовнішнього виявлення людьми своїх емоцій і передачі його іншим членам суспільства за допомогою звуків і, з іншого боку, – адекватно виражати емоційне переживання як рух, процес із усіма його змінами і відтінками, динамічними наростаннями і спадами, взаємопереходами емоцій і їх зіткнень.

З різних видів емоцій музика втілює головним чином настрої. Широко представлені в музичному творі також емоційні сторони інтелектуальних і вольових якостей особистості (і відповідних процесів). Це дозволяє цьому виду мистецтва розкривати не тільки психологічні стани людей, але і їхні характери. У максимально конкретному, досить тонкому і «заразливому» вираженні емоцій, яке складно перекласти на мову слів, музика не знає собі рівних. Саме на цьому засноване широко розповсюджене визначення її як «мови душі».

Матеріальним втіленням змісту музики, способом його існування служить музична форма – та система музичних звучань, у якій реалізуються емоції, думки й образні уявлення композитора.

«Серцем» твору мистецтва є художній образ – те почуття, той стан, ті переживання, якими хоче поділитися художник.

Музичний образ – це узагальнення, відтворення засобами музичного мистецтва явищ дійсності та духовного світу. Музичний образ – це світ уявлень, який формується у свідомості слухача (уявлень про сам твір, про довкілля, про людей). Щоб зрозуміти музичний образ твору, слід розкрити для себе, що і як у ньому відображається. Лише усвідомлюючи значення художньої форми, елементів музичної мови і їх взаємодій, можна осягнути красу і правду музичного образу та конкретного змісту.

Розуміти музичний твір – це значить розуміти його життєвий задум. Що головне в цій музиці? Який характер твору? Чи змінюється він? Скільки тем чути у творі? Які елементи музичної мови залишаються незмінними, а які змінюються?

Музичні образи бувають різні, але завжди втілюють життєві явища, людські почуття, думки, вчинки. У простих музичних творах одно- чи

двочастинної побудови (пісня, танець, марш, арія, романс) може бути втілений лише один музичний образ, який не містить суперечностей. Але твір може складатися із кількох взаємопов'язаних образів і може бути написаний у більш складних музичних формах (балада, елегія, експромт, рапсодія, увертюра, фантазія).

Чим масштабніший твір – тим складніший він за побудовою музичної форми, а значить, багатший за своїм образним змістом. Музичний твір може складатися із кількох взаємопов'язаних образів.

Художній образ завжди суб'єктивний: він існує в просторі людської уяви, матеріалізуючись у творі мистецтва і знову народжуючись під час його сприйняття глядачем, слухачем, читачем.

З точки зору взаємозв'язку образу і навколишнього світу художній образ – це особлива модель реальності, в якій у єдності існує і відображена реальність (події, люди, явища природи) і ставлення художника до цієї реальності. Твір мистецтва – це виразне зображення, заломлення через призму особистісного сприйняття художника.

Поєднання в мистецтві зображення висловлювання робить художній образ неповторним і унікальним. Навіть відображаючи одну і ту саму подію, одну і ту саму тему, різні художники створюють абсолютно різні образи.

Художній образ – це цілісність зображальності та виражальності.

Зображальність – це конкретність зображуваних дій, вчинків людини, предметів і явищ реальної і фантастичної дійсності.

У музиці зображення реальності найчастіше пов'язане з відтворенням або імітацією за допомогою звуків різних явищ (шум моря, дзвін дзвонів, спів птахів: М. Римський-Корсаков, «Політ джмеля»; Г. Свиридов, «Пісня жайворонка»).

Для того, щоб підкреслити зображальність у музиці, композитори визначають назви своїх творів, задають свого роду програму, що обмежує уяву слухача змістовними рамками. Така музика визначається як програмна. Іноді ця програма задається досить точно (наприклад, Р. Шуман. «Веселий селянин, що повертається з роботи»), але частіше – як загальний абрис задуму твору (П. Чайковський, симфонія «Зимові мрії»).

Виразальність – інший бік художнього образу – відображення внутрішнього стану, переживання художником зображуваного явища. Без виразності мистецтво неможливе.

Музика – мистецтво інтонації. Природа музики, її художніх образів пов'язана з *інтонацією*. Мистецтвом інтонованого сенсу називав музику Б. Асаф'єв. Інтонація несе в собі цілісність втілення художнього образу в музичних звуках.

Загальне розуміння інтонації у мові пов'язане з тоном, манерою вимови, в якій відбиваються почуття мовця, ритмомелодійний лад його мови. Музична і мовна інтонації в чомусь схожі. В історії розвитку людства спочатку музика і мова були нероздільні. Люди обмінювалися інформацією за допомогою звукових сигналів, функції яких поступово розділилися на сигнали, що несуть змістовну інформацію (слово), і сигнали, що передають стан, переживання людини (музична інтонація). Інтонація служить одним із засобів спілкування. Спільним у мовній та музичній інтонації є спрямованість на слухача, оперування звуковим матеріалом, спрямованість до слуху. Саме через інтонацію передається емоційний стан людини, проявляються її почуття, їх емоційно-сміслова глибина. Тому інтонації можуть позначати радість, гнів, ніжність тощо. Засобами передачі інтонацій у мовленні є висота (регістр мови), гучність (розмова на підвищених тонах або приглушених), ритм (уривчаста або плавна мова), темп (швидкість мовлення), відтінки тембру (ви не впізнаєте забарвлення голосу людини в хвилини її хвилювання).

Звуковисотне, ритмічне, динамічне, тембральне співвідношення двох і більше музичних звуків, утворюючи інтонацію, несуть емоцію, художній образ, завдяки чому мистецтво музики сприймається на рівні емоційно-сміслового переживання. Тому музичний твір включає вас у переживання, а інтонація робить музичну мову зрозумілою людям усіх країн.

Музика – мистецтво, створюване за допомогою музичних звуків.

Музичний звук, проспіваний або вилучений за допомогою музичного інструмента, має такі властивості: *висоту, тривалість, динаміку і тембр*.

У музиці, як і в інших видах мистецтва, матеріальне втілення художнього образу досягається за рахунок використання *спеціальних засобів*

виразності, за рахунок яких народжується інтонація в музиці, створюється художній образ.

Музичний твір – це складне сполучення різних засобів музичної виразності, які композитор використав для створення певного образу, відображення певного душевного стану.

До засобів музичної виразності відносять:

Мелодія – це музична думка, виражена одноголосно. Мелодія – з грецької – «солоспів». Вона відіграє найважливішу роль в музиці, тому що здатна виразити певні думки і емоції, передати настрій. Вона завжди несе в собі художній образ.

Мелодія – душа музики, недаремно після концерту ми згадуємо мелодію пісні чи інструментального твору. У мелодії взаємодіють різні засоби музичної виразності: метр, ритм, лад, тональність, темп, динаміка, гармонія тощо.

Темп. Мелодія існує у часі, вона триває. Один із найбільш помітних засобів музичної виразності – темп. У повільному темпі створюється музика, яка виражає стан спокою, повної нерухомості. Більш рухливий, середній темп – досить нейтральний. Він зустрічається в музиці різних настроїв. Швидкий темп використовується композитором перш за все для передачі безперервного, цілеспрямованого руху. Швидка музика виражає життєрадісні почуття, кипучу енергію, святковий настрій, але може виражати і схвильованість, драматизм.

Метроритм. Ми знаємо, що всі звуки в музиці організовані в часі. І темп створює метр. Кожній метричній долі може відповідати одна нота, але так буває дуже рідко.

Співвідношення довгих і коротких звуків в музиці – це є ритм. Метричних розмірів в музиці небагато $2/4$, $3/4$, $4/4$, $3/8$. А ось ритмічних малюнків багато, і всі вони можуть носити виражальну функцію. Наприклад, нота з крапкою – (від нім. «крапка» – пункт) називається пунктирним ритмом.

Такий ритм характерний для танцювальної, енергійної, дійової музики. Синкопа, дякуючи своїй пікантності, використовується в джазі, естрадній музиці.

Лад і тональність. Мажор і мінор самі по собі мають сильний вплив на загальний характер музики. Мажорна музика частіше – урочисто-святкова чи весела і радісна, чи спокійна. У мінорному ладі звучить музика сумна, елегійна, драматична. Але є ще й інші лади. Це – цілотновий лад (до, сі-бемоль, ля-бемоль, фа-дієз, мі, ре, до), пентатоніка, циганський лад. Тональний план – теж важливий засіб музичної виразності.

Динаміка. Динаміка – це ступінь гучності виконання музичного твору. Динамічному наростанню, посиленню звучності відповідає більш високий рівень почуття, що передається. Для сумного настрою характерна тиха звучність. Але ж, можливо, музика, що прозвучала голосно, може передати і почуття відчаю, трагедії. Є й інший виразжальний прийом: затихання і наростання асоціюється з віддаленням і наближенням.

Тембр. Тембр – це забарвлення звуку. Різні інструменти мають свої тембри. Скрипка – теплий, співучий, виразний. Труба – яскравий, героїчний. Віолончель – не може передати бойового сигналу, фанфарної мелодії, а тромбон – ніжних почуттів та інтимних переживань. В оркестровій музиці склались певні традиції у використанні інструментів.

Регістр. Регістр – це засіб музичної виразності, що вказує на висоту, в якому звучить мелодія. У високому регістрі можна виразити світлі, легкі почуття, у низькому – звуки тяжкі, більш наповнені. Середній регістр – нейтральний.

Гармонія – це певна система співвідношень звуків по вертикалі в співзвуччі і система зв'язку цих співзвуч між собою (акорди, консонанси і дисонанси, ладові функції, модуляції).

Емоційний вплив музики на людину закладено вже в самих властивостях музичного звуку. Ці ж властивості визначають і засоби музичної виразності, до яких відносяться *лад, ритм і метр, мелодія, гармонія, форма.*

Лад – це взаємозв'язок музичних звуків, який проявляється в залежності нестійких звуків від стійких. Ступені ладу утворюють гамму. У музиці виділяють кілька різновидів ладу, основними ж є мажорний і мінорний. Ладова організованість – одна з найважливіших основ музичного мистецтва. Відповідно до ладових закономірностей будується мелодія,

поєднуються звуки в гармонію. Лад часто надає загального емоційного забарвлення музичному твору.

Ритм (з грец. – співмірність, стрункість) – закономірне чергування музичних звуків. Ритм – один із головних засобів виразності і формування в музиці. Метр є системою організації ритму, створює норму відліку музичних творів. Метр – порядок чергування рівних за тривалістю часток музики, які розділяються на сильні і слабкі. Саме за метроритмом найчастіше визначається характер музики: вальс (тридольний метр), марш (чотиридольний метр).

Мелодія – художньо осмислений послідовний ряд звуків різної висоти, організований за допомогою ритму і ладу. Музичний твір може складатися з однієї тільки мелодії. У багатоголосій музиці мелодія становить основу твору. Важлива якість мелодії – її пісенність, співучість. Передача інтонацій мови в музиці наближує мелодію до речитативу. Мелодія, як і ритм, – найяскравіший засіб виразності, що дозволяє людині відрізнити один твір від іншого.

Гармонія – область виразних засобів в музиці, заснована на об'єднанні звуків у співзвуччя і зв'язку співзвуч в їх послідовному русі. Основний тип співзвуччя – акорд. Гармонія будується за певними законами ладу. Вона виникає в будь-якій музиці, що має багатоголосся, і створює певний милозвучний фон, який збагачує мелодію твору.

Форма – певний композиційний план музичного твору. Форма задає порядок музичної композиції, забезпечує цілісність її структури. Надання задуму твору адекватної форми дозволяє найбільш повно виразити його.

Музика – багатожанрове мистецтво.

Найпростіша класифікація музики, в основі якої лежить спосіб її існування. Можна виділити класичну, популярну та народну музику.

Народна музика – музичний фольклор, пісенне і музично-інструментальна творчість народу. Ця музика не має автора і передається з покоління в покоління, як правило, усно.

Класична музика – це зразкові, класичні твори, що зберігають неминуше значення і силу впливу на слухача поза існуючим часом.

Популярна музика – це музика сьогодення, яка широко тиражується; музика, яка «на слуху», яку наспівують.

Ці групи відкриті, і музичні твори можуть в них вільно мігрувати. Багато класичних творів стали популярними через частоту виконання, сучасні аранжування (обробки), як, наприклад, 1 частина «Місячної сонати» Л. Бетховена, «Турецький марш» В. Моцарта. Популярна колись музика, що викликає відгук і в сьогоdnішнього слухача, стає класичною, наприклад джазові імпрровізації, пісні Ф. Сінатри і Е. Піаф. Багато авторських творів вважаються народними («Їхав козак за Дунай» С. Климовського).

Характерним є виділення в музиці жанрів. *Жанр* – це історично сформований рід і вид творів мистецтва у приналежності до їхнього походження, призначення, способу та умов виконання, особливостей змісту і форми.

Так, за масштабністю ідеї, складом виконавців, об'ємністю форми, музика може бути *камерною та великих форм*. За складом виконавців і способом виконання в музиці розрізняються *вокальні та інструментальні жанри*.

Вокальні жанри, як правило, пов'язані з поетичними текстами і поділяються на *сольні, ансамблеві та хорові*.

Інструментальна музика (сольна, ансамблева і оркестрова) включає жанри симфонії, концерту для соло інструменту та оркестру, увертюри, сонати тощо.

Складними синтетичними жанрами, що об'єднують музику зі сценічним мистецтвом, є *опера і балет*.

Сприйняття музики – це складний психічний процес. Сприйняття музики – це складний емоційний чуттєво-інтелектуальний процес пізнання, оцінки і переживання музичного твору.

Сприймаючи музику, людина виражає своє емоційне «Я». В її свідомості відтворюються переживання, образи та думки, втілені композитором у музичному творі. *Музичний твір* – це сукупність естетичної інформації, яку надає композитор. Музика часто передає такі відтінки почуттів і переживань, які складно висловити словами.

Сприйняття музики, як і інших творів мистецтва, майже завжди несе в собі певний елемент суб'єктивізму, адже кожна конкретна людина має свою індивідуальність, свій власний життєвий досвід, свої індивідуальні особливості розвитку психічних функцій пізнавальної та емоційної сфер.

2. Витоки музики як мистецтва. Еволюційні передумови виконання і сприймання музики

Музика відіграє важливу роль у житті більшості людей. Музика – мистецтво інтонації, художнього відображення дійсності в звучанні. В історичному плані розвиток музики – невід’ємна частина дієвого розвитку почуттєвих здібностей людини. Хід слухового засвоєння людиною звукового матеріалу в культурних умовах, які змінюються, складає найбільш фундаментальний рівень історії музики.

У рамках первісних синкретичних прамистецтв (паростки танцю і поезії), – музика не мала багатьох якостей, які стали домінуючими пізніше.

У ранньостадійному фольклорі різних народів музичний звук був невідривний від мовної артикуляції. Мелодія залежала від ритміки словесного тексту і танцю, однак у той же час була наділена емоційною виразністю завдяки зв’язку музичного інтонування із психічним станом людини, зі словом, пластичним рухом, завдяки включеності музикування в побут, трудові процеси, ритуал. Стабільність цих зв’язків сприяє формуванню музичних жанрів. Розвиток слухацьких навичок, особливої музичної пам’яті, здатен втілювати більш широкий і диференційований образний сенс, що виступає як слід їхнього минулого значення, як процес «всотування» нових зв’язків музики і слова, музикування.

У той же час музика в ряді жанрових течій поступово звільняється від безпосередньої залежності від слова, побутування чи ритуального контексту. З’являється автономна музична мова, спроможна виразити одночасно і конкретність переживання, і узагальненість думки.

Специфіка музики як особливої естетичної цінності розкривається відповідно до прикладних і спеціально-художніх завдань творчості. Формування первинних жанрів (пісня, танець) пов’язане з виконанням музикою прикладних завдань, що передбачали чітко визначені виразні засоби. Цінність музики в цих умовах залежала від типовості її форми, близькості до нормативних зразків. Формування автономної музичної мови і ослаблення сфери розповсюдження музики призвели до усвідомлення нової мети: оригінального втілення індивідуальної авторської думки. У цих умовах цінністю музики стає неповторна структура музичного твору і внутрішня змістова виправданість обраних композитором засобів.

Протягом століть у європейських країнах на першому місці була вокальна музика. Інструментальна музика в цей період зберігала прикладний характер. Поряд з піснями і танцями музиканти тих часів створювали воєнні, мисливські награти, веселу застольну музику, урочисті ходи, легкі розважальні п'єси для балів і маскарадів.

Пізніше, в XVII ст., виникає потреба в більш глибоких за змістом і складних за формою інструментальних п'єсах (розвиток і ускладнення суспільного життя, розширення ідейного кругозору людей). Виникають нові види музичних творів, вільні від службового, прикладного значення: соната, концерт, симфонія. Виникають і різні жанри камерної та концертної музики.

Камерна спочатку означало домашню музику. З плином часу жанри камерної музики отримали значення концертних. На першому плані камерної музики – артистична індивідуальність виконавця, силами якого розкривався ідейно-образний зміст камерної п'єси. Партії в ансамблевих творах мелодично індивідуалізовані, збагачені тонкими динамічними відтінками і нерідко технічно складні.

В *оркестровому* звучанні художній задум здійснювався великим колективом музикантів, які підпорядковувалися диригенту. Глибина змісту симфонічних творів поєднується з величчю масштабів, широтою задуму, простотою і ясністю, іноді «плакатністю» провідних образів і мелодичних тем.

Існує ряд *гіпотез про походження музики* – міфічного, філософського та наукового характеру. Процес формування музики відображено в античній міфології.

Міфи розповідають про грецьких богів, які й створили мусикійські мистецтва: дев'ять Муз, помічниць бога краси та покровителя музики Аполлона, незрівнянного у грі на лірі; легенда про Пана і прекрасну німфу Сірінг, у якій розповідається про народження багатоствольної свисткової флейти (флейти Пана), який зустрічається у багатьох народів світу. Міф про Орфея, прекрасного співака, що своїм співом та грою на лірі (кіфарі) міг оживляти каміння та дерева, розповідає про підкорення музикою злих фурій, які оберігали вхід до царства тіней Аїд. Відомо, що музикою та танцем відрізнялися також святковий супровід бога Діоніса. У музичній

іконографії є чимало діонісійських сцен, де поряд з вином та наїдками в його оточенні зображено виконавців на музичних інструментах.

На основі вивчення музики різних народів світу, відомостей про первинний музичний фольклор племен ведда, кубу, вогнеземельців та інших було висунуто кілька наукових гіпотез походження музики. Одна з них стверджує, що музика як вид мистецтва з'явилася у зв'язку із танцем на основі ритму. Підтвердженням цієї теорії служать музичні культури Африки, Азії та Латинської Америки, в яких домінуюча роль належить рухам тіла, ритму, метру і переважають ударні музичні інструменти.

Теорія Ч. Дарвіна, що ґрунтується на природного відборі і виживанні найбільш пристосованих організмів, дає можливість припустити, що музика з'явилася як особлива форма живої природи, як інтонаційно-звукове суперництво в коханні самців (хто з них голосистіший, хто красивіший).

За Ч. Дарвіним, в основі музики і співі лежать ритуали шлюбного залицяння.

Антропологи помітили, що майже у всіх культурах саме чоловіки були винахідниками і виробниками музичних інструментів, творцями більшої частини музичних творів. На думку Г. Вільсона, виготовлення музичних інструментів ідентифікується з мужністю майже тією ж мірою, що й виготовлення і використання зброї. Більшість любовних пісень звернуті до жінок, і виконання серенади стало одним із загальноновизнаних способів спокуси. Слабкістю «пташиної» теорії еволюції музики полягає в тому, що самиці теж співають, а отже – використання музики в суспільстві не можна назвати виключно чоловічим заняттям.

Але природа, що співає, здатна надихнути людину на власну творчість. Співи птахів давно увійшли в музичний фонд людства. Ігрова «дитяча мова» дуже схожа на пташину, пісні про солов'їв, зозуль, сорок, ворон здавна допомагали становленню дитячої мови і музикального сприйняття. У середньовіччі досконалість пташиного співу використовувалася церквою як доказ досконалості божих творінь порівняно з людськими. Тому зрозумілими були спроби наслідувати птахів і в артистів, і у творців музики. Співачки імпровізували колоратурні рулади. А. Нежданова говорила, що, слухаючи солов'я, думала, як використає його трелі в майбутньому концерті. У квартирі композитора М. Глінки жили і співали більше 10 птахів.

Сестра композитора згадувала, що він «завжди після того, як відвідав птахів, вертався у свою кімнату, сідав за рояль і грав довго і натхненно». Сам М. Глінка говорив, що для нього «достатньо одного цвірінькання якої-небудь пташини, щоб створити з цього цілу музикальну фантазію».

Широке визнання здобула «лінгвістична» теорія походження музики Г. Спенсера, в якій розглядаються інтонаційні підстави виникнення музики, зв'язок її з мовою: необхідність висловитися урочисто або скорботно спрямовувала мовлення в стан збудження, афекту, – і мова починала «звучати»; а пізніше, абстрагуючись, музику мови було перекладено на інструменти. Більш сучасні автори (К. Штумпф, В. Гошовський) стверджують, що музика могла існувати навіть раніше, ніж мова – у несформованій мовленнєвій артикуляції, що складається з глісандуючих підйомів. Спілкування на відстані, на думку К. Штумпфа, змінює не тільки гучність вимови, – тон голосу підвищується, стає більш протяжнішим і більш рівним. Проте, крики тварин, що спілкуються на великій відстані, не відрізняються особливою музикальністю.

Необхідність подачі звукових сигналів призвела до того, що з неблагозвучних, нестійких за висотою звуків голос став фіксувати тон на одній і тій самій висоті, потім закріплювати певні інтервали між різними тонами (розрізняти інтервали більш милозвучні, насамперед октаву, яка сприймалася як злиття) та повторювати короткі мотиви. Велику роль в осмисленні та самостійному побутуванні музичних явищ відіграла здатність людини транспонувати той самий мотив, наспів. При цьому засобами для звуковилучення були як голос, так і музичний інструмент. Ритм брав участь у процесі інтонування (інтонаційний ритм) і допомагав виділяти найбільш значущі для співу тони, розмічав цезури, сприяв формуванню ладів (М. Харлап).

Критики теорії емоційної мови стверджують, що звичайна вільна мова дозволяє більш тонко виражати відтінки емоцій, ніж спів у сукупності з формалізованою мелодією.

К. Бюхер є автором трудової теорії. Він стверджує, що співи і музика розвинулись з ритмічних вокальних і інструментальних звуків, якими людина в давнину супроводжувала колективні трудові процеси, щоб досягти узгодженості в діях. Але, на думку критиків, примітивні пісні не мають

простого і чіткого ритму. Їх рідко співають поза самим процесом праці, але при цьому їхнє створення підготовлено певним трудовим досвідом. Часто трудові пісні співають не для того, щоб якимось магічним чином вплинути на якість кінцевого продукту. Компенсацією за слабкість перед природними силами ставала магія звуків або рухів тіла. Велику роль відіграла саме можливість «виспівати» горе або негаразди, «витанцювати» накопичене роздратування, розслабитися, душевно відпочити.

Точка зору автора теорії «надлюдської мови» А. Нейдела полягає в тому, що всі види мистецтва – це перенесення життєвого досвіду в дещо незвичні форми. Тому сенс музики – в її «надмірних» атрибутах. Музика є «даром богів», особливою містичною мовою. У первісних культурах музика найчастіше використовувалась у з ритуальних звичаях. Щоб бути ближче до «іншого світу», знахарі і жерці вдягають особливі костюми, емблеми, маски. Їхній голос також має звучати особливо, «потрібний особливий тон». Саме своєрідну невизначеність голосу Нейдел вважає виток мистецтва. Оскільки наспівна вимова слів вважалась атрибутом богів і демонів, то смертний, який бажав звернутись до цих сил, мав сам говорити в їхній манері. А. Нейдел проводить аналогію між музикою і релігійним досвідом (екстаз), хоча без музики релігійна церемонія може залишити нас байдужими. Критики вважають, що складно пояснити деякі спрощені форми музики: музика так само стає у пригоді і для більш нищих цілей.

У кожній із гіпотез є зерно істини, але жодна з них не може пояснити такий складний феномен, як музика. Всі теорії єдині в тому, що музика походить від первісної пісні, а музика інструментальна є лише «продовженням» нашого голосового апарату.

3. Функції музики

Феномен музики сьогодні сприймається як процесуальність життя, що визначає основні функції музичного мистецтва, які забезпечують ефективність гармонійного розвитку особистості на всіх щаблях музичної освіти.

Музика завжди знаходилась у загальній сім'ї мистецтв, культури, входила у взаємини з естетичною, моральною, життєвою сферами. Її функціональність залежить від цієї контактності.

Особливо важливою є функціональна значимість музичного мистецтва і механізми (принципи) реалізації функцій у музикально-освітній практиці. Саме функціональна значимість є визначальною у розгляді музичного мистецтва як педагогічного засобу, що забезпечує ефективність різноманітних впливів на особистість.

У широкому розумінні кожна із сучасних освітніх технологій є спеціально організованим процесом, який забезпечує взаємодію окремих особистостей у межах конкретного соціально-культурного досвіду, зокрема, досвіду музичної діяльності і музичної освіти.

Питання функціонального значення музики висвітлено в науковій літературі (соціологія – Т. Адорно, Й. Кресанек та ін.; психологія – Л. Виготський та ін.; музикознавство – В. Медушевський, А. Сохор, В. Холопова та ін.). Однак перелік функцій не є незмінним, він постійно наповнюється новим контекстом, обумовленим змінами в суспільстві, й безпосередньо залежить від системи суспільних потреб у цьому виді мистецтва.

Музиці притаманні такі соціокультурні функції:

Гносеологічна (своєрідне пізнання дійсності). Пізнавальна функція – пов'язана з природним потягом людини до нової інформації, нового досвіду. У процесі розвитку свідомості окремої особистості як соціальної істоти зростають стійкі мотиви пізнавальної діяльності.

Просвітницька («підручник життя»). Музика здатна розкривати ті сторони життя, які є недоступними для науки. Вона може передавати місткий і різноманітний психологічний зміст, перш за все емоційні переживання і спосіб мислення людини, опановує багатство предметно-почуттєвого світу, розкриває його естетичне розмаїття, сприяє почуттєво-образному осягненню світу, допомагає побачити нове в звичайному, звичному. *Пізнавально-просвітницька* функція полягає в тому, що музичні твори, як і будь-які явища культури, можуть сприйматися як документи епохи; можуть пізнаватися в різних ракурсах: історико-фактологічному, філософсько-світоглядному, етико-емоційному тощо; можуть слугувати для передачі досвіду, навичок, системи поглядів.

Найважливіша, родова функція будь-якого виду мистецтва, зокрема музики, – *естетична*, яка спрямована на формування художніх смаків,

здібностей і потреб людини; ціннісна орієнтація її в навколишньому світі; пробудження творчої активності.

Гарне, прекрасне, гармонійне, пропорційне – найважливії критерії музичного твору, керівне завдання теорії музики. Концентруючись протягом багатьох століть навколо прекрасного як ідеалу, музика відповідно до розвитку в ній реалістичного методу, включала все більшу панораму життєвих явищ, аж до негативних образів.

Гедоністична функція обумовлюється здатністю музики викликаати стан духовного піднесення, приносити слухачам насолоду.

Починаючи із Середньовіччя, через зв'язок професійної музики Європи з етикою Християнства, вона стає культурою обмеженого гедонізму. Однак у епоху Просвітництва в музиці почали зміцнюватися моменти самоцінного милування – гарним голосом, вишуканим ритмом тощо. У ХІХ столітті втілення в музиці любовних почуттів призвело і до передачі гедоністично-чуттєвих відчуттів. Ще зберігалася значимість етичних ідеалів, присутніх у прекрасному, але не обов'язково в гарному, і засуджувалась самоцінність краси в музиці. «Розважати наші почуття не є кінцевою метою художнього задуму» (Лев Виготський).

Аксіологічна функція пов'язується зі здатністю музики своєрідно її оцінювати.

Експресивна функція – обумовлюється природною потребою людини в зовнішньому (наприклад, жестикуляційному, мімічному, звуковому) вираженні сильних емоцій та почуттів.

Евристична функція активізує і розвиває творчий потенціал людей.

Музиці з давніх-давен притаманні так звані *прикладні* або службові функції. Одна з них – *прагматична*: музика в даному випадку має насамперед життєво-практичне значення, тобто застосовується для певних цілей, наприклад, у медицині, дизайні. «Вроджена» схильність музики до виконання різноманітних прикладних завдань, її здатність створювати й ілюструвати необхідний емоційний фон, необхідний психологічний стан, вміння виконувати різноманітні службові функції, соціальні запити зберігалися протягом усієї її історії. Технічний прогрес основне значення надавав не нотному тексту, а тексту, що звучить, причому не стільки живому виконанню,

скільки відтворенню за допомогою різноманітних технічних пристроїв.

Проте технічний прогрес неспроможний взяти на себе повноту сприйняття та розуміння незбагненого, якими є справжній твір музичного мистецтва, його зміст, його сенс.

Пропагандистська функція сприяє розповсюдженню політичних, філософських, етичних та інших суспільних ідей.

Духовно-катарсична функція обумовлюється її можливістю викликати могутні емоційні потрясіння, які здійснюють «шляхом співчуття і страху очищення пристрастей».

Сугестивна функція означає навіювання певних емоцій і думок.

Магічно-сугестивна функція обумовлюється здатністю музики вводити людину в певний психічний стан. З цією функцією багато науковців пов'язують виникнення музичного мистецтва. Як різновид магічно-сугестивної, розглядають також *терапевтичну функцію*.

Суспільно-організаційна функція зумовлена фундаментальною суспільною потребою об'єднання людей у цілісні соціальні структури.

Одна з найважливіших функцій музики – *виховна*. Музика бере участь у формуванні духовного світу людини, будуючи її думки і почуття, її уявлення про дійсність та ставлення до неї. Виховна дія музики здійснюється не прямолінійно, йде через ідеал, який проявляється через позитивні та негативні образи, через розвиток у людини почуття краси, навіювання певного душевного стану, що співвідноситься з певними сторонами дійсності. Слід також зазначити, що виховна функція музики здійснюється через різні жанри: як через твори високого мистецтва, так і через музику, що звучить у побуті, пов'язану з повсякденним життям людини (пісня). Очевидно, що музика здатна стати одним із найефективніших засобів виховання людини, і, насамперед, дітей. Причому виховання не лише естетичного, художнього, а й загальногуманітарного, інтелектуального, що передбачає широке й досить ефективно застосування позитивних можливостей музики з виховною метою. У даному випадку йдеться про «виховання почуттів», про формування здатності (здібності), прагнення чути і розуміти (вгадувати) смисли, навчитися відрізняти красу від потворності, красивість від справжньої краси.

Музичне мистецтво має дієві способи *етичного* впливу. У музичних шедеврах зміст і сама суть музичної творчості вибудовуються навколо уявлень про добро, благо, втіху, щастя.

Ф. Лист у книзі про Ф. Шопена писав: «місія поетичного і художнього генія в тому, щоб оточити істину сяйвом краси, полонити і захопити увагу, красою спонукати до добра зворушене серце ...»

Насамперед, мистецтво музики використовує емоційне співпереживання. А співпереживання схоже на співчуття, категорію чи не центральну в етиці.

Відгалуження етичної функції становить функцію *катартичну*. У мистецтві взагалі, як і в музиці, ця функція має самостійний статус – поняття катарсису обґрунтовано теоретично і застосовується практично.

Комунікативна функція музики базується на знаковому використанні звукових форм, виступає як особлива мова, своєрідний засіб спілкування між людьми.

Особливість музичного спілкування полягає в об'єднанні людей. Через музичне мистецтво (при його сприйнятті та в процесі музикування) люди багато в чому компенсують дефіцит спілкування та взаєморозуміння. Мільйони слухачів в результаті емоційного контакту і душевного співпереживання здатні отримувати задоволення від тих самих музичних творів.

Сприйняття музичного твору відбувається за законами спілкування, схема функціонування якого не обмежується двома дійовими особами – автором та реципієнтом (слухачем), але потребує ще одного – виконавця. Найважливішою фігурою, безумовно, залишається композитор, проте практично істотну роль у тому, чи відбудеться адекватне сприйняття музичного твору, відіграють як майстерність його творця, так і професіоналізм музиканта-інтерпретатора, і талант слухача. Від слухача вимагається досить багато: мобілізація інтелектуальних здібностей, особлива духовна активність, естетична обдарованість, життєвий досвід, емоційна сприйнятливність. Тоді музика може стати невичерпним джерелом смислів – ідей та почуттів. «Музика – це граничний прояв духу, витончена стихія, з якої, як із невидимого струмка, підживлюються таємні мрії душі», – писав німецький романтик Вільгельм Генріх Ваккенродер.

Назустріч досвіду композитора, зафіксованому у творі, слухач висуває свій власний досвід, інтонаційний, емоційний, естетичний, що виявляє сенс цього твору. Таке художнє спілкування дозволяє людям обмінюватися думками, дає можливість долучитися до історичного, національного досвіду, тим самим підвищуючи їхній духовний потенціал. У музиці як найбільш безпосередньо-емоційному з мистецтв завдяки силі індивідуальних відчуттів і переживань загальне набуває для слухача підвищеної особистої переконливості. Пов'язано це з тим, що музичний твір завжди несе певну інформацію, виражену за допомогою звуків. Інформативні можливості музичної мови у чомусь навіть перевершують словесну мову, оскільки вона легше засвоюється, не потребує перекладу, емоційно та образно насичена. Крім того, вона містить суто музичні сенси, пояснити які за допомогою мовлення ще нікому не вдалося.

Музичне мистецтво несе в собі й низку *приватних* функцій. У науковій літературі звертають увагу, що у процесі міжкультурної комунікації музичне мистецтво виконує три основні функції: функцію *естетичної насолоди (гедоністична)*, функцію *інтелектуально-філософської гри* та *фоново-лікувальну* функцію (Т. Г. Барановська та ін.). Відповідно до фоново-лікувальної функції музичний твір розглядається як фон, що змінюється залежно від стану, настрою та самопочуття особистості, що збуджує або заспокоює її (Т. Адорно).

Істотна ознака музичного мистецтва відбивається у його *компенсаторній функції*. Компенсаторна функція музики полягає в тому, що людина заповнює з її допомогою певні недоліки свого існування. Насамперед, можна говорити про відшкодування нестачі вражень, переживань. Компенсаторна функція музичного мистецтва дозволяє вирішити певні психологічні проблеми, відновити спокій та душевну рівновагу, компенсувати та збалансувати відсутність краси та гармонії у навколишній дійсності, створити умови, що сприятливо впливають на емоційну сферу особистості та сприяють збереженню здоров'я.

Ця функція має три аспекти: відволікаючий, втішаючий і гармонізуючий духовну гармонію людини, що дає їй почуття врівноваженості. Якщо взяти елементарну роль музики – вселити в людину бадьорість, впевненість, втішити її в смутку, висвітлити і прикрасити її життя, – то й

тут складатиметься значний відсоток компенсації відсутності постійного рівня такої позитивності у повсякденному людському бутті.

Крім того, у рамках *компенсаторної функції* музичного мистецтва виділяється кілька дуже суттєвих підвидів, які безпосередньо належать до педагогічних технологій, спрямованих на охорону здоров'я дітей. Це *корекційно-розвивальна, реабілітаційна* або *відновлювальна та оздоровча* функції музики, які дозволяють нам розглядати музичне мистецтво відповідно до соціально-оздоровчих, реабілітаційних та рекреативно-оздоровчих впливів на особистість.

Слід зазначити, що в межах самого музичного мистецтва музичні твори не можуть однаково виконувати всі соціокультурні функції. Одні з них здатні до різнобічного, глибинного впливу на свідомість та підсвідомість людини, інші – мають більш звужений спектр культурних функцій.

4. Найдавніші цивілізації зародження музичного мистецтва

Формування класового суспільства розпочалося 6 тис. років тому. Нерівність поміж людьми і племенами була закріплена законом і стала охоронятися державою. Держава стала могутньою зброєю перебудови всіх сторін життя людей, від економіки до культури. Виникали міста, зближались мови, погляди, смаки і професії. Разом з містами і столицями виникала міська і столична музика, все більше відокремлюючись від традиційної музичної культури. Саме в цей час вперше в історії з'являється музика, яка служить не всім.

Творець музики – або раб, або ремісник. Це його професія, він професіонал. Держава, щоб краще наглядати за професіоналами, організовує їх, цілеспрямовано навчає і використовує. Мета музичної системи – поєднати державну потребу в ефективному ідеологічному впливі з індивідуальною потребою в насолодженні музикою.

Музика і щастя в уявленні китайців стали невіддільними: музика робить людину щасливою, а щастя надихає людину співати та грати музику.

Розуміючи це, давні китайці надали ієрогліфу «музика» друге значення – «щастя», «радість». Для досягнення гармонійного та спокійного стану стародавні китайці використовували красиву та глибоку музику.

Стародавня китайська музика, на відміну від західної, відрізняється глибиною і таємничістю. Знамениті виконавці китайської музики, які залишили свій слід в історії, стежили за своїми думками, домагаючись чистоти свідомості та гармонії з навколишньою природою. Музикант традиційної китайської музики міг передати слухачам будь-які почуття (щастя, горе або туга), а також заспокоїти або навітьвилікувати хворобу за допомогою музики.

Китайських філософів, учених, політичних діячів турбували не проблеми музичної творчості, а проблеми подальшого впорядкування музичного життя. За музичним порядком в країні наглядало міністерство музики (1500 осіб). Народну музику стали розуміти як основу професійної. Професіонали стали витіснити аматорів з усіх сфер життя. Музикою суворо опікувалась релігія, яка організовувала внутрішнє музичне життя і слідувала за зовнішнім складанням перших музично-естетичних систем.

Точній фіксації підлягали ритмоформули молитов, тональності, лади, інтервали, звуки, типи інструментів (цитра «чин» виготовлятися мала довжиною 3,66 фута, з 5 струнами (за кількістю планет, стихій), гриф мав поділитися на 12 частин, рівна поверхня інструмента була подібна до поверхні Землі, напівкругла – до небесного своду).

Всі шаблі життя людини охоплювалися музикою, піснями і танцями. Типові випадки, коли людей карали за відступ від сталих танцювальних фігур, били і навіть страчували за дурні пісні і фальшиві звуки. Важливим було не те, щоб людина розважалась, а те, щоб робила вона це у відповідно до порядку.

Непересічне значення в культурному житті Китаю мала релігійно-філософська система Конфуція. Конфуцій вважав, що музика – це мікрокосмос, що втілює великий космос, а прекрасна музика сприяє істинному державному устрою, саме тому вона володіє строго визначеною структурою.

За Конфуцієм, «щоб зрозуміти суть керування державою, треба вникнути в музику. У державі, яка добре керована, музичні звуки мирні і тим приносять людині радість, а керування там гармонійне; в неупорядкованому суспільстві музикальні звуки злі і тим викликають обурення людей,

а керування там збочене; у державі, яка гине, музикальні звуки сумні і тим викликають щем, а її народ у важкому становищі».

Для Конфуція Людина – центральна ланка усього його вчення, тому велику увагу він приділяв питанням самовдосконалення, звичаям, етикету. Він писав, що шлях до досконалості має три ступені: поезію, етикет і музику. Музика – засіб зміни поганих звичаїв, тому що вона вчить людину найтоншим відтінкам почуттів.

Найвидатніший філософ Стародавнього Китаю вважав навчання музиці важливою складовою в освіті людини. У ті часи бути освіченою людиною означало володіти шістьма видами мистецтв: виконувати ритуали, розуміти музику, стріляти з лука, управляти колісницею, вміти читати та знати математику. Музика здатна надихати учнів на виховання у собі моральних якостей та пом'якшувати характер, роблячи його гармонійним. Концепція, відповідно до якої музика пов'язана з моральними зобов'язаннями та естетикою, і сьогодні визначає систему освіти. Музика, поезія, танці – у поєднанні цих трьох явищ культури, конфуціанці бачили вираження справжніх норм взаємовідносин між людьми. «Слова можуть обманювати, люди можуть прикидатися, тільки музика не здатна на це» – саме так визначалась давніми китайцями суспільна функція музики.

Музичне мистецтво Китаю спочатку виконувало ритуальні функції. У чжоуський період удосконалюється техніка музичної гри й музичні інструменти. Кількість музикантів, їхній ритуальний репертуар зумовлювалися значенням обряду й рангом його організатора.

Музиканти мали оспівувати імператора з усіх 4 боків. Музикантам допомагали 8 рядів танцюристів по 8 чоловік в кожному. Князь міг бути «оспіваним» тільки з 3 боків, вищі чиновники – з 2 боків. Музиканти вчилися не менше 7 років, перш ніж стати визнаним професіоналом.

Діяльність Музичної палати заклала основи нової традиції ліричної поезії. Епоха пісенно-поетичного жанру ці – вираження єдності музики та слова в китайській музичній культурі. Характер акомпанементу визначав поетичні особливості й інших жанрів. У поезії поряд із класичною формою ши й канонізованими «романсами», ці велике місце займала

пісенна лірика сеньцзюй, яку писали на відомі мелодії та існувала у вигляді окремих пісень (сяолін) чи пісенних циклів (сеньгао). Кінцевим етапом розвитку класичної музики Китаю є період Мін (XIV-XVII ст.) у пісенному мистецтві з'явилася форма танцю (збереглась до XX ст.) – римована балада, у якій декламація поєднується зі співом та супроводжується грою на струнних інструментах (виконавець одночасно співець, декламатор та акомпаніатор). Подальший розвиток танцю – баоцзюань та різні форми дагу (оповідь у супроводі барабану під акомпанемент самого співця і струнного інструмента, на якому грає інший музикант). З XVII до XXI ст. китайська музика традиційна.

У період династії Суй і Тан, який є «золотою епоєю» для музичної культури, була створена нова китайська музика (синтез народних мелодій і зарубіжної музики). Головним досягненням того часу було створення дацюй – музичної вистави, у якій поєднані спів, танці та інструментальна музика.

З часом дацюй, обмежене дворовими виставами, було витіснене простими, але більш динамічними баладами та оперою. Починаючи з XIV ст., інструментальна музика та співи стали характерними для оперного жанру. Також продовжувала розвиватися фольклорна музика і танці. Невеличкі ансамблі народних інструментів користувались великою популярністю. Було відкрито 5 спеціалізованих музичних навчальних закладів та створені перші акторські професійні групи.

Після династій Сун і Юань з'явилася «синтетична музика». Одночасно лунали музика, співи та мелодекламація. За династії Юань музика розділилась на північну та південну. Опера «Куньцзюй» виникла у часи династії Мін, а за династії Цін з'явилась пекінська опера, у якій поєднались усі види мистецтв.

Вважалося, що китайська музика має цілющий ефект, тому в стародавньому Китаї її використовували для лікування хвороби, очищення свідомості, заспокоєння і нормалізації біоритмів тіла людини.

Мета китайської лікувальної музики – поєднати розум, дух та тіло людини з космосом та Всесвітом. Китайські лікарі ретельно добирають музичні композиції для лікування різних хвороб. Китайська музика поділяється на:

«Ортодоксальну» – необхідну для святкових заходів та церемоній, вона очищує душу людини, змінює її почуття та залишає у спогадах тільки прекрасні моменти.

«Ясну» – музика наповнена глибоким змістом, а кожен її звук несе в собі вселенську гармонію та гармонію між небом та землею.

Класична китайська музика пробуджує у людини тільки хороші емоції, що позитивно впливають на загальний стан та здоров'я людини. Люди, які слухають таку музику, мають стійку психіку, велику концентрацію уваги, та високий рівень моралі та інтелекту.

Бойова китайська музика має величезний вплив на психіку бійця. Вона здатна зменшити біль, ввести в транс або посилити концентрацію уваги. Так у великих боях гучно звучали барабани та бойова музика, щоб воїни не боялися ран та смерті.

Медитаційна китайська музика добре знімає напруження та ідеально підходить для самопізнання. Її вибір залежить тільки від особистих переваг людини. Таке музичне звучання було популярне ще за часів конфуціанства та даосизму.

Протягом п'яти тисячоліть *Індія* виробила і зберегла глибоко оригінальну культуру, що належить до великих досягнень світової цивілізації.

З незапам'ятних часів у піснях народу відбито картини життя і роботи трудівників індійської землі. Поезія тяжкої праці, її гіркота, мука, її рух, звуки, ритм – усе це втілено в музиці з майстерністю, що сполучає художню правду, емоційність і тонку філігранність форми. Індія, землеробська країна, ще в давнину створила селянські пісні про врожай – бенгальські, тамільські, ассамійські; пісні молотильщиць, ритмічно вигадливі селянські пісні лауни тощо.

Індія – країна великої архітектури, древніх міст із їхніми фортецями, палацами, храмами. Звідси стародавні пісні будівельників – мулярів, покрівельників, теслярів, різьбярів по дереву і каменю. Індія – країна великих рік (Ганг, Інд, Брамипутра) і морських узбереж, де здавна складають свої пісні – корабельники, човнярі, веслярі. Пісенне мистецтво індійського народу відбило й інші своєрідні риси праці, побуту, природи, флори і фауни країни. До числа дуже древніх належать пісні погоничів

слонів і буйволів, пенджабські пісні погоничів верблюдів – таппа, пісні пастухів, пунги – пісні приборкувачів кобр.

Численні релігійно-обрядові пісні втілили різні сторони реального життя величезної країни.

Класичні стилі індійського танцю самобутні в різних частинах Індостану. Кожний супроводжується своєю особливою музикою древнього оригінального складу.

У I тисячолітті до н.е. в Індії склався високомистецький епос – всесвітньо відомі поеми «Махабхарата» і «Рамаяна». Уривки з цих поем покладені були на музику. Мандрівні співаки-оповідачі – катхака – виявлялися, імовірно, і творцями, і виконавцями цих епічних пісень. Донині катхака зберегли традиційний архаїчний склад своїх розповідей, з частими переходами від мовного оповідання до співу. Це мистецтво багате на героїчні образи. У суворому, мужньому стилі складено героїчні пісні П'ятиріччя, на долю якого випало багато військових випробувань. У Південній Індії народ ще в давнину створив прекрасні пісні жанрів свараджати, варнам, у яких прославляли героїв країни і їхні подвиги в боротьбі за вітчизну. На крайньому південному сході таміли (одна з древніх народностей Індії) створили багато століть тому свою патріотичну пісенну спадщину.

Індія – колыска музичного театру, створеного за тисячоліття до сучасної опери. Древньоіндійський ната (танцюрист, актор, по-санскритськи) виконував танець і пантоміму; у той же час розспівувалися древні сказання з інструментальним супроводом.

Індійці – творці лялькового театру. У I тисячолітті до н.е. склалася джатра – народна драма-містерія на міфічні сюжети, іноді з жанровими інтермедіями (шом). Виконавці джатри поряд із розмовними діалогами виконували пісні-монологи, а вистава проходила під акомпанемент інструментального ансамблю. Хороводні пісні й оркестр були невід'ємною частиною древньоіндійського народно-хореографічного театру раслила, пов'язаного з культом бога Крішні.

Багатий пісенний та інструментальний фольклор став родючим ґрунтом для високого професійного мистецтва. Класична музика Індії з глибокої давнини в органічному зв'язку з поезією і танцем. Первинні

пам'ятники індійської літератури – Веди – складаються з міфологічних легенд, релігійних повчань, гімнових віршів і наспівів («Самаведа»). Автори цих гімнів – риши – декламували їх на розспів на святах, під час відправлення релігійних обрядів у храмах під відкритим небом.

Світська професійна музика в древній Індії відрізнялася від народно-пісенного джерела і культових наспівів, однак багато в чому відрізнялася від них: то було мистецтво менш консервативне і догматичне, близьке до живого життя і чуттєве на її події і запити.

Палаці царів і раджив (місцевих правителів) були центрами професійного театру, танцю, вокальної й інструментальної музики. Зокрема, високої досконалості досягли жіночі хори – іноді з двома полухоріями.

Усі класичні стилі древнього індійського танцю дотепер нерозривні з музичним супроводом: хореографічний образ зі своїми рухами, «струмливими» і «мовлячими», пластично витлумачує музику; музика ж, у свою чергу, не тільки емоційно прикрашає танець, але й дає йому проникливий ліричний коментар.

У придворному мистецтві танці під музику були важливою органічною частиною класичного театру. Індійська драма III-V століть н.е. відрізнялася багатим і різноманітним змістом. На сцені грав інструментальний ансамбль (флейти, лютні, барабани тощо), співав хор, виконувалися вокальні мелодії соло.

Музиканти і мислителі Індії позначили, закріпили і систематизували сотні звуків, жестів, рухів, ритмів, танцювальних фігур. Для того, щоб звернутися до богів за всіма правилами, потрібний високий музикальний професіоналізм. Адже будь-яке відхилення могло порушити ритуал і обернути молитву на святотатство. Умовою подолання цієї перешкоди було відкриття способів знакового запису звуків, точної фіксації інтонацій.

Розкішне багатство інтонаційних, орнаментальних і ритмічних варіантів в індійській класичній музиці сходить до більш обмеженого кола образів-мелодій – музично-інтонаційних формул настроїв – «раги». Вони можуть видозмінюватися, ускладнюватися, прикрашатися, але зберігатимуть основну думку. Одна рага могла виконуватися в грудно-

му, горловому, головному регістрах, поєднуючись з вимогами ранкового, денного і вечірнього ритуалу. Раги використовувалися відповідно до релігійних потреб, філософськи-естетичних міркувань, численних розрахунків. Все це впливало на вокальну техніку виконавців. Голос мав звучати то від імені богів, то з глибини речей або часу, то змагатися з інструментальним супроводом, але найголовніше – точно передавати суть словесного тексту. Пісня сама була акомпанементом для танцю.

Нерідко класична рага – це твір дво- і тричастинної або багаточастинної форми. Виконання продовжується іноді декілька годин.

Кількість раг в індійській музиці величезна. Ще в стародавності їм приписувалася властивість впливати на почуття і думку людини. Крім того, з мелодійними образами раг пов'язували естетичні уявлення про явища природи, життя, побут. Так, протягом довгих століть склалися норми, що зумовлюють виконання тих чи інших раг залежно від пори року, дня і ночі. Вони набували поетично-образотворчих, мальовничих інтерпретацій.

Різноманітна і самобутня була індійська інструментальна культура. Серед ударних найпоширенішими були барабани, у тому числі незвичайні за формою, веретеноподібні мридангами і маленькі барабанчики табла, на яких грають удараючи долонями. Культура виготовлення їх була дуже високою.

Під кінець античності в музичному житті рабовласницького суспільства велику роль відігравав Рим. У музичному мистецтві цієї величезної колоніальної імперії відбилися її багатство, старовинна культура, художня обдарованість народу і, водночас, невідворотний занепад рабовласницького світу.

Давньоримська музика розвивалася на основі елліністичної культури і відігравала велику роль у житті римлян. Хорові ансамблі виступали в цирках і театрах, ефектні видовища (бої гладіаторів, страти) йшли під звуки труб, рогів та інших інструментів.

Ранньоримська музика мала порівняно самостійний характер. Виникли музичні жанри, пов'язані з побутом. У побуті були популярні наспіви стрибунів, танцюристів, присвячені врожаю. У Римі був популярний

спів поетичних творів Горація, Вергілія та ін, які співалися в супроводі щипкових інструментів.

Інструментальна музика Стародавнього Риму значно розвинулася завдяки театральному жанру пантоміми: танцюрист-соліст виступав під акомпанемент оркестру та хору.

У театрах іноді було більше виконавців, ніж глядачів, вистави мали розважальний характер.

У кінці I століття н. е. імператор Доміціан заснував Капітолійські змагання, учасники яких змагалися в співі, гри на кіфарі та авлосі. Популярністю користувалися концерти віртуозів. Музична культура в пізній період набула рис помпезності. Після прийняття в Римській імперії Міланського едикту про віротерпимість поширився християнський спів.

У Римській імперії захоплення музикою було загальним. Римські аристократи здобували водяні органи – Гідравлос для своїх вілл, а деякі багатії мали на утриманні оркестри рабів. Члени багатих сімей навчалися співу або гри на якомусь інструменті. Жодне свято не проходило без музичних інструментів. Великою популярністю користувалася професія вчителя музики.

Але водночас музиканти у Древньому Римі мали статус не набагато вищий за рабів. Музика вважалась ремеслом для забави.

Музики було багато – вона супроводжувала миття ніг, брудного посуду, втамування спраги, зміну блюд; вона звучала під час видовищ, кривавих циркових змагань; створювалися величезні оркестри; музичні інструменти (кіфари, авлоси, ударні) були велетенських розмірів і покликані були задовольняти примхи патриціанської аудиторії. Але музики не було.

Музика існувала для того, щоб догодити забаганкам знаті. Намагання до неприродності (чоловіки готові співати жіночими, дитячими голосами), гігантські хори і оркестри, які звучали в унісон в комедіях і трагедіях; використання непристойних жартів, жестів, пісень і танців, покарання акторів за натяки на суспільні проблеми (віддавали до гладіаторів, могли спалити перед початком спектаклю) свідчило про основну думку римлян щодо музики, висловлену письменником Сектом Емпіриком – «музика не здатна виражати ні думку, ні настрій. Вона здатна

відволікти на якийсь час від скорботних роздумів. Музика не більш ефективна, ніж вино або сон».

Однак існували і протилежні цій думки. Римський педагог Квінтіліан говорив: «Я зовсім не хочу цього жіночого театрального і хтивого співу, який тепер і залишок колишньої моральності в нас винищує».

Плутарх сумно констатував: «Малочисельність струн, простота і піднесеність музики виявилися повністю застарілими».

Музичне життя Стародавнього Риму складається під впливом традицій Давньої Греції і в епоху розквіту характеризується особливою інтенсивністю і розкішшю, а римська поезія характеризується синкретизмом: поетичні твори декламувалися і розспівувалися під супровід кіфари і авлоса, але вже не самими авторами, а співаками-акторами з професійним блиском і пишністю. У театрі звучали *еклоги* та *поєми* з танцями, хор зник, а етичний пафос трагедії змінився святковістю і розважальністю. Дух античної демократії вивірюється, змінюючись розкішшю грандіозних видовищ.

У Греції використовувалася інша традиція – тісний зв'язок із законами природи. Владі музики підкорюються і каміння, і рослини, і тварини, і люди.

У *Стародавній Греції* музика була однією з фундаментальних філософських категорій. Піфагор та його послідовники вчення (друга половина VI – початок V ст. до н. е.) вбачали в музиці вираження сутності буття.

Рубіж VII-VI ст. до н. е. знаменується створенням «лірики». У ліричній поезії було кілька різновидів: елегії, гімни, весільні пісні. Цей вид мистецтва схожий на сучасну «авторську пісню», тобто поети читали нарозспів свої вірші.

Спів (сольний, хоровий) та пластика, відповідно до історичних відомостей, відігравали колосальну роль в античній трагедії. Відомо, що в Афінах, наприклад, відбувалися змагання, в яких драматурги самі були поетами, акторами, музикантами і режисерами.

Греки вважали, що музика – не тільки та, яку створюють музиканти. Музика починається з великої музики Природи, віддзеркалення якої – музикальні твори людини. Звуковий фон античної культури – шум моря, що є подібним до стривоженої і схвильованої людської душі. З морем

схожа мінливість жінки, приливи і відливи щастя, зміни в народній долі. Все людське життя порівнювали з плаванням по морю, а державу – з човном. З Паном – богом дикої природи пов'язували музику лісів і полів.

Живучи в злагоді з природою, греки лише продовжували її музику в своїй, коли пронизували своє життя звуками ліри і флейти, поезією пісень і танцями.

Саме основні поняття, якими ми зазвичай користуємось, коли говоримо про музику, виникли в Древній Греції – гармонія, мелодія, ритм, метр, хор, оркестр, рапсодія, симфонія.

Музика існувала скрізь, об'єднуючи всі мистецтва і всі науки, риторику і політику, богів і людей, небо і землю, траву і воду в єдине гармонійне ціле – КОСМОС. У музичному мистецтві греки вбачали визначний виховний засіб. Античність була впевнена, що сам світ є ритмічний і гармонійний, тобто музикальний. Музика відтворює всі ці властивості світу і наповнює ними душу людини. Так встановлюється єдність між світом і людиною – співзвуччя (симфонія).

Греки вірили, що оскільки за цими законами живе весь світ, то не тільки люди, але і каміння, і звірі мають дослухатися до них. Амфійон приборкує звірів співом, грою на лірі примушує складатися міські стіни; Орфей приборкує сили пекла.

Найяскравіше це гармонійне поєднання природних і соціальних, божественних і людських, фізичних і духовних сил втілювалося в хороводах, які ведуть зорі і планети, історичні епохи і покоління людей. Не випадково Гомер на щиті Ахілеса, який став втіленням античної картини світу, зобразив одразу три хороводи, для кожного віку – свій (дитячий – хоровод муз; молодіжний – на честь Аполлона; 30-60-річні – на честь Діоніса).

Кожний грек, який брав до рук ліру, був упевнений, що і вона подібна до Всесвіту. Низькі струни – пекло, зима, зло, сум; високі – небо, літо, добро, радість. Високе співвідносилось з швидким, низьке – з повільним. Так само і найдрібніші деталі в житті людини осмислювались в єдності з космічними процесами.

У людині поєднується велике і мале, загальне і особисте, вічне і миттєве. Але і вона сама, щоб відповідати своєму статусу Людини, має бути чуткою до малого і великого, до нічого і безкінечного.

У повсякденному житті людина легко втрачає правильний настрій, і тоді її душа і тіло подібні до погано налаштованої ліри. Звуки її стають все більш фальшивими, аж до повного розладу.

Відновити гармонію допомагає музика, спроможна перевести людину від розладу зі світом до гармонії з ним: лікувати нерозумні пориви, рятувати душу від безсилля

Отже, окремі епохи, напрями, стилі, твори – художньо нерівнозначні. Музика може бути доброю або поганою, гранично розважальною або гранично серйозною, але скрізь, де звуки, звукові комплекси, інтонації, елементарні і складні форми несуть у собі певний емоційний сенс, ми маємо справу з явищами, без розуміння яких однобічним і неповним було б і розуміння найбільш розвинених форм музики.

ЗАВДАННЯ

для самопідготовки до занять:

1. Написати міні твір «Музика в моєму житті».
2. Зробити аналіз домашньої фонотеки.
3. Підготувати для аудиторного прослуховування один зі своїх улюблених музичних творів. Подання супроводити анотацією, яка або обґрунтовує даний вибір, або інформує про музичний твір (його автора, історію створення, виконавця тощо).
4. Дібрати музичні приклади, що ілюструють специфічні особливості музичного мистецтва.
5. Розкрити своє розуміння музичного мистецтва за допомогою будь-якого виду асоціацій (схема, малюнок, віршована форма, музика тощо).
6. Дати аналіз будь-якого музичного твору в контексті культурно-історичної епохи.
7. Прослухати музичний твір, наприклад: «Місячну сонату» Л. Бетховена, «Прощальну симфонію» Й. Гайдна, «Реквієм» В. А. Моцарта. Визначити, яке почуття в кожному з них є провідним, центральним. Які засоби музичної виразності дозволяють зробити такі висновки? Подумати, що могло спонукати композитора до створення того чи іншого твору. Після виконання завдання зверніться до довідкової літератури і дізнайтеся історію створення музичного твору.

8. На прикладі мемуарної літератури охарактеризувати особистісний та процесуальний аспект діяльності композитора.

9. Створити тези в письмовій формі до конференції з проблеми музичних здібностей. Самостійно дібрати матеріал з проблеми розвитку музичних здібностей дітей дошкільного віку.

10. Започаткувати традицію збирання класичних (авторитетних) взірців інтерпретації музики у «Золоту книгу відгуків».

11. Теми для рефератів:

«Види і жанри музичного мистецтва».

«Виразальні засоби музики».

«Музичне мистецтво країн Сходу».

«Музика в Древній Греції».

РОЗДІЛ II. ВИДИ І ЖАНРИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НАРОДНА МУЗИКА

План

1. Характерні риси народної музики. Українська словесно-музична творчість.
2. Жанрова класифікація народної вокальної музики.
3. Народний інструментарій України.
4. Типи виконавців-бандуристів.
5. Народний театр.
6. Вертепна драма.

1. Характерні риси народної музики. Українська словесно-музична творчість

Фольклор є вираженням душі народу, його баченням довколишнього світу, відображенням подій, що відбувалися протягом віків.

У народній творчості відбилися суспільно-важливі події, повсякденне життя простих людей, їхні звичаї, а також багатий внутрішній світ.

Народ створював музично-поетичний літопис (пісні) впродовж століть. У піснях народ оспівав свою історію, в яких вона зберігалася для наступних поколінь. Найдавніші з них пов'язані з землеробським календарем, обрядами, і зародилися ще в дохристиянські часи. Ті, що дійшли до наших днів, постійно розвивалися й оновлювалися.

У XV-XVI ст. формуються думи та історичні пісні, які виникли під впливом боротьби українського народу з татарами, турками, польською шляхтою. Помітне місце в них зайняла тема соціальної несправедливості. Думи та історичні пісні міцно увійшли в повсякденне життя людей минулих віків, часто виконувались кобзарями й бандуристами, міцно утримуючись у їхньому репертуарі.

Ліричні, жартівливі пісні зародились у XVI ст., втілюючи почуття людини – кохання, розпач, радість, смуток; оспівуючи красу

людської душі, відтворюючи здоровий гумор, гострий жарт, веселий настрій.

У XVII ст. з'являється пісня-романс, в якій поєднується професіональна і народна основа. Тут особливо помітний вплив фахової творчості на народну.

Народна творчість з часів Київської Русі розвивалася паралельно з музикою та художньою літературою. Дослідники фольклору неодноразово вказували на зв'язки народного мистецтва з професіональним. У літературній пам'ятці XVII століття – «Слові о полку Ігоревім» – помітні впливи народних колядок. Ліричні, жартівливі й танцювальні пісні неодноразово надихали українських поетів і музикантів XVII-XIX століть на написання творів. Видатні літературні діячі – Григорій Сковорода, Іван Котляревський, Тарас Шевченко, а також композитори Микола Дилецький, Максим Березовський, Артем Ведель, Дмитро Бортнянський, Микола Лисенко виховувались на фольклорі, любили й цінували його, використовували в своїй творчості.

Науковий запис музичного фольклору починається з XIX століття. Це – збірники М. Максимовича й О. Аляб'єва (1843 р.), «216 українських народних пісень» О.Рубця (1872 р.), понад 600 народних пісень, записаних М. Лисенком (1868-1912 рр.), багатоголосні пісні в запису Є. Ліньової, «Галицько-руські народні мелодії» Й. Роздольського і С. Людкевича (1906-1908 рр.), збірники І. Колесси (1902 р.) та К. Квітки (1918-1922 рр.). Велику кількість фольклорних видань опубліковано в XX ст.

Вагоме вивчення народнопісенної творчості розпочалося з другої половини XIX століття. Першу працю про мелодію українських народних пісень і принципи їх опрацювання – «Музыка южнорусских песен» (1861 р.) – написав російський композитор і вчений О. Серов. Згодом з'являються наукові праці М. Лисенка, П. Сокальського, і вже у XX столітті – Ф. Колеси і К. Квітки. Ще в двадцять роки при Академії наук було організовано Музично-етнографічний кабінет, а в сорокові роки відкрито Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії, який розгорнув велику роботу зі збирання й публікації народної творчості.

2. Жанрова класифікація народної вокальної музики

Основні види народної музики – пісня, пісенна імпровізація, пісня без слів, епічна балада, танцювальні мелодії, приспівки до танцю (коломийки), інструментальні п'єси.

Кожний крок до проникнення в оригінальний світ українських пісень, дум викликає у дослідників і слухачів все більше захоплення: «Неможливо перерахувати всі художні якості української пісні, бо вони такі невичерпні, як життя народу, бо беруть цілющу силу від матері-землі. Це мистецтво глибоко народне, з усього безпосередньо промовляє до нас своєрідна чиста душа. Гарна ця душа. Таке ж її мистецтво» (Неєдш, Чехія).

Календарно-обрядові пісні в українській спадщині належать до найдавніших. Вони виникли ще в дохристиянські часи і відзначалися стильовою своєрідністю. У них відображено страх перед силами природи, трудові процеси, специфічні звичаї, пов'язані з певними порами року. Проте магічна спрямованість була втраченою.

Служителі християнського культу змушені були пристосовувати язичницькі обряди й пісні, пов'язані з ними, до інтересів панівної церкви. Свято зустрічі весни підпорядковується відзначенню Великодня, русальні дні – християнській Трійці, Купала поєднується з днем Іоанна Хрестителя. Найбільше це позначилось на колядках, які почали виконувати під час Різдва.

Веснянки та хороводи посідали важливе місце в обряді зустрічі весни, бо відзначення Нового року починалося весною. Тому Сповнені світла, ліричної граціозності, вони вражають своїм тематичним багатством: залицання, вибір пари, зародження кохання, жарти, величання, нещасливе кохання, розлука, сатира на багачьких дівок, жіноча доля, краса природи.

Значне місце в них посідає персоналізація тваринного світу – птахи, звірі, комахи. Найчастіше ці пісні алегоричного змісту. Багато хороводів відображали трудові процеси (вирощування сільськогосподарських культур). Нерідко в їх зміст впліталися мотиви кохання, залицання, сімейних стосунків.

За часом виникнення і функціональністю веснянки умовно можна поділити на дві групи: старовинні і новіші. До першої належать хоро-

води, танки, пантоміми, що супроводжуються протяжними піснями. Їм властива магічність у ставленні до природи, помітний вплив язичництва. Друга група – веснянки ліричного та жартівливого характеру – вже мало пов'язані із хорородами і танками. Вони виконувались молоддю під час вечірніх гулянок. Саме цих веснянок до нас дійшло більше. На характер їх тематики, образну систему, ритміку вже мали помітний вплив ліричні пісні. Багато текстів веснянок досить складно відрізнити від родинно-побутових пісень (Михайло Грицай).

Веснянки насичені пісенною символікою: закохані часто виступали в образах голуба, зіроньки, сокола, зозулі тощо. Досить часто натрапляємо на образ верби – символ зустрічі і побачень молоді; калини – символ вроди, дівочтва і кохання; рути – символ дівочтва і суворості звичаїв; барвінку – символ шлюбу тощо (Михайло Грицай).

Русальні пісні, їх походження, мотиви і образи. Русальні пісні (троїцькі) – вид календарно-обрядової лірики, яка супроводжувала звичаєво-обрядові дії протягом «русального тижня», що за християнським календарем починається в П'ятдесятницю, на Святу трійцю, на 50-й день після Великодня (переважно на кінець травня – початок червня).

Назва «русалії» походить від давньоримського свята троянд («роз») – rosaria. Античне свято розалій було поминальним. У слов'янських русаліях також значне місце займають звичаї і ритуали культу предків. Після прийняття християнства язичницькі русалії переслідувалися церквою, хоча і не так, як купалії. Поступово відбулося накладення русалій з властивими їм культом померлих, віруваннями в магічні властивості трав і дерев на християнську трійцю. З цією причини русальні пісні іноді називають трійцькими, семіцькими. Русалії святкують протягом тижня.

Відсутність відомостей про існування окремого петрівчаного свята в часи язичництва спонукає на такі припущення: петрівки колись належали до купальського обряду; через переслідування купалій у християнські часи, а також через збіг у часі двох церковних свят (Івана та Петра – між ними усього 6 днів) основна частина стародавніх купальських пісень закріпилася за святом літнього сонцестояння (24 червня за старим стилем), інша ж відщепилася і з мінімальними змінами в тематиці – лише згадки петрівної ночі – перейшла на Петра; згодом петрівчані пісні були

спеціалізовані і підлягли ліризації, особливо в пізніх багатоголосних версіях; з музичного боку петрівчані пісні також не надто відрізняються від купальських. Це дозволяє розглядати ці дві групи пісень сукупно (зокрема, з музичного погляду (Анатолій Іваницький).

Купальські пісні, їх походження. Мотиви і образи. Форма виконання. Купальські пісні – вид календарної обрядової лірики, яка з часів язичництва супроводжувала обряд величання бога плодючості, згоди і любові – Купала. До новітнього часу цей святковий обряд дійшов фрагментарно, із запровадженням християнства він поєднався зі святом Івана Хрестителя (відбувся в ніч з 23 на 24 червня за ст. ст.), став називатися в народі Іваном Купайлом.

Головним, найбільш бурхливим і мальовничим струменем купальських пісень є пісні про кохання, сватання, подружнє життя та жартівливі пісні. Всі вони пов'язані з Купалом лише тим, що їх співають дівчата в день цього свята, переважно під час хороводу навколо Марини чи Купала. За своїм змістом та мотивами вони органічно зливаються з веснянками та петрівчаними піснями і є їх продовженням. Оспівують купальські ліричні пісні дівчат чи хлопців, супроводжуються винятково красивими психологічно спорідненими картинами природи, що виступають у порівняннях, паралелізмах, мальовничих приспівках тощо. Особливо частими образами в них є ясний місяць, сяючі зорі, граюче сонце, полум'я, шаріюча вишня, червона ружа, дозріваюче жито, червоні ягоди і символізують полум'яність почуттів закоханих (Олексій Дей).

Поетика купальських пісень зумовлена часом їх зародження. Для давніших пісень властиві деякі риси балад. Вони сюжетні, зображують незвичні події, здебільшого мають трагічну розв'язку. Але, на відміну від баллад, у купальських піснях немає соціальних мотивів. Купальські пісні, що з'явилися в пізніші часи, набули ознак ліричних пісень, схожі з ними і за тематикою. Їх автори використали традиційні народнопісенні художні засоби. Проте купальські пісні відрізняє від ліричної пісенності обрядовість, виражена в текстах більшою чи меншою мірою (Михайло Грицай).

Жниварські (жнивні, зажиночні, обжинкові). У кожній місцевості цих наспівів побутує небагато, текстів значно більше: групи текстів відповідає певна мелодія і певна формула мелодико-поетичної строфи.

В українському фольклорі існує два види новорічних пісень – колядки та щедрівки. Назва щедрівка походить від щедрого вечора – як здавна називали вечір під новий рік.

Колядки, щедрівки – різні за змістом і функцією пісні, хоча в їхньому стилі і характері багато спільного. З появою на Русі християнства колядки стали виконуватися на Різдво. Щедрівки ж пов'язані з відзначенням Нового року. Їх співали, в основному, молодь і діти. Це переважно величальні пісні, що співались під вікном або у хаті. У них прославляється господар, господиня, інші члени родини, оспівуються їхні достоїнства, висловлюються побажання здоров'я й достатку.

Колядки – жанр величальних календарно-обрядових пісень, які в дохристиянську епоху були пов'язані із зимовим святковим циклом, а з утвердженням християнства – з різдвяним (від Різдва 7 січня до Богоявлення 19 січня за н. ст.).

Щедрівки – жанр народних величальних обрядових пісень, якими зустрічали початок нового хліборобського року, початок весняної рільницької праці, що починалася наприкінці березня.

Поетичні образи подаються у піднесено-світлому величальному тоні. Тематика колядок і щедрівок багатша за інші типи календарних пісень: побутові мотиви, явища громадського життя, конкретні історичні події та особи.

Характерною ознакою колядок і щедрівок слід вважати правильне вживання приспівок-рефренів, що часто прирівнюється до колядкових віршів, а можуть навіть мати більшу довжину. Це свідчить про те, що ці пісні виконувалися завжди хором. Крім того, вірші в колядках не сполучаються у строфи: кожний вірш разом із рефреном творить сам по собі ритмічну й мелодичну цілість, неначе строфу; тому й рима в колядках слабо розвинена: її заступають у більшій частині асонанси. Ознаки глибокої старовини знаходимо також у музичній формі колядок і щедрівок (Філарет Колесса).

Під впливом християнського календаря пісенно-обрядовий цикл хліборобського весняного новоріччя праукраїнців перенесено до Різдва та календарного Нового року (за юліанським календарем, ст. стилем у XX ст. – напередодні 14 січня), а також другого Свят-вечора.

Весільні пісні. Весільні обряди – складний комплекс різноманітних елементів поетичного, музичного і драматичного мистецтва. Тут звучать пісні, виголошуються замовляння, приказки, загадки, відбувались танці, ігри. Драматичні, епічні і ліричні елементи весільних звичаїв стали основою, на якій виник і розвинувся ряд інших фольклорних жанрів, наприклад, балади, деякі історичні, воєнно-побутові, козацькі, бурлацькі пісні, окремі думи.

У весняних звичаях і піснях східнослов'янських народів знайшли відбиток сліди матріархату, родоплеменні зв'язки. Стародавні форми шлюбу через викрадення нареченої відтворені у багатьох піснях. Язичницькі вірування спостерігаються в ряді весільних звичаїв («смалення молодої»), продавання батька, вінків, обсіпання зерном, обливання водою, обмазування медом), коли людина вірила в магічну силу цих дій, покликаних забезпечити її добробут, знешкодити згубний ворожий вплив.

З появою приватної власності і класового суспільства пов'язані пісні, де підкреслено цінність предметів домашнього вжитку, одягу. Учасники весільного дійства постають одягненими в боброві, кунячі, лисячі шапки. Їхні коні мають золоті сидельця, срібні підкови. Це поетичне узагальнення одвічної мрії хлібороба про добробут.

Після утворення держави й сформованості давньоруської народності став можливим розподіл ролей у весільному обряді між його учасниками: князь, княгиня, бояри, челядь.

Людина користувалася простими, доступними засобами поетичного і музичного вислову. Поетичний компонент піддається впливам часу, залишає риси свого первісного вигляду.

Уся пісенна частина весілля виконується переважно хорами дівчат (дружки, світилки) або жінок (свахи, коровайниці). Вибір наспіву залежить значною мірою від смаку і вміння заспівувачки, яка обирає мелодію, котра найкраще відповідає тій чи іншій ситуації. У кожній заспівувачки є свій запас весільних пісень.

Весільна обрядова поезія – це пісні, урочисті розповіді і промови, діалоги, доброзичливі побажання, замовляння та інші словесно-художні форми, що є складовою частиною родинно-побутового обряду – народного весілля, яким здавна прилюдно урочисто стверджували шлюб.

Як доводить сама назва весілля, його колоритна декоративність, бадьора, гучна музика, динамічні танці, сповнені життєстверджувального ритму, експресивні розважальні ігри, дзвінкий сміх дотепів і жартів, багата поліфонія співу, цей обряд мав радісний, святковий характер народного торжества, сценічного дійства (Галина Сухобрус).

Дума – національний самобутній жанр (вид) українського фольклору, суто українського речитативного народного героїчного ліро-епосу, ліро-епічні твори про життя козачої України XVI – XVII ст., який виконували мандрівні співці-музики: кобзарі, бандуристи, лірники в Центральній і Лівобережній Україні.

Словесно-музикальний стиль дум синтезував кращі риси національної поетичної та музичної творчості і вплинув на розвиток багатьох жанрів народного і професійного мистецтва. Думи споріднені з іншими ліро-епічними видами (історичні пісні, балади), але відрізняються низкою жанрових відмінностей.

Термін «дума» у фольклористику ввів М. О. Максимович.

Самі виконавці дум називали їх по-різному: пісні про старовину, козацькі притчі, запорозькі псалми, лицарські пісні тощо (Анатолій Іваницький).

Думи – своєрідний літопис самовідданої боротьби проти загарбників, соціальної нерівності. За відображеними історичними подіями думи поділяються на:

1. Про боротьбу з турецько-татарськими нападниками (Про козака Голоту, Про азовських братів, Про Марію Богуславку, Про Самійла Кішку).

2. Про національно-визвольну боротьбу 1648-1654 рр. проти польсько-шляхетського панування (Про Б. Хмельницького, Про Корсунську перемогу, Про смерть Богдана Хмельницького).

3. Думи соціально-побутового змісту, моралістичного характеру (Проводи козака, Про удову і трьох синів).

4. Думи на тлі революційних подій (Про сорочинські події 1905 р.).

Перехід з кінця XVII ст. від стихійного до професійного виконання дум суттєво впливав на вдосконалення їх стилю, на стабілізацію поетично-музикальної форми. Думи як твори високого громадянського змісту вимагали глибокого виконавської інтерпретації. Слухачів цікавила не

тільки інформація про подію, а й спосіб розповіді про неї. Певні зміни спостерігаються у манері виконання дум.

1) Дума не співається, але виконується речитативом, тобто проказується на розтяг у музичному супроводі на бандурі, кобзі або лірі.

2) Дума має астрофічну будову, вона розпадається на нерівні періоди. Період функціонально відповідає пісенному куплету, становить завершене семантико-синтаксичне ціле, залежно від плинності оповіді визначається довжина періоду.

3) Віршування думи – своєрідний український національний верлібр з кількістю складів у рядку від чотирьох до сорока.

4) Велику роль відіграє рима, переважно дієслівна, котрою об'єднується кілька рядків.

5) Мелодія музичного супроводу різноманітна, залежна від змісту.

6) У поетичному та музичному стилі сполучено особливості середньовічної канонічності з бароковою орнаментальною риторикою.

7) Багато урочистих архаїзмів та церковнослов'янizmів (Анатолій Волков).

Виконуються думи своєрідним індивідуальним співом-оповіддю в супроводі музичного інструмента – кобзи або ліри.

Цей своєрідний спів дум називається речитативом і полягає в музично-мелодійній декламації, яка відмінна від сольного або багатоголосного хорового співу пісень. Отже, виходить так, що думу співають, проказуючи її. Таке співання-проказування дум народні співці називають «говорком» (П. Павлій).

Балада (фр. ballade від прованс. ballar – танцювати) – жанр ліро-епічної поезії фантастичного, історико-героїчного або соціально-побутового гатунку з драматичним сюжетом.

Пісні-балади – це ліро-епічні твори на родинно-, рідше соціально-побутову тематику з динамічними сюжетами, що завершуються трагічною, часто фантастичною розв'язкою (Лідія Дунаєвська).

Термін «балада» стали вживати в Україні на початку XIX ст., в добу романтизму, для означення жанру народних пісень (а також літературних творів) ліро-епічного характеру. Вперше цей термін до поетичних творів був застосований у провансальській літературі XII ст. і означав: пісня до

танцю. Тільки у XVIII ст. баладами стали називати ліро-епічні пісні з виразною драматичною фабулою, з трагічними сюжетами і фантастичним способом викладу (Григорій Нудьга).

В українській народній традиції термін «балада» на позначення окремого жанру пісень не вживається.

Іноді терміном балада позначають всю розповідну поезію, включаючи героїчний епос та історичну пісню. Типологічні дослідження російських (М. Кравцов, Б. Путілов), українських (П. Лінтур, О. Дей), болгарських (М. Арнаудов), словацьких (І. Горак), німецьких (М. Браун) та інших фольклористів дозволяють виокремити баладу як невелику ліро-епічну поему, що трактує гострі, трагічні конфлікти з приватного життя звичайних «рядових» людей (богатирі велетенської сили в баладах не виступають). Суспільні, історичні колізії заломлюються в баладі крізь призму родинно-особистих стосунків і долі. У баладі «не державний і не національний, а моральний критерій оцінки героїв, до того ж це мораль сім'ї» (Кравцов). Ці особливості реалізуються у завершеному сюжеті.

Напружений драматичний сюжет, чітко окреслені конфлікти, стики конкретних характерів, діалогізований виклад, кульмінативність – усе це помітно відрізняє баладу як жанр від віршованої пісенної новели і в той же час наближає її до драми. Сюжет балади стислий, оповідь зосереджується головним чином навколо одного, найважливішого вузла фабули і ведеться швидко, без уповільнень і ретардацій, як маємо в думках (Григорій Нудьга).

У баладі, мабуть, більше, ніж в інших жанрах, елементів фантастики, чудодійних моментів та незвичайних ситуацій, у зв'язку з чим і героями їх є не тільки люди, а й фантастичні істоти. Та вже давно дослідники відзначили, що українська балада, на відміну від інших, має найменше фантастичних, загалом містичних елементів. Вона тісно пов'язана з реальним життям народу, особливо з його історією, і з цього погляду є частиною поетичного літопису (Григорій Нудьга).

Виходячи із змісту, виділяють чотири основні групи балад:

1. З фантастичними та легендарними сюжетами, де особливо часто трапляється перетворення людей у квіти, трави чи кущі. В таких баладах спостерігається відгомін дуже давніх анімістичних уявлень.

2. Родинно-побутова балада - найчисленніша група балад: отруєння з ревнощів чи з намови; підмова і зведення дівчини.

3. Балади з історичною підосновою: дівчина обирає смерть, не бажаючи стати коханкою феодала-насильника; теща в полоні в зятя-татарина.

4. Соціально-побутові балади: смерть чумака, загибель на війні козака або солдата.

Балада дає узагальнені малюнки історії, обираючи для сюжету найдраматичніші моменти з життя й боротьби героя (здебільшого героїчну смерть), характер якого розкривається в незвичайних обставинах. Загалом, у баладах виступають збірні образи: полонянка, подолянка, козак Байда, але є й кілька історичних імен, як ось Нечай, Морозенко, з життя яких вибрано незвичайні моменти, оспівані в баладному тоні. Герої цих творів історичні, але сюжети – баладні, з розвиненими епічними й драматичними елементами, оповиті серпанком легендарності й незвичайності. Історична балада займає по суті серединне місце між думами та піснями історичного змісту (Григорій Нудьга).

Чим ближчі вони за часом і місцем до якихось подій, тим більша їхня достовірність, чим далі – тим очевидніші в них риси узагальнення, типізації. Найстаріший з відомих записів української історичної балади – про Стефана-воєводу (Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш), Пісня про Байду, Ой на горі та жінці жнуть, Засвистали козаченьки, Гей, не дивуйте, Про Нечая, Про Олексу Довбуша.

Історичні пісні – це твори героїчного епосу, які розповідають про конкретні, типові для певної історичної епохи події, про дії відомих в історії осіб, що виступають під власним чи обраним ім'ям. В історичних піснях нерідко йдеться і про безіменних героїв, які, проте, пов'язані з характерними подіями того чи іншого періоду суспільного життя, з подіями, конкретність яких з бігом часу стерлась і набрала узагальнення (В. Хоменко).

Історичні пісні становлять собою художній літопис історії українського народу. Цей літопис не завжди документально точний, бо пересипаний елементами художнього вимислу, ліричними відступами, народнофілософськими узагальненнями тощо. Однак у ньому події в загальному хронологічно окреслені. Тобто історичні пісні відображають

історію народу в художніх образах, які відповідають зображуваним періодам і подіям, випливають з них, допомагають чіткіше збагнути їх суть (В. Хоменко).

Історичні пісні здебільшого чоловічі, гуртові. Чим більший словесний текст історичної пісні, тим скупіша мелодія; чим менший текст, тим більший простір для виявлення мелодики. Значне місце посідають в історичній пісні похідні, маршові ритми. Мелодика історичної пісні відбиває інтонаційні засоби того середовища, в якому вони виникали чи побутували.

Залежно від того, яка міра історизму властива пісні і який історичний зміст відображено в ній, історичні пісні поділяються на чотири класи:

1. З конкретноісторичною підосновою – згадуються дійсні події та імена історичних осіб.

2. Пісні з загальноісторичною підосновою – збережено не так деталі, як загальний колорит, дух епохи

3. Пісні з соціально-побутовою підосновою. Насамперед, це деякі з пісень про козацтво, чумацтво, кріпацтво, наймитство. Вони склалися за цілком певних історичних умов, тому в деяких з них більш-менш ясно проступають риси історії побуту, торгівлі, військової справи, соціальних заворушень, правових відносин.

4. Пісні з соціальною, класовою підосновою. Це переважно творчість другої половини XIX – початку XX ст. Зокрема, сюди зараховуються деякі західноукраїнські «гамерицькі» пісні (Анатолій Іваницький).

За героїко-патріотичним характером народні історичні пісні близькі до дум, але в них йдеться переважно про конкретні історичні події і явища, про історичних осіб, які виступають під своїм власним ім'ям (Хмельницький, Кривоніс, Нечай, Довбуш, Кобилиця, Кармалюк тощо). Виконуються історичні пісні і соло, і хором.

Найбільш динамічний жанр в системі традиційного фольклору – *ліричні пісні*, які не обмежені тематикою, не пов'язані місцем і часом виконання, відомі в різних музичних формах.

Українська пісенна лірика – одне з найцінніших фольклорних надбань нашого народу. Саме в народній ліриці простежується динаміка її еволюції залежно від обставин історії і соціально-побутових умов. Щирість

художнього вислову, настроєвий лад, органічна краса поєднання слова і мелодії принесла українській ліричній пісні світову славу.

Через оновлення змісту ліричних пісень (в поетичних паралелізмах, метафорах, мелодичних розспівах та імпровізаціях) відбувається становлення нового твору, який оспівує духовний світ особистості.

У процесі жанрової еволюції в ліричних піснях відбилися певні на-шарування творчості багатьох історичних поколінь з різним культурно-соціальним досвідом. Впливала на них також індивідуальна імпровізація обдарованих співаків. Чіткіше такі зміни виявились у поетичних текстах, де явно проступає процес «ліризації» пісні у прадавні часи. Він вималював у паралельному проведенні емоційних образів обрядових пісень і суто особистого людського почуття – кохання, розлуки, нещастя тощо.

Широкий діапазон образів, втілений у пісенній ліриці, охоплює різні грані висвітлення життя і свідчить про наявність у фольклорі всіх трьох типів лірики - інтимної, пейзажної та громадської (суспільної). Згодом все частіше виникають ліричні пісні, які не можна беззастережно віднести до якогось конкретної групи. В них спостерігаються органічне міжжанрове взаємопроникнення, як, наприклад, у ліро-епічних піснях про рідну землю; філософських – роздумах про сенс життя; піснях-моралях.

Народнопісенна лірика дещо відрізняється від лірики авторської. Перша відмінність полягає в тому, що думки і почуття у фольклорі мають більш узагальнену форму, ніж у авторських творах – вони позбавлені тих ознак індивідуальності, які ми бачимо, наприклад, в літературі. Друга відмінність народної лірики від літератури проявляється в тому, що вона надзвичайно насичена побутовим матеріалом. Це дає підстави називати народну лірику також побутовими піснями. Зустрічається також термін лірично-побутові пісні (Анатолій Іваницький).

За формою виконання в ліриці розрізняють два стилі: одноголосний і багатоголосний.

Перший загальноприйнятий поділ лірики здійснюється за соціально-побутовими критеріями: виділяються пісні громадського й особистого звучання. Це дає два великі розряди:

- суспільно-побутові пісні (козацькі, чумацькі, рекрутські, солдатські, наймитські, заробітчанські, бурлацькі, кріпацькі, опришківські, ремісницькі та деякі інші);

- побутові пісні (ті пісні, в яких зображено події власне родинного життя. Однак більшість учених-фольклористів до побутових відносять усі ліричні пісні про особисте життя людини. Отже, сюди зараховують пісні про кохання, жіночу долю, сирітство; серйозні і гумористичні пісні; пісні дітей, молоді і дорослих):

- дитячі (і пісні дорослих для дітей),
- колискові,
- пісні про кохання,
- про жіночу долю і родинне життя,
- жартівливі і сатиричні,
- танцювальні,
- коломийки, частівки,
- інші (вдівство, сирітство тощо, етико-філософські теми) (Анатолій Іваницький).

Загалом пісням про кохання та родинний побут властиві:

- поглиблений ліризм (щирість наспівів і змісту роблять їх однією з вершин ліричного роду у фольклорі);

- єдність інтимного і побутового, що дає підстави кваліфікувати пісні про кохання і родинний побут як лірично-побутові;

- ці пісні – провідна частина сучасного ліричного репертуару народних співаків (значна їх кількість виконується у побуті селянства, робітників, інтелігенції);

- пісні про кохання та родинний побут у повному розумінні – актив сучасної пісенності;

- як кожне живе явище, ці пісні еволюціонують у сучасному співочому побуті (Анатолій Іваницький).

Значну роль у переборюванні трагічних життєвих колізій відіграло вміння глянути на буття нібито з боку, перевести розповідь у жартівливий план.

Жартівливі пісні – фольклорні і літературні пісенні твори гумористичного чи сатиричного змісту. Зустрічаються в усіх видах української

фольклорної лірики – від календарно-обрядової до історичної і танцювальної, але найбільше у родинно-побутовій і пісенних мініатюрах (коломийки, частівки).

На відміну від ліричних пісень про кохання та родинне життя, які можуть виконуватися і в гурті й на самоті, жартівливі потребують аудиторії, бо розраховані на співучасть, на те, щоб дотеп, каламбур, жарт був почутий, розрадив і розвеселив слухачів.

Жартівливі пісні часто виконуються як приспівки до танцю. Найчастіше сміх жартівливі пісні викликає тим, що слухач ніби залучається на роль свідка і спостерігача подій, які «збоку» сприймаються або парадоксально, або в зниженому ключі. Щоб показати комізм ситуацій і вчинків дійових осіб пісні, народ звертається до таких засобів, як діалог, саморозповідь, описовість, а також їх поєднання. Ефект сміху засновується на різного роду відповідностях: між запитанням і відповіддю; між претензією і безпідставністю на неї; між позою чи формою – і реальністю (Анатолій Іваницький).

Роль мелодичного розспіву у перетворенні побутових пісень у ліричні особливо помітна в колискових, де сам жанр обумовлює постійне слідування за чіткою пластичною ритмоформулою, що передає рухи матері, яка заколисує дитину. А сольне виконання колискової припускає можливість імпровізації. Пісні-імпровізації вирізнялися більшою індивідуалізацією наспіву, варіантністю розвитку не тільки в межах першого куплету, а й у наступних (поетичні паралелі, де зіставлялися світ природи, людське життя, метафоричне порівняння зозулі-нареченої, галочок – її подруг, калини – весільного посаду чи заміжжя є прадавньою обрядовою символікою).

Народна лірична пісня знайшла поширення у різних верствах населення. У містах вона стала поштовхом до народження нового фольклорного жанру – народного романсу або пісні-романсу, що часто виконували з інструментальним супроводом.

У народні ліричні пісні проникають в свою чергу окремі елементи професійної музики, додаючи їй нових рис. Здебільшого це позначилось на поетичному слові. Чимало віршів давніх українських поетів стали народними піснями (Г. Сковорода, Ф. Прокопович, С. Климовський, В. Забіла, П. Гребінка, Т. Шевченко).

Розглядаючи слова ліричних пісень, не можна не зважити на їхню високу художність. Виразальними засобами фольклорної лірики є паралелізм, символіка, метафора, порівняння, епітети. Із залученням у фольклорну пісню віршів літературного походження з'являються перші зразки пейзажної лірики (Рече та стогне Дніпр широкий, Садов вишневий).

У співі ліричних пісень часто з'являються «хибні» наголоси. Проте вони сприймаються як природні й логічні в поєднанні з мелодією. Колеса підкреслював, що вірш української народної пісні «ще раз нам вказує на домінуюче місце мелодії у ліричній пісні і спеціальне пристосування до неї слів пісні».

Пісні літературного походження – це так звані фольклоризовані твори, тобто ті, які настільки близькі за світоглядними позиціями і за поетикою до народної творчості, що пережили не одне покоління на всіх просторах України і навіть поза її межами. Тематичний спектр та емоційна тональність пісень літературного походження дуже широкі, але більшість з них тягнє до романсової лірики (Наталія Шумада).

Пісні літературного походження – це твори поетів, що фольклоризувалися або співаються в народі на мелодії професійних композиторів з незначними змінами і міцно увійшли в свідомість людей.

В. Перетц, вперше застосувавши термін «пісні літературного походження», вклав у нього поняття про походження пісенних творів незалежно від їх фольклоризації; в такому розумінні він застосовує і термін «пісні штучного походження», І.Франко про зазначені твори говорить як про «пісні книжного складання».

Романс (ісп. romance, від лат. romance – по-романськи) – невеликий за обсягом вірш та музичний твір для сольного співу з інструментальним акомпанементом.

До народних романсів належать пісенні твори, що виконуються (або можуть бути виконані) з акомпанементом і здобули поширення серед освічених верств суспільства та у міському середовищі. Нескладна структура (куплет чи куплет з приспівом), дохідлива проста мелодія, імпровізований акомпанемент – ці риси відповідають головному призначенню – домашньому побутовому виконанню. Народні романси називають також побутовим романсом або романсом-піснею (чи піснею-романсом), – щоб відрізнити

нити їх від складних, психологічно поглиблених композиторських творів-романсів.

У пісні-романсі є кілька стильових відгалужень. Вони поміж собою відрізняються за ступенем близькості до народнопісенних інтонацій. За цією ознакою виділяються два головних відгалуження:

- пісні-романси, що фольклоризувалися до майже повної втрати авторських ознак (їх можна назвати піснями-романсами фольклорного складу);

- пісні-романси, в яких риси літературно-мистецького складу збереглися досить відчутно (а в ряді випадків відомі й імена авторів) (Анатолій Іваницький).

Чумацькі пісні – тематична група української станової (суспільно-побутової) лірики, зміст якої відображає життя і побут чумацтва – популярного промислу українців ще з княжих часів. Чумацькі пісні формувались і художньо кристалізувались протягом XVI-XVIII ст. у зв'язку з розвитком чумацького промислу.

Чумацькі пісні належать переважно до чоловічих співочих стилів і, певно, складені здебільшого самими чумаками під час довготривалих подорожей. Це пісні, які можна віднести до суто чумацьких.

Розспівна мелодика передає відчуття безкінечної дороги, повільний рух чумацької валки, широту степових просторів.

Серед чумацьких пісень моторного складу є зразки, які наближаються до танцювальних форм – коломийки, козачка, гопака, шумки. Поетика пісень речитативного складу позначена своєрідними рисами: сюжетністю, докладністю описів, моралізаторськими моментами, загостренням ситуацій, неквапними темпами, співучістю, м'якістю інтонацій розспівування тексту, широким диханням.

Дещо менше, але також досить повно представлені в чумацькій пісенності лірика кохання, стосунки між подружжям, а також гумор (як правило, об'єктом жарту є чумак і чумацьке життя). Тема кохання, родинного життя та гумор відтворено у піснях, які складені не так самими чумаками, як їхнім оточенням. Серед них багато жіночих пісень. Така тематика до суто чумацької не належить. Проте пісні такого змісту цілком мотивовано вміщують у збірниках і рубриках чумацьких пісень. Якщо

суто чумацькі пісні показують мандрівне життя з середини, очима самих чумаків, то пісні про кохання, родинне життя та гумористичні – це наче погляд на чумацтво ззовні, як його сприймали інші верстви народу, а також родичі і односельці чумаків (Анатолій Іваницький).

Козацькі пісні – ліричні твори з козацької доби в історії України, в яких оспівано героїчну боротьбу проти іноземних поневолювачів, життя і побут козацьких родин. Належать водночас до історичних та ліричних станових (суспільно-побутових) пісень. Такий поділ цілком умовний, зроблений за ознакою наявності чи відсутності в них конкретних історичних фактів.

Солдатські пісні – група пісень суспільно-побутової лірики, присвячених історико-героїчним подіям та зображенню долі головного ліричного героя – солдата. Виникають після введення рекрутської повинності. Основна частина цієї групи – ліричні пісні про трагічну долю солдата. Існують також пісні, що відображають історичні події Вітчизняної війни 1812 р., Кримської війни тощо, а також похідні пісні, що виконувалися хором у строю з особливим маршевим ритмом. Невелику частину складають жартівливі солдатські пісні. До цієї ж групи пісень належать і жовнірські (солдатів австрійської армії) (Наталя Лихоманова).

Солдатські пісні обіймають значно ширшу тематику порівняно з рекрутськими піснями. Можна виділити дві різні групи:

1. Пісні, в яких зображено солдатський побут (тяжке, безправне життя, походи, війна, каліцтво, смерть солдата, дозвілля і залицання до дівчат, повернення з війська додому). Значна частина таких пісень створена самими солдатами. Але багато з них склали та виконували також жінки під впливом розповідей чоловіків про солдатську службу та з туги у розлуці.

2. Другу групу становлять пісні інших жанрово-тематичних розрядів, у змісті яких солдатське життя не відображене (маршові, похідні чи бівуачні). Але ці пісні ввійшли у побут вояків, співалися ними на дозвіллі і, особливо, під час походів та муштри.

Жовнірські пісні – народні пісні суспільно-побутового циклу про вояцьке життя примусово рекрутованих українців до царського та цісарського військ.

Рекрутські пісні – група ліричних пісень суспільно-побутового циклу, головною темою яких є зображення трагічної долі рекрута, його роздумів та сподівань (Наталя Лихоманова).

У рекрутських піснях зображується вербунок і примусовий набір, спроби втекти або викупитися, прощання з родиною, з коханою дівчиною. Усі рекрутські пісні пронизані настроями відчаю і горя. Для самих рекрутів цей період був короткочасною прелюдією до багаторічної солдатської служби. Враження від нього згодом заступалися тяжкими солдатськими буднями. Інакше сприймалося рекрутування ріднею та односельцями. Драматичні картини ловів рекрута, тужливе прощання роками ятрили душі матерів, сестер, наречених. А ті сім'ї, яких поки що не зачепило рекрутування, жили в постійному страху за долю підростаючих хлопців. Саме тому авторами та виконавцями рекрутських пісень були переважно жінки (Анатолій Іваницький).

Бурлацькі пісні – тематична група станових (суспільно-побутових) пісень, мотиви яких відбивають умови життя і праці бурлаків – людей-заробітчанин без постійної роботи і постійного місця проживання.

Бурлацькі пісні відображають тяжку працю, мандри в пошуках кращої долі, конфлікти з дуками-багатіями, життя на чужині. Наймитські пісні відтворюють чумакування, службу у панів та сільських багатіїв, працю в полі та господарстві. Серед наймитських пісень окремо стоять пісні про долю сиріт-наймитів, найбільш безправного прошарку сільської бідноти. Ці пісні прийнято виділяти у групу сирітсько-наймитських.

Значну рубрику складають емігрантські пісні – про заробітчанство в інших країнах і долю трудової еміграції. Через те, що емігранти-заробітчани найчастіше виїздили до Сполучених Штатів Америки, в латиноамериканські країни та Канаду, у західних областях, особливо серед лемків, емігрантські пісні називають «гамерицькими» – назва утворилася через протезування (приставку) у вимові звуком «г» слова «Америка» (Анатолій Іваницький).

Емігрантські пісні – ліро-епічні пісні суспільно-побутового циклу, тематично пов'язані із еміграцією селян-заробітчанин кінця XIX – початку XX ст. Виникають внаслідок першої хвилі еміграції селян Галичини, Буковини, Закарпаття, Волині, а також польських селян до Америки.

Відповідні за тематикою пісні існують у польському, словацькому та чеському фольклорі. Наприклад, пісні «А боже мій із тов Гамериков» чи «Як я йшов з Америки додому» мають варіанти у словаків. Емігрантські пісні переважно складені у стилі довгих епічних хронік: «О Канадо, Канадочко», «Канада є розширена», «Як шов я з Америки до краю» або коломийок:

Ой хто хоче гроші мати, най іде за море,
Там він зразу розізнає, яке то є горе (Наталя Лихоманова).

Заробітчанські пісні – тематична група станових (суспільно-побутових) пісень, мотиви яких пов’язані з життям та умовами праці сезонних робітників, «строкарів» на поміщицьких ланах, пасовиськах, промислах, в артілях тощо.

Заробітчанські пісні одноманітні за сюжетом. Велика частина присвячена опису роботи на цукрових плантаціях, заводах, шахтах. З’являється незвична для традиційної народної пісні лексика: пара, машина, завод, «робот», шахта тощо. Згодом заробітчанські пісні зливаються із робітничою піснею. Основним мотивом ліричної оповіді селянина-заробітчанина є туга за рідним домом та родиною, змалювання тяжкої виснажливої праці на чужині (Наталя Лихоманова).

Танцювальні пісні – це розділ фольклору, основне призначення якого полягає у співах під час виконання побутових танців. При цьому здійснюється єднання слова, наспіву і танцювального руху. Головним об’єднуючим елементом виступає танцювальний рух.

У народі *танцювальні пісні* називаються по-різному: «пісні до скоку», «скочні», «шумки», «триндички» тощо, а також за видом танцю: «Горлиця», «Катерина», «Шевчик». Або ж пісні не виділяються ніяк і в народній свідомості приєднуються до широкого класу «жартовних» чи «шуточних» (народні назви жартівливих пісень) (Анатолій Іваницький).

У фольклористиці прийнято групувати танцювальні пісні за характером танців:

1. Пісні до побутових танців. Центральну групу складають тут приспівування до гопаків, козаків, метелиць. Це – власне танцювальні пісні. Танцюристи час від часу, виконуючи танцювальні рухи, співають різні жартівливі куплети. Серед найпоширеніших танців такі:

Гопак – у минулому був чоловічим танцем. Зараз нерідко танцюється у парі. Танець імпровізаційний, зі стрибками, присядками. Близький до гопака – тропак.

Козачок (або козак) – провідна партія жіноча. Показові «дрібушки», вихилеси, притупування. Близький – чабарашки. зміст козачків завжди гумористичний, іронічний, сатиричний.

Метелиця – імпровізаційний танець, зберігає близькість до хоро-водів (утворює коло), використовуються також елементи гопака (в колі танцює пара).

2. Коломийки – переважно однокуплетні (монострофічні) пісеньки, що складаються із двох віршів:

Коломийко моя люба, тебе не забуду:

Співатиму, шептатиму, доки живий буду!

Раніше коломийки танцювали колом, зараз головні танцювальні рухи – мережка, ножнички, прийом «хрещик» (дівчата і хлопці міняються місцями).

Коломийкові тексти виконуються під моторні або речитативно-декламаційні наспіви. Найбільш типова коломийка належить до розряду танцювальних пісень, поширених в регіоні Карпат.

Назва «коломийка» певніш за все походить від основної танцювальної фігури – кола: коломийка виникла і довгий час побутувала як круговий танець. Можливо також, що друга частина назви «коломийка» походить від дієслова «микати» (микатися) – тобто, ганяти, гасати, носитися (Анатолій Іваницький).

Коломийки «до танцю» співають переважно чоловіки.

Жіночі коломийки до «співу» відрізняються більшим мелодизмом і ліричністю (Анатолій Іваницький).

Коломийки різняться від усіх інших народних пісень своєю уривчастотою, фрагментарною формою: два вірші, сполучені в строфу, замикають закінчений образ, обрисовують коротко, але ясно душевний настрій і творять собою замкнену цілість.

Порівняно з іншими пісенними жанрами фольклору коломийка дуже лаконічна, всі описувані картини звужені до мінімуму, характерне швидке реагування на різноманітні суспільно-політичні події та соціально-еко-

номічні умови життя; при цьому змінюючи тематику, коломийка все ж залишається традиційною за своєю структурою (Анатолій Волков, Юрій Гречанюк).

Зведені до купи в систему відповідно до змісту, вони схожі на широкий образ нашого сучасного народного життя, безмірно багатий деталями і кольорами, де бачимо сльози й радість, працю і спочивки, турботи і забави, серйозні мислі й жарти нашого народу в різних його розвертваннях, його сусідів, його соціальний стан, його життя громадське й індивідуальне, від колиски до могили, його традицію і вірування, його громадські й етичні ідеали (Іван Франко).

3. Частушки (частівки) – це найпоширеніший вид коротеньких пісень, що відзначаються особливою оперативністю у відображенні дійсності і винятковим тематичним багатством (В. Хоменко).

Частушки та пісні з пританцівками – жартівливі куплети, супроводжувані імпровізаційними танцювальними рухами. Інші поширені назви – триндички, шумки, телепеньки. За особливостями змісту усі вони близькі до коломийки.

Поряд з назвою «частушка» на Україні відомі були й інші назви: витребеньки, дрібушки, коротенька пісня, коротушка, триндичка тощо. Але серед усіх цих назв під впливом російської термінології найбільш популярною стала назва «частушка» («частівка»), вона широко увійшла в ужиток народних мас, міцно закріпилася (В. Хоменко).

4. Пісні до танців, запозичених з фольклору сусідніх народів (так звані «напливові», тобто міграційні танці). Тут виділяється дві групи: польки, краков'яки, кадрили, що загалом близькі до гопаково-козачкових танців, та вальси і мазурки.

3. Народний інструментарій України

Народний інструментарій України – багатий і різноманітний. До музичних інструментів ставилися як до чогось дорогоцінного; їх виписували, відписували у заповітах, дбали про їх справність, привабливий вигляд, розмальовували. За щоденником Я.Марковича – «гусли обмалеваные принесла жинка малярова. Лютен две и третью бандуру дал намалевать». Серед інструментів, які побутували в м. Глухові – гуслі,

цимбали, труби, кобзи, литваки, волинки, скрипкові басы, бандури, лютні, флейти, скрипки. Щодо скрипок, то в Україні «сама злиденна людина без скрипиць весілля не гуляє».

У давнину люди використовували різні предмети, взяті з навколишньої природи або зроблені своїми руками, і перетворювали їх на музичні інструменти. Нині вони складають 3 основні групи: ударні, духові, струнні.

Ударні. Бубон (різновид – решето), бугай (2 музики), тулумбас (різновид литавр), барабан (в Галичині - тамбар).

Духові. Сопілка (денцівка, зубівка, флюяра), кувиця, трембіта, ріг, сурма, труба, волинка.

Широкої популярності набула оркестрова музика в Глухові. Військові оркестри склалися з невеликої кількості учасників (у 1723 році – 5 трубачів, 2 сурмачі і 1 довбиш). До оркестру К. Розумовського та полкових оркестрів чвсто залучались хлопчики, яких навчали музиці, зокрема, грі на духових інструментах і включали потім до штату «військової музики». Так, в донесенні генерального обозного В.Кочубея гетьманові від 17 листопада 1760 р. йдеться про набір 5 хлопчиків для навчання їх на «трембі», а одного – на литаврі.

Струнно-смичкові. Скрипка, басоля (у троїстих музиках), бас (козобас), ліра – струнно-клавійно-смичковий інструмент сліпців, дрімба. В Україні широко побутують інструменти інших народів – балалайка, домра, мандоліна, гітара, гармонь, баян.

Струнно-щипкові. Торбан (розповсюджений серед привілейованих станів – козацької старшини, папства, духовенства, звався часто «папською бандурою»). Бандура. Цимбали.

До числа найпростіших форм інструментальної музики відноситься сигнальна інструментальна музика (жителі Карпат інформували про народження, смерть односельчан, повернення з полонини пастухів).

Своєрідну групу становить обрядова інструментальна музика. Це – супровід співу, танцю, епізодичне включення в ігрові сцени, ритуали (марш-похід під час весілля). Роль інструментальних обрядових жанрів позначилася на особливостях свіввідношення прикладної і художньо-естетичної функцій. У деяких обрядах виникли спеціальні інструментальні твори, призначені для слухання.

Окремі пісенні жанри відрізнялися розвиненим інструментальним супроводом, що виконувався на певному інструменті. Думі як своєрідному жанрові судилось відіграти суттєву роль у розвитку традиційної інструментальної музики. Для створення, виконання думи необхідно було, крім природного таланту, володіти навичками співу, гри й творчості.

Особливо тісно пов'язана інструментальна музика з танцями – невід'ємною частиною художнього побуту народу, де яскраво відбилися особливості його світосприйняття, характеру і темпераменту.

Танець як жанр має більш конкретну сферу застосування. Це – весілля, народне гуляння.

Одні танці, пов'язані з природними явищами (Метелиця, Гонивітер, Зіронька), спричинили особливості хореографії, що вирізняється стрімкою зміною фігур та рухів. Інші передають риси національного характеру: героїзм, мужність, виконуються лише чоловіками, тому в них використовуються складні кружляння. Імпровізаційна основа хореографії в музиці відобразилась через контрастне зіставлення та індивідуальну зміну різнохарактерних епізодів: мужніх, героїчних, стрімких, сповнених радості і веселощів.

Деякі танці виконувалися під спів і музику, бо зберегли синтетичну жанрову основу (коломийка).

Для подальшого розвитку інструментальної музики необхідною умовою є високий рівень виконавців. Цьому сприяв зв'язок з професійною музикою. Особливо плідною стала ця взаємодія після скасування кріпацтва. Нова манера гри, специфічні прийоми і штрихи, спосіб і характер звуковидобування, новий репертуар поступово вживались у місцеві традиції.

Прагнення народних музикантів точніше передати окремі деталі сюжету п'єси спричинили посилення у творах цієї групи ролі звукозображувальності. Сюди входять копіювання, імітації та інші прийоми.

Серед програмних творів популярна п'єса зі словесним коментуванням виконавця. Перед початком гри музикант коротко переповідає зміст свого твору, а потім спеціальними жестами і мімікою зосереджує увагу слухачів на найцікавіших моментах.

Така жанрова група характеризувалася тенденцією до яскравої театралізації, «видовищності», які виявлялися у виконавській манері, виборі музично-виражальних засобів.

Група непрограмних творів включає інструментальні награвання, поеми, фантазії, концертні віртуозні сюїти, ліричні і інші п'єси.

Народний ансамбль троїста музика зберігся до нашого часу. Троїсті музики – група рівноправних учасників (скрипка, басоля, бубон; скрипка, цимбали, бубон; 2 скрипки, бубони), гра яких вирізняється не тільки строгою логічною організацією, а й великою свободою та імпровізацією, що досягається функціональною змінністю голосів. Гра троїстих музик до танців барвіста, колоритна, вражає слухачів злетом фантазії і винахідливістю виконавців.

Про свою троїсту музику гуцули створили чудову, глибоко поетичну легенду, у якій розповідається, як три легіні – скрипач, цимбаліст і сопілкар – закохалися в одну дівчину. Вона, обираючи собі нареченого, запропонувала їм принародно позмагатися у грі: чиє виконання народ визнає найліпшим, за того легіня вийде заміж. Кожний музикант на своєму інструменті грав найулюбленішу п'єсу. Це виконання було в усіх настільки майстерним, що складно було комусь віддати перевагу. Тоді вона звеліла заграти кожному на своєму інструменті одну й ту ж пісню. Проте й на цей раз складно було розсудити, хто грав найкраще. Залишалось останнє – грати разом, можливо так можна пізнати найкращого виконавця. Слухаючи їхню сумісну гру, дівчина збагнула, що розлучати легенів не слід, бо саме тут, при людях народилась нечувана досі музика, яку і назвали троїстою музикою. Отож дівчина, щоб не порушати чарівне звучання невеличкого колективу, ні за кого з них не вийшла заміж, хоч і надавала перевагу сопілкареві.

Відомостей про те, коли виник цей ансамбль, немає. Згадки про нього зустрічаються в кінці XVII і на початку XIX ст. Але троїста музика виникла в народі давно. Не можна не звернути уваги на такий факт. Перша дія «Вертепу» супроводжувалась кантами, а друга – веселою народною музикою, переважно танцювальною, як правило, на скрипці. Відомо, що «Вертеп» залюбки дивились не тільки селяни й міщани, а й поміщики. Збиралась велика аудиторія. У зв'язку з цим, власник «Вертепу»

намагався посилити музикальний супровід. Оскільки, під час вистави чотири співаки співали канти, то можна допустити, що хтось із співаків грав на якомусь інструменті.

Уперше звернув належну увагу на троїсту музику М. В. Лисенко 1874 р. Він писав: «Нарешті п'єси суто танцювального характеру виконуються спеціальною грою на скрипці, цимбалах, з додатком ударного інструмента бубна, і становлять так звану в народі «троїсту музику».

Дуже цікаво протікала творча й виконавська робота народного ансамблю. Для репетицій чи вивчення нових п'єс інколи збиралися в хаті одного з учасників. До уваги бралися побажання всіх музик. Творча ініціатива кожного нічим не обмежувала, за винятком дотримання загальних виконавських вимог. Але думка старшого завжди була авторитетною для всіх.

Українські народні інструментальні ансамблі всіх різновидностей укомплектовуються в основному з таких інструментів: струнні – скрипка, басоля (віолончель), бас (контрабас), цимбали, бандура; духові – флейта, кларнет, сопілка, сопілка-зубівка, зрідка труба або корнет, тромбон педальний; клавішні – гармонія або баян; ударні – барабан разом з мідними тарілками чи бубон. Зрідка, замість віолончелі чи контрабаса, використовується старовинний народний інструмент «бугай». Склад троїстої музики щодо інструментів може бути різний, але завжди зберігає усталену кількість партій (три). Постійними інструментами тут є скрипка та бубон. Супровід, або, як говорять у народі, втору, може виконувати друга скрипка, цимбали, гармонія чи баян, віолончель та інші інструменти. Необмежене поле для імпровізації залишається за скрипачем та бубністом.

Троїста музика, поповнена духовими інструментами, які грали основну мелодію, потребувала зрівноваження звучання її з супроводом. У зв'язку з цим для посилення супроводу вводяться басові інструменти: віолончель, контрабас, «бугай», зрідка педальний тромбон. Таким чином, перед нами вже більш-менш повний інструментальний ансамбль, що складається зі скрипки, флейти чи інших духових дерев'яних інструментів, цимбалів чи інших струнних або язичкових інструментів, віолончелі (басоли) та бубна, рідше – барабана з двома мідними тарілками або однією, в яку вибивають металевим прутиком. У виконанні такого народного

ансамблю музичний твір звучить виразно, колоритно і чітко. Саме такого складу ансамбль існує ще з ХІХ ст. в с. Глинниця Вишнівського району. Як цікавий факт відзначимо, що письменниця Ольга Кобилянська в кінці ХІХ ст. спеціально їздила в Глинницю послухати цей ансамбль, бо його виконавська майстерність приносила їй естетичну насолоду і поетичне натхнення.

Поряд із народною трією музикою, яку дрібне українське панство частенько запрошувало для виконання танцювальної музики, ще на початку ХІХ ст. були оркестри кріпаків.

Музиканти поміщицьких оркестрів, вихідці з селян, безперечно, спілкувалися з виконавцями трієюї музики. Таке спілкування сприяло взаємним запозиченням, обміну репертуаром, знайомству з виконавською технікою інструменталістів–професіоналів, особливостями використання інструментів в ансамблі. Внаслідок цього в репертуарі трієюї музики з'явилися вальси, мазурки, венгерки, кадрилі, менуети і навіть полонези (полонез Огінського здавна тримається в репертуарі народних виконавців) та інші класичні танці. Загалом, кріпацькі оркестри сприяли розвитку народної інструментальної музики.

Все це разом взяте сприяло утворенню в народі, крім трієюї музики, найрізноманітніших інструментальних ансамблів. Склад їх частково залежав від того, на яких інструментах грають у даній місцевості. У таких колективах завжди є старший, звичайно, той, хто грає на основному інструменті ансамблю.

Оркестр українських народних інструментів. 1902 р. в м. Харкові відбувся ХІІ Археологічний з'їзд, на якому чимало уваги приділено кобзарям та ін. виконавцям на народних інструментах. Таке представництво обдарованих народних музикантів на з'їзді учених – результат активної діяльності талановитого бандуриста – професіонала і письменника Гната Хоткевича, який брав участь в організації і проведенні з'їзду, виступав на ньому як доповідач і як бандурист–виконавець.

Відразу ж після революції 1917 р. починається розвиток самодіяльного й професійного мистецтва. 1922 р. було створено Всеукраїнське музичне товариство ім. Леонтовича. Серед виконавців було чотири лірики, два бандуристи, скрипач, сопілар і бубніст. Склад цього своєрідного

ансамблю українських народних інструментів певною мірою нагадував склад оркестру, організованого Г.Хоткевичем 1902 р. перед Археологічним з'їздом. Його публічні концерти свідчили про організацію оркестру українських народних інструментів.

Серед численних художніх колективів наприкінці 20-х років у Харкові, який тоді був столицею України, при клубі «Металіст» створено спочатку оркестр у складі десяти кобзарів. Цей оркестр відрізняється від інших подібних колективів тим, що в ньому використовувались три типи бандур, пікколо, прими і басы (пізніше в капелу було введено квартет лір, цимбали та сопілки, ліру-сопрано і ліру-тенор, бубон і трикутник, а згодом і металеву трембіту). За характером укомплектування це вже був справжній оркестр українських народних інструментів, який мав повний, загально визнаний діапазон і відзначався гамою тембрів. З роками виконавська майстерність цього самодіяльного колективу зростала, його склад розширювався, збагачувалась оркестрова палітра.

Усі різновиди інструментальних ансамблів стали основою для створення професіональних і особливо самодіяльних оркестрів (малих і великих) українських народних інструментів. Ці оркестри закріпились у музичному побуті України, здобувши визнання і любов народу. До складу їх входять скрипки, басолі, контрабаси, цимбали, бандури, ліри, сопілки, бубон, барабан, тарілки, баян тощо.

Якщо спиратися на народні традиції, що склалися на Україні, то провідну роль в оркестрі слід надати смичковим інструментам - скрипкам, басолям та контрабасам скрипкам, бо вони є найдосконалішими, їх технічні й художньо-виражальні можливості, темброве багатство дуже широкі.

Друге місце мають посісти цимбали. Третє місце слід надати бандурам.

Бандурам (примам, альтам, басам і контрабасам), цим глибоко національним українським інструментам, належить в оркестрі важлива роль, вони надають звучанню оркестру народного колориту. Все тут залежить від умілого використання цієї сім'ї в оркестровій палітрі. Ансамблі та капели бандуристів поповнюють свою оркестрову групу цимбалами, сопілками, бубном та ін. інструментами, перетворюючи таким чином

оркестр бандур в оркестр українських народних інструментів. Оркестри народних інструментів намагаються зберегти в своєму складі бандури, надаючи їм у колективі вагоме значення.

Четверте місце слід відвести лірам. Сім'я лір (сопрано, тенор, бас), як і сім'я бандур, підкреслює народний колорит звучання оркестру.

Основу духової групи інструментів утворює сім'я сопілок (прима, альт, тенор і бас) та флейта і кларнет. Епізодичними інструментами в цій групі можуть бути волинка, трембіта та кувиці.

Баян в оркестрі замінюють мідні інструменти (труби, валторни, тромбони) збагачують оркестрову палітру і розширюють технічні можливості оркестру.

Останнє місце за своєю функцією в оркестрі посідає ударна група: бубон, литаври, або тулумбаси, тарілки та трикутник.

Із цих груп інструментів можна утворити народні оркестри: малий – у складі не менше десяти виконавців – і великий. Щоб забезпечити більш-менш повноцінний оркестровий діапазон, мінімальну технічну рухливість і темброву різноманітність, слід орієнтуватися на такий склад інструментів: скрипок дві або три, бандур три, сопілка одна або дві, баян один, цимбали одні, басоля одна, бубон один. Такий склад можна використати як самостійну художню одиницю, а також для супроводу самодіяльних хорів і танцювальних колективів.

Оркестр українських народних інструментів має широкі технічні можливості, повний оркестровий діапазон, винятково різноманітні оркестрові барви як груп оркестру, так і окремих його інструментів. Раціональне використання цих особливостей оркестру українських народних інструментів перетворює його на своєрідний виконавський колектив, який відзначається специфічним українським народним колоритом.

4. Типи виконавців-бандуристів

Кобзар – виконавець дум, історичних та ліричних пісень у супроводі кобзи – одного з найдавніших струнних щипкових інструментів (3–12 струн). Історичні згадки про кобзу в Україні починаються з XI ст. Аналоги: а) бандурист – виконавець на бандурі – близькому до кобзи, але досконалішому інструменті західноєвропейського походження

(12–20 струн), що закорінився в Україні з кінця XVI ст.; б) лірник – виконавець на лірі – клавійно-смичково-струнному інструменті теж західноєвропейського походження, що поширився в Україні з XV ст. (Анатолій Волков).

Кобзарство було дуже шанованим, надто на Запорізькій Січі. Кобзарі сприймалися як провидці і носії слова правди. Вони брали участь у козацьких походах та гайдамацьких повстаннях, у національно-визвольних рухах. Роль і місце кобзарів були надзвичайно вагомими. У період Хмельниччини (1648-1654) вони закликали народ до боротьби, виражали його сподівання, уславлювали героїв.

Після поразки повстання Коліївщини (1768) активних його учасників-кобзарів Прокопа Скрыгу, Василя Марченка було страчено.

Із занепадом козацтва занепадає і кобзарство. Кобзарі змішалися з жебраками-лірниками. Але й у XIX ст. були визначні митці: А. Шут, Т. Пархоменко, О. Вересай, якого високо цінував Т. Шевченко й подарував йому 1860 свій «Кобзар». Недарма збірник своїх віршів поет називає цим словом. Образ кобзаря стає улюбленим наскрізним мотивом Шевченкової творчості. Він оспівує кобзарів як втілення духу українського народу у літературних і малярських творах. Серед видатних кобзарів XX століття М. Кравченко, Г. Гончаренко (Анатолій Волков).

Співець стояв на висоті народно-національного самоусвідомлення, представником якого було в свій час козацтво, – на висоті ідеалів козацького життя з його гучною славою, з його недовготривалою волею і зрадливою долею. Саме слово «козацький» для нього рівнозначне було зі словами: рідний, свій, – тому він вживає це слово для того, щоб відрізнити своє од чужого: козацька земля, віра, душа, голова, козацьке тіло, козацькі церкви, шляхи, торги, ріки. Але, незалежно від цього козацького світогляду, він почуває в собі здатність відгукуватися на всі радощі і прикрощі козацького життя живим творчим словом, у якому втілюються різноманітні і складні почуття: є в цьому слові всі відтінки сміху, як і всі відтінки горя, що переплелися між собою в найрізноманітніші сполучення (Павло Житецький).

Кобзарі чітко розрізняли «лицарські псалми» від інших виконуваних ними пісень. Існувала навіть своєрідна шкала цінностей фоль-

клорних творів. Найвищу сходинку займали думи. Далі йшли історичні, козацькі, чумацькі пісні (тобто соціально-побутові), потім – побутові (насамперед моралізаторські – такі, як «Нема в світі правди»), і замикали цю шкалу жартівливі і танцювальні пісні. Кобзар Андрій Шут шанобливо ставився до дум і зневажливо – до любовних, обрядових, побутових пісень. Не співав їх і Остап Вересай (хоч і знав). Гнат Гончаренко оцінював побутовий репертуар скептично (Анатолій Іваницький).

Кобза приховує у собі певну небезпеку, бо надто міцно зв'язана з націоналістичними елементами української культури, з романтикою козацькою й Січі Запорізької (Юрій Смолич).

Художньо-виражальні можливості бандури досить значні. Для неї притамана легкість у видобуванні різних штрихів і мелізмів.

Існувало декілька типів виконавців на бандурі, лірі.

Кобзарі і лірники типу «**співці-виконавці**» при виконанні дум намагалися передати текст у тому вигляді, в якому засвоїли від свого вчителя, іншого народного співця або з книжки. Професійна майстерність цих кобзарів та лірників іноді була досить велика. Вони мали чудовий голос, добре ним володіли, віртуозно грали на лірі та кобзі.

Кобзарі-лірники типу «**співці-імпрозатори**» мали виконавський хист, творчі, поетичні здібності. Вони не задовольнялися вивченням текстом, а варіювали його, змінювали відповідно до історичної ситуації, свого світогляду, естетичних смаків, а також запитів аудиторії, яку добре знали і з якою рахувались (Кравченко, Вересай, Вовк, Кушнерик).

У XIX ст. багато кобзарів почали звертатися до книжки. Виник новий тип кобзарів «**кобзарі-концертанти**», які не продовжували певної місцевої традиції виконання дум та інших творів, а вивчали твори з книжок і значною мірою по-своєму їх розспівували (Рубець, Хоткевич, Кропивницький, Сластіон).

Репертуар кобзарів та лірників XIX ст. залежав від багатьох причин: від місцевих традицій, конкретних історичних умов, світогляду виконавців та їх художніх смаків, попиту слухачів. На початку XX ст. кобзарі поступово забували думи, бо на них зменшувався попит, і засвоювали більш популярні твори. У 1882 р. Ухач-Охорович писав, що народ з

більшим задоволенням слухає жартівливі та танцювальні пісні, ніж давні думи, віддає перевагу лірі, а не бандурі.

На початку ХХ ст. з'явилися посібники навчання гри на бандурі та українські народні пісні в перекладі для цього інструмента. У них знайшли своє відбиття прогресивні виховні і навчальні тенденції, які пізніше розвинулися в репертуарі для бандури. Ці тенденції виявилися у прагненні талановитих виконавців, авторів обробок пов'язати пісенний матеріал з можливостями малопідготовлених виконавців.

Кожний із бандуристів-лірників мав свою власну **манеру виконання**.

Ліра Колесника під час співу і в перервах грала, не вгаваючи. Під час виконання на лірі веселих мелодій Колесник виявляв велике напруження не тільки в рухах тулуба, ніг, плечей, а й у виразі обличчя: стиснуті губи, разом з тим – прислухання до гри і зосередженість думки.

С. Веселий мав свої свої прикази до танцю, супровід до співу грав лише на баску, щоб, як він говорить, не заважати співові.

Христенко співав швидким речитативом, протяжно закінчуючи кожне пісенне «коліно».

О. Вересай, виконуючи думу «Бідна вдова і три сини», завжди плакав, рясні сльози текли з його сліпих очей, хмуре чоло ставало суворим. Лисенко зазначав, що серед засобів найвищої експресії для передачі глибокої скорботи зустрічаємо крик, зойк у чистому «немузичному» вигляді. Не менш характерним М. Лисенко вважав закінчення кожної думи на словах «до кінця віка», коли співак з високого регістру переходить у низький і урочисто вимовляє ці заключні слова. Французький історик Рамбо в дослідженні «Україна та її історичні пісні» писав про виступ О. Вересая: «Коли Остап виконує одну зі своїх жартівливих пісень, варто подивитися в цей час, як він притопує і рухами тулуба супроводжує музику, беручи сам і на своїй кобзі найхимерніші ноти. Так само, якщо йдеться про мотив танцювальний, він підводиться і відбиває такт ногою; в цей момент його можна прийняти за молодого козака, побачивши, як він пускається навприсядки».

Голос Є. Адамцевича не був сильний від природи, але кобзар прекрасно володів ним і часто співав піаніссімо, цим самим настільки приковує увагу, що слухачі завмирили, боячись пропустити хоч один звук. А в ок-

ремих куплетах пісні «На смерть дружини» кобзар застосовував прийом затухання звука на останніх складах кожного рядка строфи, а також скандував окремі склади. Чудова, чітка дикція посилювала виразність виконання.

Музичний інструмент мав певний вплив на характер співу кобзарів і лірників. Оскільки ліра голосно «скигвила», то співак був змушений напружувати голос, від чого він часто ставав неприємно різким. Кобзарі ж цього не робили, їхній спів був більш природним і сильніше впливав на слухачів.

5. Народний театр

У становленні українського музично-драматичного мистецтва велику роль відіграли різні жанри, види народнопісенної і танцювальної творчості, народної гри, видовища. Багатьом народним пісням властива діалогічність у розбудові художньої форми. В них потенціально закладена можливість виконання в «особах», чим і створюється природна передумова їх сценічної інтерпретації.

Народна драма – це сукупність різних за формою і способом виконання уснопоетичних творів, які склалися для театралізованої гри. Для народної драми характерна синкретичність – поєднання слова, співу й танцю. Виконавці народних драматичних текстів прагнули до перевтілення, що давало змогу виразніше, поетичніше відтворювати ідею фольклорного твору.

Народною драмою називаються уснопоетичні твори, що склалися для сценічної гри. Особливістю цього виду народної творчості є поєднання слова з драматичними і сценічними засобами відображення дійсності (В. Хоменко).

Звичайно, при виконанні того чи іншого виду народної драми помітну роль відіграє імпровізація, зокрема це виявляється у тексті, коли щось неістотне випускається, а важливе для даного моменту вставляється (Михайло Грицай).

Специфічні ознаки фольклорного театру – відсутність сцени, розділення виконавців і аудиторії, дія як форма відображення дійсності, перевтілення виконавця в інший об'єктивований образ, естетична спрямованість вистави (Тетяна Зуєва, Борис Кирдан).

Так, в ряді веснянок, купальських піснях – знаходимо зародок «сценічних біографій» героїв, відтворення діалогу, натяки на реквізит, антураж. Народна українська ігрова пісня має таку цікаву і важливу для музично-драматичного жанру властивість, як влучність характеристик образів при лаконізмі вираження. Виконання ряду пісень супроводжується мімічною грою.

Багатий матеріал для театралізації містять трудові пісні-ігри (Мак, Просо, Льон). Пісня-гра «Мак» становить своєрідну музичну пантоміму, що послідовно відтворює усі стадії трудового процесу сіяння, вирощування і збирання маку. На діалогічну форму виконання розраховані: Да куди їдеш, Явтуше; Дівка в сінях стояла, Зайчик, Пиво, Жінка на торзі, Нелюб, Северин, в яких музика підкреслює найвиразніші риси характеру кожної з дійових осіб.

У деяких народних іграх та хороводах застосовувався грим і костюмування учасників, але без декорацій – їх замінює фантазія виконавців і глядачів. Проте в низці святкових ігор-вистав типу «Кози», «Маланки» вже є зачатки реквізиту, сценічного і режисерського оформлення.

Особливого поширення «Коза» набула в лісовій і лісостеповій частині України. У самому факті водіння кози поєдналися, як мінімум, три джерела: звичай «першого показника», відголоски римських сатурналій і давньогрецьких діонісій (головним героєм їх був козлоногий бог Діоніс – покровитель рослинності і родючості), пережитки язичницьких ігрищ із перевдяганням і масовими «сміховими» обрядами» (Анатолій Іваницький).

6. Вертепна драма

Однією з ранніх форм українського музичного театру був народний ляльковий театр – вертеп. Про існування вертепу на терені України є конкретні історичні свідчення наприкінці XVI ст. М. Лисенко вбачає у вертепній драмі початкову форму української опери. Виставу супроводжували музика і спів, що передували появі персонажів, характеризували їх.

Вертеп старослов'ян – народний театр маріонеток, поширений в Україні, в барокову добу (XVII-XVIII ст.). Дія вертепної драми відбува-

лася у двоповерховій «скрині», відкритій з одного боку для глядачів. На верхньому ярусі розігрувалися сюжети релігійного характеру, переважно за мотивами Різдва Христового та рятування щойно народженого Сина Божого від царя Ірода; на нижньому – побутові інтермедії, персонажами яких переважно були Запорожець, Селянин, Дід, Баба, Панотець, Циган, Жид, Москаль, Лях та ін. Нині вертеп зберігся на свято Різдва, переважно на заході України.

Вертеп – одна з найдавніших обрядових форм українського театру. Окремі дослідники (О. Шокало) вважають, що назва походить від прарарійських слів-архетипів *вер*, *вир*, що означають вирувати, вертатися, відроджуватися, рости, а також *теп* – благословенна течія особливих космічних вод, світової ріки. Звідси, вертеп має небесно-сонячну етимологію і є обрядовим священнодійством, а не видовищем (Юрій Гречанюк).

В Україні вертепом називали скриньку або будиночок для лялькових вистав. Це були різні за своїми конструкціями споруди: двоповерховий будиночок розміром 150 × 150 × 50 см (можливі відхилення), котрий сьогодні можна побачити у бібліотеці поміщиків Галаганів у Сокиринцях на Полтавщині. Відомі й моделі триповерхової скриньки. На заході України вертеп найчастіше був як макет селянської хати або церкви. В останньому випадкові видно явний вплив літургійного західно-європейського вертепу. Ведучий вертепу за допомогою відповідних важелів, змінюючи тон, пересував фігурки і мовив за них. На горішньому поверсі, як правило, розігрувалися євангельські сцени з царем Іродом, східними царями, янголами, смертю, чортом тощо. На нижньому – сцени земні, світські, пронизані гумористичним, а часто й сатиричним зарядом, де брали участь Козак, Чорт, Солдат-москаль, Шинкар-жид, Циган та ін. Досить часто вдавалися до трагедії – переодягання (Юрій Гречанюк).

Малоросійський вертеп – це похідний (переносний) театр, який представляє благочестивим християнам велику подію у світі: Різдво (народження Спасителя). Наш вертеп – це похідний двоповерховий будиночок, зроблений з тонких дощок і картону; горішній поверх має балюстраду, за балюстрадою грають містерію, – це Віфлеєм. У нижньо-

му поверсі трон Ірода, підлога обклеєна хутром для того, щоб не видно було щілин, якими рухаються ляльки. Кожна лялька прикріплена до дроту; під підлогою – кінець цього дроту; за цей кінець, придержуючи ляльку, ляльковод спрямовує її в двері і водить у потрібному напрямку.

Розмова від імені ляльок відбувається між дячками, півчима та бурсаками то писклявим голосом, то басом, як то треба. Друга частина вистави відбувається лише в нижньому поверсі (Микола Маркевич).

Вертеп – це справжній театр. Є сюжет, ролі, зав'язка, кульмінація, розв'язка дії, декорації, окреслюється навіть «сцена» – місце біля шопки чи зірки. Це музична вистава, бо вона супроводжується піснями, у вертепі беруть участь музики. Кожен учасник вертепу знає напам'ять усі ролі, тому ролі взаємозамінні. Але конкретний діалог чи монолог, як правило, імпровізується (хоча є зошити з записаними текстами) (Анатолій Іваницький).

У вертепній драмі 2 дії. Перша дія – епізод про народження Христа (хоровий спів, танець пастухів). Хорові номери близькі до колядок і кантів. Музика домальовувала образи дійових осіб і визначала характер подій. Спів попереджав вихід персонажів, доповнював і коментував зміст кожного епізоду. Хорові уривки чергувалися з текстом монологів та діалогів. У дії виконувалися популярні, близькі до побутового фольклору колядки і канти. Музика другої дії, світської, побудована на народно-пісенному й народно-танцювальному матеріалі. За допомогою музики створювались конкретні характеристики, підкреслювалися риси, типові для кожного образу.

ЗАВДАННЯ

для самопідготовки до занять

1. Скласти, користуючись літературою, перелік виконавських засобів бандуристів, кобзарів.
2. Підготувати до виконання вокальний, інструментальний твір народного походження.
3. Продумати план бесіди про походження музики, музичних інструментів або їхнє значення (можливо, сімейного походження).

4. Кого називали малоросійською Сапфо? Скільки її творів дійшло до нас? Які саме? («Грицю», «Засвіт встали козаченьки», «Віють вітри», «Чого вода каламутна», «В кінці греблі», «Летить галка», «Ой, не ходи, Грицю»).

5. Кому належить це висловлювання: «Я бачив кількох таких співців, оточених молоддю і старими. Усі з захопленням слухали пісні про старовину; сліпець, як новий Гомер, співав про роки слави, а бабусі хитали головою, морщились і витирали кулаком сльози. Один з них був навіть в одному з наших помість. Він нещодавно помер і залишив по собі багатьох наступників свого таланту в різних селах і багато передав пісень. Для спотворених віспою він влаштував школу музики і співу. Бандура для нього була надзвичайною цінністю... Треба було бачити його відчай, коли у нього вкрали бандуру, і чути його скарги в той час: але він скоро дістав іншу, до якої з часом звик, як і до попередньої?»

6. Дослідити «географію» у вокальних творах.

Згідно з циркуляром якого правителя було заборонено поширення пісень, українських текстів до музичних творів? (1876).

7. Хто з фольклористів сприяв популяризації української пісні? (М. Маркевич, П. Литвинова-Бартош, М. Максимович, М. Драгоманов, Д. Яворницький, М. Костомаров, І. Франко).

8. Про який жанр народної музики це висловлювання: «Мелодія – дзеркало ...».

9. Висловити поетичну ідею пісні (на вибір).

10. Знайти спільне в різних інформаційних потоках (візуальної і звукової інформації) (самостійний добір).

11. Встановіть ступінь відповідності образного емоційного змісту музичного твору та зразків поезії.

12. Користуючись пісенними збірками, знайдіть у вокальних творах (на вибір) метафору, порівняння, епітет, гіперболу, паралелізм.

13. Теми рефератів:

«Наша дума - наша пісня»;

«Ой, як тую коломийку зачую, зачую»;

«Сатиричні і жартівливі пісні»;

«Пісні нашого регіону».

КАМЕРНА МУЗИКА

План

1. Історія створення, розвитку камерної музики. Характерні риси камерної музики.
2. Жанри камерної вокальної музики. Формування вокальної лірики в Україні.
3. Жанри камерної інструментальної музики. Формування інструментальної музики в Україні.

1. Історія створення, розвитку камерної музики.

Характерні риси камерної музики

Камерна музика має великі можливості для передачі ліричних емоцій, тонких градацій, душевних станів людини.

Термін «камерна музика» виник від середньовічного латинського camera – кімната, затвердився у XVI-XVII ст. Камерна музика, на відміну від церковної і театральної, це світська музика, написана для виконання в домашніх умовах або дворах монархів.

Камерна музика – вид музичного мистецтва, що використовується для виконання в невеликих приміщеннях або для домашнього музикування.

Характерні риси камерної музики:

1. Спеціальні інструментальні склади (від одного до ансамблю).
2. Особливості музичного викладу:
 - тенденція до рівноправності голосів;
 - деталізація мелодичних, інтонаційних, ритмічних, динамічних та інших виразних засобів;
 - різноманітна розробка тематичного матеріалу.

Існує камерна вокальна музика і інструментальна.

2. Жанри камерної вокальної музики.

Формування вокальної лірики в Україні

До камерної вокальної музики належать: пісня, арія, аріозо, каватина, вокаліз, балада, романс.

Пісня – вокальний твір, і часто сольний, виконується у супроводі музичного інструмента або без супроводу (а капела). Майже всі пісні мають куплет і приспів. У куплетах музика однакова, а слова різні; у приспіві – здебільшого слова і музика однакові. Така музична будова називається куплетною або строфічною.

Пісня – твір камерного жанру в художній обробці для голосу із супроводом одного або декількох інструментів, навіть оркестру. Найчастіше композитор додає до народного наспіву більш складний супровід, іноді обробляє і саму мелодію, збагачуючи її витонченими прикрашеннями, пасажами. Близькими до народних є багато з пісень, що складені поетами і композиторами.

Поряд із поняттями «камерна пісня» широкого вжитку набуває термін «романс» – назва невеликого вокального твору для голосу у супроводі.

Романс – це музичний твір, написаний для голосу з інструментальним супроводом.

У романсі музика складніша, ніж у пісні. І мелодія і акомпанемент не лише передають загальний зміст тексту, а ніби розвивають, поглиблюють його. Музика наче прислуховується до кожної фрази, тонко відчуває все, що в ній говориться, і весь час змінюється.

Слово «романс» з'явилося в Іспанії в кінці XVII ст. Колись там називали «романсами» народні вірші і пісні. На той час, крім звичайної повсякденної мови, у багатьох країнах існувала ще інша мова, якою писали учені книжки, вона була визнана офіційною мовою католицької церкви. Ця мова – латинь. Церковні молитви і пісні, майже всі вокальні твори музикантів виконувалися латинською. Професійна «учена» музика була за тих часів дуже складною і незрозумілою, так само мова була незрозумілою для багатьох, адже, латинь знали тільки письменні люди, яких на той час було зовсім мало.

Тож, на відміну від цих малозрозумілих творів з латинськими текстами, пісні і вірші народного складу, які виконувалися повсякденним, близьким і зрозумілим романським (іспанським) наріччям, почали називати «романсами».

Пізніше романсом почали називати в Іспанії будь-яку сольну пісню, що виконується у супроводі музичного інструмента (найчастіше – гітари).

За всіх часів, у всіх країнах завжди існували ліричні пісні – пісні про кохання. Їх співали і прості селянські дівчата, і ніжні міські паньки; дочки аристократів і їхні служниці. Звичайно, ці пісні не могли бути однаковими і в тих і в інших, особливо в «галантному» XVII ст., коли в моді були мушки, напудрені носики, парики і ніжні, тонкі сентиментальні почуття. Тогочасним аристократам особливо нестерпними здавалися протонародні пісні. Навіть сама назва «пісня» здавалася низькою.

Саме тоді у всій Європі міські пісні із сентиментальною мелодією і любовним змістом, на відміну від протонародних, почали називатися іншомовним словом «романс». Характерні риси романсу:

- яскравість мелодії, легкість запам'ятовування;
- повнокровність і гармонійність емоційного змісту;
- ясна логіка;
- закінченість і довершеність форми;
- імпровізаційність.

З часом ускладнювалась мелодична сторона, композитори використовували контрастні співставлення образів, самостійних картин і епізодів. Романс – орган удосконалення любовних стосунків, бо передбачав реальне звернення до коханої людини, завдяки чому виникала ілюзія діалогу зі слухачем. З XIX ст. до поч. XX ст. написано більше 60 тисяч романсів.

Головне завдання класичного романсу – знайти неповторність, індивідуалізованість почуття, яке не вміщується в строгі розміри вірша.

Основні риси класичного романсу:

- авторське походження музики і слів;
- письмова традиція;
- професійне виконання;
- особистісність, індивідуалізованість, біографічність висхідного настрою, переживання, почуття;
- близькість до оперної арії або сцени з спектаклю за своєю змістовністю;
- монологічність;

- життєва ситуація, описана в романсі, не дозволяла жінці виконувати чоловічий романс, і навпаки.

У старовинному романсі допускалась як застарілість засобів, банальність змісту, зосередженість на любовній тематиці, так і життєва функціональність, аматорство, масовий успіх, поетизація звичайного життя, збагачення життєвого досвіду.

Цінність старовинного романсу визначалась його мелодією. Слова часто доводилось писати композиторам, що призводило до художньої слабкості твору.

В Україні формування вокальної лірики, романсу як самостійного різновиду вокальної музики пов'язане із загальним піднесенням культури, коли популярними були пісні «простою» мовою, віршування, близькі до народно-епічних зразків, новаторські погляди українських поетів (Ф. Прокопович, Д. Туптало, Г. Сковорода). Темами служили замальовки музичного побуту, твори урочистого і драматичного змісту, інтимні, лірико-драматичні, філософські.

Окремі вірші співали з інструментальним супроводом. Важливою прикметою життєвості новостворюваних пісень було поширення їх у виконавській щоденній практиці.

Вокальна культура XVII-XVIII ст. звертала увагу на музикальність вірша, його жанрову типологічність (елегійний, героїчний, епічний) і форму (монолог, діалог, мішану).

Сольні пісні С. Гулака-Артемовського, вокальні твори Г. Сковороди, який грав на скрипці, флейттравері, бандурі і гусях «приємно і зі смаком», поширювалися лірниками, бандуристами. Авторами романсів у XVIII ст. були М. Березовський, Д. Борзнянський.

В Україні романс був відомий уже в другій половині XVIII ст. Він виник під впливом народної пісні та поезії. Найчастіше це були міські варіанти селянських пісень або композиції в народнопісенному стилі.

З часу свого виникнення романс побутовав переважно серед міського населення – співався в родинях багатих міщан, українських шляхтичів, ремісників, а згодом полинув за межі міста – до панських маєтків та садиб-хуторів заможної козацької старшини. Подальший розвиток піс-

ні-романсу в Україні визначали три важливих чинники – народний мелос, музичні смаки й вимоги різних верств міського суспільства.

Справжній романс народжується не щодня, тому він має здатність торкатися народної душі, грати всіма барвами людської особистості, сповнюватися глибокого чуття; мелодія солоспіву виникає на самому зламі драматичного, неповторного, незвідано високого. Глибокі почуття, найпотаємніші порухи серця панують у невеликому за розміром творі. Голос зливається зі словом, слово – з інструментальним супроводом. Винятковий синтез поезії, музики та виконавства. Інколи романс нагадує невелике музичне оповідання, маленьку трагедію, інколи – щоденниковий запис або майстерно написане есе.

Український романс пройшов довгий шлях розвитку і посідав помітне місце в мистецькій скарбниці народу.

Особливою філософічністю і художньою довершеністю вирізняється елегантний твір «Стояла я і слухала весну» (муз. К. Стеценка, сл. Лесі Українки). Тут органічно злиті зміст і форма, людина і природа. Весна як персоніфікована особа, виступає в образі близької подруги Лесі Українки. В її голосі бринять юні ноти, віра в любов, надію, щастя. І хоч насправді йдеться про нещасливе кохання, поезія і музика, однак, звучить життєствердно: в ній немає відчаю, надриву.

Гаряче поривання до якогось невизначеного світлого ідеалу, пристрасне бажання визволитися з тенетів сірої буденщини, яка так гнітила людську особистість, виражено у широко відомому романсі «Дивлюсь я на небо» (муз. Л. Олександрової, сл. М. Петренка). У тяжкій тузі козака за волею, в його прагненні вирватися десь на простір, подалі від людей, чується палкий внутрішній протест великої й вільної душі, здатної на величні подвиги. Своєю виразністю, щедрим мелодизмом цей романс приваблював до себе багатьох любителів співу.

Дивлюсь я на небо та й думку гадаю:
Чому я не сокіл, чому не літаю?
Чому мені, Боже, ти крила не дав?
Я б землю покинув і в небо злітав...

Український романс «Ніч яка місячна...» відомий усім.

Ніч яка, Господи, місячна, зоряна:

Видно, хоч голки збирай...

Вийди, кохана, працюю зморена,

Хоч на хвилиночку в гай!

Автор його – талановитий драматург, письменник, поет, основоположник українського театру – Михайло Старицький. В житті Михайла Старицького трапилась така історія. Одного разу, коли Михайло ще був гімназистом, вродливим та струнким, він пішов прогулятися до річки і там почув, як ніжно, сумовито і дуже дзвінко співає на березі дівчина. На дерев'яному помості побачив юну, тонкостанну, з чорною тугою косою дівчину, що стояла босоніж у білій вишитій сорочці, чорній спідниці, викручувала мокру білизну і співала. Це було кохання з першого погляду. Запросив її на вечорниці. Дівчина відповіла йому, що не прийде, бо не має черевиків, та й не гоже наймищці гуляти разом з паничами.

З великої любові до дівчини, із щемкого болю нерозділеного почуття кохання, місячної ночі Михайло Старицький склав вірша і дав йому назву «Виклик». Вперше вірш був надрукований у 1865 році, коли поету виповнилось двадцять п'ять років. Музику написав Микола Лисенко.

Український романс – це цілюще джерело, з якого ми черпаємо почуття краси, ніжності, вічності. Це надзвичайно правдивий, довірливий і світлий витвір людського таланту, людської долі.

Романс – це переконливе свідчення високої культури як синтезу поезії, музики і виконавства. Це трепетний спів серця про пахощі літа й бентежне почуття, про барви осені й непрості взаємини закоханих.

У романсі відчувається цілковите злиття картин і звуків, мелодії і слів, навіть дріб'язкові деталі мають неабияку вагу. А це тому, що романс позбавлений випадковостей, komponується в плетиво досить чіткого і виразного стилю письма, як, скажімо, з безлічі пелюсток утворюється дивовижна квітка.

Український романс – це лірична сповідь, це гармонія безкінечності і вічності, добра і краси.

Серед жанрів вокальної камерної музики чільне місце посідає *балада* – жанр народного походження про подвиги народних героїв або незвичні драматичні події. Новий тип балади було засновано на «наскрізному» музичному розвитку. Драматична дія чергувалася з контрастними епізодами, наспівне викладення – з музичною декламацією.

У XVII столітті з'явився жанр вокальної камерної музики *арія*, яка спочатку була просто піснею, пізніше стала концертною, оперною, ускладнилась за рахунок співставлення епізодів, зміни руху, наскрізного розвитку, речитативу на початку твору.

Діапазон змісту класичних арій доволі широкий: любовно-ліричні, драматичні, героїчні, філософські.

За характером вокального викладу є арії пісенного складу, широкі, наспівні, декламаційні, блискучі, бравурні, колоратурні.

Серед інших творів камерної вокальної музики значне місце належить *вокалізу, ансамблю*. Вокаліз – п'єса без слів, що виконується на якому-небудь голосному звукові.

3. Жанри камерної інструментальної музики. Формування інструментальної музики в Україні

Інструментальна музика розвивалася пізніше за вокальну, зберігаючи доти характер прикладної, супроводжуючи різні моменти життя городян.

До жанрів камерної інструментальної музики належать: соната, чакона, токато, прелюдія, етюд, експромт, пісні без слів, серенада, балада, ноктюрн, рапсодія, вальс, полонез, мазурка, полька, інші народні танці.

У процесі історичного розвитку камерна музика змінювалась, наближуючись то до симфонічної, то до концертної.

Поступово відбулося зближення камерної музики з концертними, симфонічними жанрами, особливо у зверненні до лірико-психологічних, філософських тем, які вимагають заглиблення у внутрішній світ людини.

Серенада у XVIII ст. призначалась для виконання під відкритим небом з метою привітання. Італійське – *al sereno* – на відкритому повітрі. Серенади виконувалися ввечері або вночі на вулиці перед будинком коханої дами.

Зародилась серенада на півдні Європи, в Італії і Іспанії. Вона була обов'язковою частиною життя міста. То з однієї, то з іншої частини міста майже завжди було чути звуки музики – частіше всього дзвін лютні або гітари, спів.

Серенада – істинно чоловічий жанр любовної пісні. За допомогою музики виконавці серенад освідчувалися в коханні.

Ноктюрн. Дуже поетичне саме це слово. У перекладі з французької означає нічна пісня або нічна музика. Розквіт ноктюрна припадає на ХІХ ст. і до сих пір він залишається одним із улюблених жанрів.

Ноктюрн став одним із тих жанрів, які дають можливість відобразити найтонші переживання людини, показати її внутрішній світ. Адже, ноктюрн – нічний, а нічна тиша, усамітнення спонукають до самої задушевної розмови і дозволяють особливо глибоко зазирнути в себе.

Музика більшості ноктюрнів зачаровує своїм м'яким, ліричним складом. Вона розкриває почуття людини, яка залишилася наодинці з собою і природою. Це ноктюрни Ф. Шопена, П. Чайковського, Ф. Ліста, М. Глінки.

Прелюдія – один із популярних жанрів інструментальної музики. Ця форма дозволяла коротко виразити якусь одну думку, один настрій. У перекладі «прелюдія» означає «вступ», «передмова».

У ХV ст. прелюдією називався вступний награв на лютні (старовинний багатострунний інструмент) перед початком пісні. І через те, що лютністи здебільшого творили щоразу кожний по-різному, то незабаром «прелюдіювати» стало означати те саме, що «імпровізувати». З часом прелюдіювати стали вже й без пісні, просто для власного задоволення.

Більшість прелюдій ще довго виконували перед чимось. Фуги Й. С. Баха – це складні багатоголосні твори, складені за певними дуже суворими законами. І перед кожною такою фугою є прелюдія – невелика музична п'єса імпровізаційного характеру. Це немов підготовка до виконання великого та складного твору – фуги.

Прелюдії як самостійний твір перший почав писати Ф. Шопен (ХІХ ст.). Музика прелюдії майже завжди має імпровізаційний характер, тобто здається, що композитор створив її ніби відразу, перебуваючи під враженням певного настрою.

Найдревнішим танцем є *полонез* (XVIII століття). У давнину він називався «великим танцем». Спочатку його танцювали тільки чоловіки. Полонезом – парадним дійством, в якому всі гості повинні були брати участь, відкривались придворні бали. Під гордовите, величне звучання музики у трьохдольному розмірі виступали танцюючі, присідаючи в кінці кожного такту музики.

Полонез увійшов у міський побут з кінця XVIII ст. Найбільш відомий «Полонез» М. Огінського з ліричною наспівністю. До великих шедеврів класичної музики належать полонези Ф. Шопена.

Із характерних для XIX ст. швидких танців у дводольному ритмі особливо популярні були *полька та галоп*.

Народний танець полька походить від слова «половина», оскільки танцювали його дрібними кроками. Це живий, швидкий танець у дводольному розмірі, який танцюють парами по колу. Полька зазвичай відкривала сільський бал і, почувши її веселі звуки, ніхто не міг встояти на місці. Цей один із улюблених чеських народних танців завоював широку популярність у усій Європі.

Цікава доля австрійського танцю – *лендлер* (рубіж XVIII – XIX ст.). Цей парний коловий трьохдольний танець отримав свою назву від австрійської області Ландль. На початку XIX ст. він перекочував із сіл в міста Австрії і Германії. Його стали танцювати на балах, і поступово він перетворився в усім нам відомий і улюблений вальс. Ось уже два століття живе і користується незмінною любов'ю цей захоплюючий, вічно юний танець.

Популярність *вальсів* Йогана Штрауса була просто неймовірною. Варто було один раз прозвучати «На прекрасному голубому Дунаї» або «Казкам віденського лісу», як задушевні, випромінюючі особливе світло мелодії цих вальсів починали наспівувати всюди. Не випадково Йогана Штрауса називають «королем вальсу».

Чардаш – угорський народний танець. Назва його походить від слова «трактир». Він складається з двох частин: повільного вступу і швидкої основної частини (дводольний розмір). Для чардашу характерний синкопований ритм, імпровізаційність.

Венгерські корчми здавна служили своєрідними клубами, де збиралися місцеві жителі. У них чи на майданчиках перед ними і танцювали.

Чардаш виник на початку XIX ст., його використовували у своїй творчості угорські композитори Ліст – «Венгерські рапсодії», Брамс – «Венгерські танці».

Серед народних танців в Україні відомі *гопак і козачок* – дводольний танець швидкого характеру, веселий, жвавий, бадьорий.

Лезгінка – грузинський танець – швидкий, темпераментний, вимагає сили і спритності від юнака, плавності від дівчини. Характерний чіткий ритм, енергійні рухи (дводольний розмір).

Фокстрот – від англ. – fox – лисиця, – trot – швидкий крок. Виник у 1912 році в США і набув широкої популярності в країнах Європи.

Танго – бальний або естрадний танець кубинського походження. Розмір дводольний, виконується в помірному темпі.

Кристалізація самобутніх національних рис камерної інструментальної музики починається в епоху визвольних рухів XVI-XVIII ст., коли в народній практиці музикування виробились своєрідні прикмети стилю. Такі жанри народної музикальної творчості, як пісня, танок, дума, стають основою розвитку української професійної музики.

У другій половині XVII ст. з'являються музикантські цехи в українських містах, музика в козацькому війську. На Запорізькій Січі музиканти грали під час походів та святкування перемоги, скликали на військові ради або «музикально оформлювали» певні події. Саме в козацькому середовищі сформувались характерні риси української інструментальної музики: специфічність інструментарію, стильові і жанрові особливості, пов'язані з фольклором.

«Камеризація» мистецтва кобзарів і бандуристів зумовлювала відповідний репертуар, який романтизував старовину і в якому переважали ліричні й гумористичні мотиви. Розповсюдження в козаків набув спів у супроводі торбана. Пісні «Їхав козак за Дунай», «Сусідка» вважали типовими зразками українського міського фольклору XVIII ст. Німецький поет Гагедорн (1747 р.) зазначав, що «козацькі думи, яких співають, пригравуючи на бандурі, можуть сперечатися за першість з найулюбленішими піснями французів та італійців».

Уніатська церква запроваджує інструментальний супровід у церковній музиці. Нотні зразки збірок свідчать про жанрове розмаїття побутової

музики, про поширення у шляхетських та міщанських колах різних танцювальних жанрів. Деякі з них пов'язані з театральними видовищами, зокрема, вертепом, де характеристика персонажів здійснювалась засобами інструментальної музики.

Після ліквідації Запорізької Січі функції українських музикантів змінилися. На Лівобережжі їхнім завданнями стало грати під час різних державних урочистостей. Серед інших осередків інструментальної музики були оркестри та інструментальні ансамблі при магістратах, поміщицьких садибах, навчальних закладах.

У ряді журналів та альбомів з'являється низка анонімних інструментальних п'єс, заснованих на мелодіях українських народних пісень і танців, в яких відображені народні прийоми гри на інструментах.

Творчий досвід М. Маркевича, який належав до плеяди романтиків першої половини XIX ст., наблизив сучасників і нащадків до усвідомлення норм і заходів, за якими мав розвиватися жанр сольної обробки у професійній музиці. М. Маркевич був одним із тих, хто усвідомлював високу художню цінність українського фольклору, хто розумів, що знайомство з кращими зразками народної творчості може сприяти мистецькому взаємообміну між народами.

У 1839 році М. Маркевич готує для публікації нову збірку пісень, покладених на голос і фортепіано. У збірці п'єси танцювального і побутово-прикладного жанрів інструментальної музики були тісно пов'язані з домашнім музикуванням. Використані народнопісенні мелодії подано у вигляді звичайних аранжировок. Збірка поклала початок популяризації народної пісні у вигляді простого перекладення для фортепіано.

У збірці «Южноруські пісні з голосами», яка складається з 50 пісень, видається один із небагатьох романсів, написаний і надрукований на вірші Шевченка за його життя – Сирота («Нащо мені чорні брови»). Романс став популярним настільки, що сприймався як народна пісня.

З'являються твори великих форм сонатного типу. Першим інструментальним ансамблевим твором великої форми була соната для скрипки та чембало (1772) М. Березовського, в якій поєднуються західноєвропейські інтонації з елементами мелодики українських народних пісень (у 3-й варіації чуємо інтонації «Їхав козак за Дунай»).

Роль жіноцтва в домашньому музикуванні була доволі значною: українки з бідніших прошарків шляхетства на Західній Україні ще в кінці XVIII ст. навчалися грати на арфі, гітарі, мелодиконі, клавикордах.

У XIX ст. в моду входять пісні сентиментальні і пасторально-еротичного змісту у супроводі гітари в аматорському виконанні. Т. Шевченко в повісті «Близнюки» іронізував: «Вони ж, чаровниці, ще й на гітарі грали!».

В аристократичних колах захоплювались французькими піснями і романсами, співали уривки з італійських та французьких опер.

На початку XIX ст. в Україні поширюється фортепіано. Окремі аматори досягали досить високого рівня піаністичної майстерності – спочатку переважно особи, що належали до аристократичних кіл (В. Рєпніна, дочка О. Розумовського, яка «перевершила в мистецтві віртуозів»). Бібліотека Розумовських поряд з фортепіанними перекладеннями різних бальних танців включала класичні твори Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, а також описовий матеріал, спогади, художню літературу, програми авторських концертів, де згадуються автори серйозної музики.

Зародки концертного життя проступали у формах домашнього музикування, на яких бували присутні «обрана» публіка. Поряд з аматорами в салонних концертах інколи виступали запрошені професіонали – місцеві і заїжджі артисти (в Київ приїздив віолончеліст Ромберг, скрипаль Лафон – музиканти із світовим ім'ям).

Робилися спроби створення музикальних товариств (Львів, Одеса), які ставили собі за мету систематичне прилюдне виконання серйозної музики.

Багато музичних номерів виконувалось на прилюдних щорічних актах у зв'язку із закінченням навчального року, на диспутах, урочистих зібраннях, іспитах.

Так, за спогадами Н. Кукольника, в Ніжинському ліцеї, де навчалися М. Гоголь, П. Гребінка, недовгий час функціонував великий струнний оркестр, котрий «дуже старанно» розігрував увертюри, супроводжуючи спів дійових осіб у п'єсах, які ставили учні.

У дівочих пансіонах виступи вихованок обмежувались фортепіанною грою та співом. Дружина М. Костомарова, А. Крагельська, згадує:

«Грала дівчата, починаючи з молодших класів, окремо і на двох роялях,.. нарешті, я грала...з акомпанементом оркестру. Після виконання мною кожної варіації злегка було чутно схвально «браво».

Важливим кроком у розгортанні концертного життя стали добродійні концерти, які все частіше відбувались протягом першої половини XIX ст. і збирали до 250 осіб.

Виступи з музичними номерами з'являлись між діями драматичних спектаклів, «що приємно урізноманітнювало монотонність театральної вистави».

Перед виступом розповсюджувались брошури, в яких розповідалось про успіхи виконавця за кордоном, виставлявся портрет з написами. Серед концертів, які давали приїжджі знаменитості (щоб викликати додатковий інтерес, додавалася сенсаційна деталь – наприклад, запрошували побачити успіхи після повернення скрипаля К. Ліпінського з Італії, куди він їздив, щоб почути, як грає славнозвісний нинішній віртуоз Н. Паганіні), особливо виділялись виступи Ф. Ліста. В Україні він був з січня 1847 року. Ось як описує обстановку на концерті «чудодія фортепіано» А. Крагельська: «Тіснява була неймовірна... Безліч слухачів стояло між колонами і скрізь було заставлено публікою до того, що, коли ми по закінченні концерту направились до естради, щоб потиснути ці чарівні руки, нас ледве не задушили».

Про Ф. Ліста-виконавця говорили, що «він не візьме чотирьох-п'яти нот підряд, щоб не створити з них розумного слова, справжнього слова, з наголосом, змістом, завжди більш-менш дотепного. Це мова розумного і вмілого красномовця».

Знайомство з програмами, які до нас дійшли, дає змогу зробити висновок про величезну вагу, якої набули твори західноєвропейської класики. Помітне місце приділялось інструментальним перекладенням і транскрипціям популярних арій та уривків.

Варіації, фантазії, капріччіо та попури на теми народних українських пісень хоч і не часто, але звучали з концертної естради. Відомо, що в репертуарі К. Ліпінського були п'єси з українською ладописенною основою. У репертуарі Ф. Серве був твір «Спогади про Київ». Піаніст О. Дрейшок закінчив одне зі своїх виступів п'єсою «Процан-

ня з Харковим». Ліст написав дві п'єси на українські теми: «Думка», «Скарга».

Отже, побутове музикування, інструментальне і вокальне, яке мало особливо міцні традиції в Україні, у XVIII-XIX ст. дедалі швидше розвивалося: збільшувалась кількість музикуючих; урізноманітнювався інструментарій; розширювався репертуар.

У другій половині XIX ст. українська музика звучить поза межами України.

Відповідно до розвитку вокального мистецтва з'являлись виконавці-вокалісти, з яких здобули собі світову славу Соломія Крушельницька, Олек. Мишуга, М. Загорська, Г. Алчевський, М. Микиша, М. Іванов, О. Петров, Цесевич, М. Вольгемут-Литвиненко, І. Паторжинський, О. Колодуб, скрипаль Г. Рачинський, піаністи Т. Шпаковський та П. Селецький.

Із інструменталістів здобула собі світову славу феноменальна піаністка Любка Колесса, піаніст Тарас Микиша (син співака М. Микиши), лауреат міжнародних конкурсів у Відні й Будапешті. Композитор В. Косенко був знаменитим піаністом, віолончеліст Богдан Бережницький, віолончелістка Христя Колесса (що йде слідами своєї сестри), скрипаль Роман Придаткевич (Америка), піаністка Дар'я Гординська-Каранович, піаністи Роман Савицький, Галя Левицька, Володимир Божейко та ін.

Помітну роль у налагодженні мистецьких контактів відігравали приїзди в Україну російських і західноєвропейських композиторів, інструменталістів, співаків. Вони демонстрували свої досягнення, знайомились із творчими здобутками таких українських митців: О. Нижанківський, О. Рубець, Д. Січинський, П. Сокальський, С. Людкевич, М. Лисенко, М. Вербицький, М. Калачевський, О. Пащенко, С. Гулак-Артемівський, А. Єдличка, Й. Витвицький, В. Заремба, С. Воробкевич, І. Рачинський.

Камерно-інструментальна музика початку XX ст. характеризується напруженим пошуком нових виразних засобів для глибшого відображення духовного світу свого сучасника («Роздуми на березі Дніпра», «Думка-шумка», «Старий бандурист», «Музичні враження»), передреволюцій-

ної атмосфери в країні («Гетьмани», «Дума про Україну», «Спогад про Полтаву», «Чумаки», «Слов'янський альбом», «Український ноктюрн», «Коломийка», «Українські вечори»).

Майже для всіх музикальних жанрів у цей період характерне посилення психологічних моментів – розкриття духовного світу людини, тонке змалювання картин природи, звуження ліричного моменту до мотивів розпачу, втечі від дійсності («До ластівки», «Сирітка», «Ой, одна я, одна», «Садок вишневий»).

Чимало виникало напівдилетантських творів, в яких переважали мелодраматичність, одноманітність змісту, шаблонні засоби музичної виразності.

На початку ХХ ст. подією музичного життя України стала інтерпретація піаністами власних творів. Особливого розголосу набули авторські концерти. Розвиток традицій фортепіанної гри був пов'язаний з діяльністю О. Горовиця, важливою рисою артистичної діяльності якого було прагнення до розширення репертуару, до вибудови програми.

В Україні відбувалися постійні гастролі видатних представників світового фортепіанного мистецтва. Слухачі віддавали належне таланту таких музикантів, як С. Рахманінов, О. Скрябін, О. Танєєв, І. Падеревський, А. Рубінштейн.

ХХ ст. виявило талант І. Сениці, В. Сокальського, В. Барвинського, Я. Степового, Б. Лятошинського, В. Косенка, М. Ревуцького, С. Людкевича. Астральні ідеї, пейзажні замальовки, драматична патетика, щире почуття розкриваються у творах «В душі моїй сльози», «Вечірня пісня», «Болить душа моя», «Сторінка кохання», «В сутінках», «Вихор», «Зоряні сни», «Садок спить», «Сільський пейзаж», «Біля струмка».

Вокальна музика у 20-40 роки ХХ ст. була представлена ліричними замальовками, романсами-сатирами, романсами-піснями, героїчними баладами, драматичними монологами.

Серед провідних тенденцій цього часу в інструментальній музиці – демократизація жанру, поворот до сучасної тематики і викликаний цим інтерес до програмності, активна робробка фольклорних джерел.

У вокальній музиці 40-60 років ХХ ст. помітним стає зростання професійної майстерності композиторів. Найбільша увага приділяється об-

разу Батьківщини, поданому в різних аспектах: героїко-трагедійному, героїко-епічному, ліричному. Поряд із темами сучасності композитори розкривають і сторінки минулого.

Інструментальна творчість позначена розширенням образної сфери, інструментального складу, тематики і жанрів фортепіанних творів.

Характерною рисою романсу 60-80 років ХХ ст. стає інтерес композиторів до найкращих зразків поезії минулого. Значно розширюється «текстовий діапазон» вокальної творчості – від далекої давнини до наших днів, стійка тенденція об'єднання романсів у цикли, що сприяло процесу укрупнення жанру.

Інструментальну музику кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст. характеризує лірично-філософський напрям, новий погляд на фольклор, звернення до художньо-виразних прийомів інших видів мистецтва, поява нових структурних і жанрових форм.

Сучасні камерні оркестри, ансамблі солістів: «Київська камерата» (художній керівник і диригент Валерій Матюхін), камерний оркестр «Київські солісти» (художній керівник-директор Анатолій Васильківський) є неодмінними учасниками державних культурних заходів.

«Київська камерата» є своєрідною творчою лабораторією для багатьох українських композиторів, часто є і першовиконавцем їхніх творів, і чи не найбільшим їх пропагандистом за кордоном. Музиканти «Камерати» записали 10 СД сучасної української музики, де поряд із класичною і сучасною західноєвропейською музикою звучать твори Є. Станковича, В. Сильвестрова, І. Карабиця, В. Зубицького, Г. Ляшенка, Ю. Іщенка.

Приблизно одна третина репертуару відведено українській музиці у «Київських солістів». Одначе, цей оркестр зорієнтований насамперед на класику. Тому перевага надається ефектним «шлягерам» типу Іспанського танцю М. Скорика з музики до драми Лесі Українки «Кам'яний господар», «Український квінтет» Б. Лятошинського, концерт «Зникаючі образи» для фортепіано з оркестром Ж. Колодуб.

Симфонічні та камерні твори І. Карабиця звучали у США, Канаді, Фінляндії, їх виконували і музиканти «Київської камерати», і закордонні (Камерний оркестр Лас-Вегаса).

Тісно співпрацює з іноземними музикантами Є. Станкович. Він писав твори на замовлення Квартету Мендельсона (США), Ансамблю Нової Музики (Швейцарія), Симфонічного оркестру Вінніпега (Канада) та французького кларнетиста Ф. Кюнера й ін. Камерні твори Є. Станковича виконувалися у 20-ти країнах – Бельгії, Франції, Угорщині, Чехії, Польщі, США, Канаді і Швейцарії та ін.

«Чемпіоном» у закордонному виконанні був М. Скорик. Так, у кінці ХХ ст. його твори звучали у 45-ти країнах світу.

Багато творчих контактів зав'язалося завдяки міжнародному музичному фестивалю «Київ-Музик-Фест», де пропагується українська музика.

ЗАВДАННЯ

для самопідготовки до занять

1. Проаналізувати, користуючись літературою, виступи вокалістів, інструменталістів з огляду на технічні дані, зовнішні, внутрішні засоби виконавської майстерності.

2. Розподілити жанри камерної музики, добираючи з вербального ряду: пісня, соната, етюд, романс, ноктюрн, балада, варіації, полонез, мазурка, арія, серенада, пісня без слів, прелюдія:

Вокальна

Інструментальна.

3. Назвати характерні риси камерної музики.

4. Яких відомих виконавців камерної музики Ви знаєте?

5. Визначити жанр камерного твору за прослуханим музичним уривком. Дати визначення цього жанру.

6. Який тип арії у запропонованому музичному уривку? (любовно-лірична, драматична, героїчна, філософська)

7. Визначити тип арії за характером вокального викладу (пісенна, широка, наспівна, декламаційна, блискуча, бравурна, колоратурна).

8. Вибрати відповідно до прослуханого твору характеристику:

Бадьора, ніжна, зухвала, граціозна,

драматична, героїчна, вольова,

грізна, революційна, таємнича,

лірична, весела, жартівлива,
велична, сумна, елегійна,
поетична, ласкава, зосереджена, схвильована.

9. Визначити тип романсу (або жанровий різновид): романс-арія, романс-дума, драматична сцена, романс-монолог, поема, балада.

10. Добрати репродукцію до інструментального твору (П. Чайковський. Сюїта «Пори року»: «Осіньна пісня»). Змотивувати вибір.

11. Виокремити власні критерії для оцінки власного виступу, виступу товариша, виконавця.

12. Проаналізувати, користуючись літературою, виступ вокаліста.

13. Проаналізувати, користуючись літературою, виступ інструменталіста.

14. У критичному огляді виписати у відповідні колонки:

а) технічні дані,

б) зовнішні,

в) внутрішні засоби виконавської майстерності.

15. Навести обставини, за яких Ви слухали камерну музику. На що звернули увагу (голос, костюм, жести, поза, рухи, міміка).

16. Яку б камерну музику Ви замовили по радіо (для себе, друга, коханої, матері, тощо).

17. Теми рефератів:

«І пісня, і романс»;

«Вокальна камерна музика»;

«Сонатні цикли і сонатна форма».

СИМФОНІЧНА МУЗИКА

План

1. Особливості симфонічної музики.
2. Жанри симфонічної музики.
3. Розвиток симфонічної музики в Україні.
4. Історія виникнення інструментів симфонічного оркестру.

1. Особливості симфонічної музики

Симфонічна музика має складні форми і виражальні засоби, для розуміння яких потрібні певний слуховий досвід і відповідна підготовка. Музику не можна пояснити в одній лекції, її не можна зрозуміти, прочитавши книжку або брошуру, вона поступово, відповідно до набування людиною слухового досвіду, розкривається перед нею, збагачуючи її великими духовними скарбами.

Симфонічною музикою називається інструментальна (тобто призначена для виконання на музичних інструментах, а не для співу) музика, написана для спеціального складу оркестру, який називається симфонічним.

Важлива особливість симфонічної музики полягає в тому, що ідейний задум твору (глибокий і значний), – розкривається в широкому різноманітному розвитку, інколи конфліктному, напружено-драматичному. Основна музична ідея стверджується в процесі боротьби, у гострих конфліктних зіткненнях, подекуди часових відхиленнях від основних шляхів розвитку. Такий розвиток називається симфонічним.

За глибиною змісту і складною багатоплановістю задуму багато з симфонічних творів можна порівняти з театральною драмою, трагедією або романом. Подібна паралель тим більш доречна, що зміст і образи окремих симфонічних творів нерідко навіяні великими творами літератури. Основний драматичний конфлікт шекспірівської трагедії «Ромео і Джульєтта» з великою художньою силою відтворений в геніальній увертюрі-фантазії П. Чайковського і балетних сюїтах Прокоф'єва. Увертюра «Фауст» Р. Вагнера і «Фауст-симфонія» Ф. Ліста навіяні образами поеми Й. Гете.

Симфонізм – це особливий метод втілення ідейно-художнього змісту засобами музики, суть якого полягає в тому, що загальний задум великого, багатопланового твору розкривається в конфліктному зіткненні різних музичних образів. Основна ідея такого твору утверджується в процесі боротьби, взаємодії окремих музичних тем, що перебувають у цілеспрямованому розвитку.

Твір, написаний за принципами симфонізму, складається з цілої системи різних музичних образів; зміст такого твору розкривається посту-

пово через розвиток, зіткнення і видозміни образів. У процесі розвитку змінюються мелодії, супровід, з'являються нові емоційні і змістові відтінки, що відводять музику нерідко дуже далеко від первісного образного значення. Симфонізм – це живий потік музики, підпорядкований логіці розвитку і гармонійної пропорційності всього твору в цілому, в якому теми, мотиви, мелодії стикаються, видозмінюються, поділяються на частини, протидіють або зливаються в суголоссі.

Симфонізм – не тільки спосіб композиції, створення музики. Це, насамперед, особливий тип музичного мислення, один із найдосконаліших методів «мислення музикою». Зародившись у кінці XVIII на початку XIX ст., він ознаменував собою новий етап розвитку музичного мистецтва. Видатний музикознавець і композитор акад. Б. Асаф'єв писав, що символізм – великий переворот у свідомості і техніці композиторів, це – епоха самостійного освоювання музикою ідей і заповітних думок людських. Симфонія як емоціональний музичний жанр – тільки наслідок цього явища.

Природно, що симфонізм як форма музичного мислення є також формою сприймання музичних творів. Часто говорять, що той або інший композитор володіє симфонічним мисленням, добре симфонічно мислить. Певною мірою це стосується і слухачів: для того, щоб сприйняти твір, створений за принципами симфонізму, треба вміти симфонічно мислити. Слухач має виділити в складному потоці звукового матеріалу окремі найістотніші музичні теми, відчуті їх образний зміст, простежити розвиток і видозміни, зіставити деталі і усвідомити значення цілого. Інакше кажучи, на відміну від безпосереднього емоціонального сприймання цілісного узагальненого музичного образу пісенних форм, для розуміння симфонічних творів слухач повинен аналізувати деталі великого музичного твору, узагальнювати окремі враження, синтезуючи їх в єдине художнє ціле. Важливо, що процес слухання і сприймання складного симфонічного твору протікає інакше, ніж звичайної пісні. Він складніший і потребує від слухача більшої активності, напруженості, уваги, «емоціональної віддачі», нарешті, певної підготовки, «звички», слухового досвіду. У симфонізмі втілюється діалектичний метод мислення, через те в ньому найбільш повно і різнобічно передано складний

духовний світ людей, показано дійсність в єдності і боротьбі протилежностей.

Оволодіння принципами симфонізму і є тією межею, що розділяє просто любителів музики, які віддають перевагу пісні та естрадним танцювальним п'єсам, і підготовлених слухачів, здатних оцінити складні симфонічні твори і пережити високу естетичну насолоду під час їх слухання.

Любитель музики, який володіє «пісенним» типом мислення, звик сприймати тільки узагальнені, незмінні пісенно-мелодичні образи, підходить до симфонічного твору з міркою пісенних форм. Він фіксує лише окремі пісенно-мелодичні острівці в загальному потоці симфонічного розвитку і не може охопити усієї різноманітності художніх образів; окремі враження не складаються в нього в струнку систему, отже, лишається незрозумілою цілісність ідейно-художнього задуму твору. Підготовлений слухач, який оволодів симфонічним мисленням, сприймає твір як органічну єдність багатьох самостійних образів. Звертає увагу на контрастні теми, фіксує етапи тематичного розвитку і його кульмінаційні точки. Так він осягає розумом глибину і важливість музичного змісту.

Симфонічне мислення, що є вищим рівнем музичного розвитку, формується тільки в процесі спілкування з музикою і набування слухового досвіду. Велике значення для слухача має також ознайомлення з основними принципами симфонізму, елементами побудови музичних форм симфонічної музики, конкретний тематичний аналіз окремих творів.

Симфонічний розвиток – поняття, що узагальнює всі види і форми перетворень, яких може зазнавати музичний матеріал певного твору. Одним із основних видів симфонічного розвитку є розвиток головних музичних тем.

Тема – це музична побудова, що передає одну думку, несе чіткий образ, той основний елемент твору, який надалі розвиватиметься. Вона може бути подана цілим комплексом, що включає мелодію, гармонію, тембр, фактуру; може становити собою одну мелодію або складатися з короткого (2-3 звуки) мотиву, окремої характерної інтонації, навіть ритмічної фігури або гармонійної послідовності. У великих творах звичайно можна виділити 2-3 теми, що становлять основу симфонічного розвитку,

і кілька другорядних тем. Послідовне видозмінення однієї або кількох музичних тем називають тематичним розвитком.

Програмна музика – музика, в основі якої лежить програма (тобто конкретний сюжет). Програмність відображена в назві твору або в спеціальному коментарі.

2. Жанри симфонічної музики

До сфери симфонічної музики належать різноманітні за змістом твори для оркестру: симфонії, увертюри, концерти, симфонічні сюїти, поеми, картини, фантазії, рапсодії. Окрім цього, симфонічний оркестр є обов'язковим учасником оперного і балетного спектаклю, музичної комедії або оперети, а в наші дні також багатьох звукових кінофільмів.

Симфонія як жанр – тип великого музичного твору для оркестру, написаного в особливій формі.

Класична форма симфонії, що сформувалася в європейській музиці понад 200 років тому, дає можливість найбільш повно, широко і різнобічно передати життєві враження людей, створити своєрідну «музичну модель» дійсності. Цьому сприяє циклічна форма симфонії, тобто наявність у ній кількох самостійних, але тісно пов'язаних між собою частин.

Симфонія стає жанром, де головним є контраст руху окремих частин, зміна настрою, естетичних, моральних і світоглядних уявлень. Музикально-звукові уявлення і переживання відображають у симфонії Світ і Людину в ньому. Що таке Світ? Якою є роль Людини? Чи можна перетворити Світ? Ось питання, які намагається вирішити симфонія. Поставлене в першій частині симфонії, це питання отримує різне висвітлення в кожній її частині.

Класична симфонія має 4 частини.

У першій частині – найбільш активній і дійовій – народжуються образи, що визначають загальний характер і наступний розвиток музики. Драматична дія, яка розкриває життєві суперечності, конфлікти, боротьбу – такий характер музики першої частини, що звучить здебільшого в швидкому темпі і через те часто називається, згідно з темповим позначенням, *алLEGRO* (швидко).

Друга частина – повільна (нерідко її називають анданте– повільно). Це, за визначенням Б. Асаф'єва, – «ліричний розділ симфонії, галузь роздумів про життя, долю, кохання, смерть, про природу».

Третя частина – жвава, рухлива, прийнята танцювальними ритмами, малює картини побуту. З часів Л. Бетховена її часто називають скерцо, що означає жарт.

Четверта частина має назву фінал (кінцевий, остаточний). Тут узагальнюється весь попередній розвиток, робиться висновок. Найчастіше музика фіналу пов'язана з образами народного святкування, походу і має життєствердний характер.

Композитори не завжди додержуються такого розміщення частин у циклі і іноді міняють місцями середні частини (анданте та скерцо); є симфонії, в яких багато частин; у сучасній музиці, навпаки, дуже поширена форма тричастинної симфонії. Проте симфонія завжди є циклом з кількох частин, що охоплюють різні образи та настрої.

Відмінна особливість кращих симфоній – надзвичайно широкий спектр явищ життя. У невичерпному багатстві сполучень музичних образів, у контрастному чергуванні руху композитори-симфоністи з великою художньою силою відтворюють енергійну, дієву натуру людини, її боротьбу з життєвими негараздами, визвольний рух народних мас, поряд з цим - прекрасні образи природи, тонкі душевні переживання. У багатьох симфоніях можна також зустріти життєрадісні сцени народного побуту, картини народних свят.

Надмірна рішучість і утвердження ідеалу, яке переходить в самовпевненість, надмірна обережність, стриманість, зовнішня пишність, безпечність і безоглядність – ці якості в діяльності людини служать інколи непереборною перепорою справжнім її бажанням і намаганням на шляху до дійсної краси, і межа, яка відокремлює засіб досягнення від перепони, нерідко буває тонкою і непомітною. Про цю грань, про почуття міри істинно прекрасного і високого як важливої моральної проблеми говориться, наприклад, в 40 симфонії В. А. Моцарта.

У симфоніях XVIII ст. складні проблеми поперемінно в центрі уваги композиторів В. А. Моцарта, Й. Гайдна, Л. Бетховена.

У XIX ст. симфонія стає жанром, який вимагає громадянської зрілості. Р. Шуман почав писати симфонічну музику в 31-річному віці, О. Бородін – в 34, П. Чайковський, Г. Малер – в 26-34, Й. Брамс – у 42.

XX ст. висуває на перший план події нашого часу: «Пам'ятник Лідіці» Б. Мартіну, «Трен пам'яті жертв Хіросіми» К. Пендерецького, «Хроніка блокади» Б. Тищенко. З'являються в симфонічних творах програми, пов'язані з завданнями передачі світла, кольору, з проблемою звукообразовальності: «Веселка» Я. Іванова, «Хронохромія» О. Месіана, «Спектри» В. Сильвестрова. Програмними є симфонії «Ранок», «Полудень», «Вечір» Й. Гайдна, «Пасторальна» Л. Бетховена, «Ромео і Юлія» Г. Берліоза, «Христофор Колумб» Давида Фелісьєна Сезара, «Васко да Гама» Ж. Бізе, «Шехеразада» М. Римського-Корсакова, «Фауст» Ф. Ліста.

Внутрішній світ людини є надзвичайно складний. У кожного свої справи, думки, своє внутрішнє життя. Найкраще розповісти про цей складний і цікавий світ може саме симфонічна музика.

Багато нового з'являється в симфонічному мистецтві у XIX ст. Народжуються вільно побудовані концертні увертюри, симфонічні поеми, фантазії, рапсодії. Ці нові форми симфонічної музики виникли тому, що передові музиканти XIX ст. – Р. Шуман, Ф. Ліст, Г. Берліоз, О. Бородін, М. Римський-Корсаков і багато інших – прагнули передати в музиці складний і протирічний духовний світ своїх сучасників, їхні думки, душевні пориви, а класичні строгі форми побудови творів їх інколи не задовольняли.

Увертюра – в перекладі з французької означає – початок, відкриття. Це музичний твір, який виконується на початку вистави (опери, балету, кінофільму).

Увертюра – оркестрова п'єса, яка виконується перед театральним спектаклем і вводить в коло ідей і настроїв очікуваного видовища (з фр. – відкриття). У XIX ст. виникли концертні увертюри – самостійні оркестрові п'єси, часто програмні («1812 рік» П. Чайковського), на поетичний сюжет, з рисами фантастичним – «Чарівне озеро» О. Лядова. XX століття скеровує інтерес до античної міфології та історії – «Гораций-переможець» А. Онегера; роздумів про досягнення людини, до життя

і творчості відомих учених, художників, державних діячів – «Загибель Пушкіна» Б. Тищенко, «Миколай Коперник» С. Щабельського, «Фрески Діонісія» Р. Щедріна. Композиторів приваблюють картини різних країн, місцевостей, міст, їх історія, традиції – «Київ» Г. Дмитрієва, «Іль де Франс» Л. Дюрея, «Фракія» П. Стайнова.

Увертюрою може бути одночастинний твір, часто програмний за характером.

Увертюра немов підготовлює наші почуття, створює потрібний настрій, знайомить нас із головними музичними темами, що звучатимуть в опері, балеті, кінофільмі.

У цьому невеликому музичному вступі лежить основна ідея, думка твору.

У наш час майже кожний художній кінофільм починається оркестровою увертюрою, тобто вступом, настроєм якого має безпосередній зв'язок із змістом фільму.

Цей настрій увертюра має передати глядачеві, ввести його в атмосферу сюжетних подій, іноді перенести в іншу епоху або соціальне середовище, яке буде показане на екрані, тощо. Отже, увертюра має важливе значення.

Увертюра Ф. Мендельсона «Сон літньої ночі» не відображає всієї концепції комедії В. Шекспіра, а показує лише одну сцену в лісі. В увертюрі нема людських відносин і переживань, а тільки світ Оберона (царя ельфів), царство ельфів та їхні безневинні витівки. Успіх увертюри і обумовлений тим, що в той час хотіли чути саме таку ілюстрацію в концертних творах і насолоджуватися подібними естетичними уявленнями і переживаннями.

До іншого жанру симфонічної музики – *рапсодії* – зверталися Ф. Кутєв, П. Чайковський, А. Маргусте: «Болгарська», «Слов'янська», «Естонська». Рапсодія – музичний твір на теми народних пісень і танців або на теми в народному стилі. Рапсодії писали для оркестру і базувались вони на авторських темах з характерним національним забарвленням. Іноді рапсодія – являє собою фантазію (або обробку) на теми іншого композитора.

«Рапсодія на тему Паганіні» С. Рахманінова пронизана тривогою, яка лякає. Ця тема стала своєрідним знаком західної культури і сприймалась як антипод слов'янської плавності, наспівності.

Концерт – віртуозний твір для інструмента соло (2-3 солістів) в супроводі оркестру. Майстерність соліста ніби протиставляється в такому творі яскравому багатству оркестрового звучання. До концертів звертались В. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Ліст, Й. Брамс, Й. Гайдн, Й. Бах, Г. Ф. Гендель, М. Равель, І. Стравинський, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович. У ХХ ст. розширюється сфера солуючих інструментів, додаються навіть народні інструменти (баян, домра, бандура, губна гармоніка), людський голос, електромузикальні інструменти, саксофон.

Прекрасні концерти створював у першій половині XVIII століття італієць Антоніо Вівальді (1680 – 1741 рр.). І хоча цей яскраво талановитий музикант багато сил віддав вокальній музиці (він був автором 39 опер), жанр концерту стояв у нього на першому місці. Талановитий скрипаль Вівальді написав 220 скрипічних концертів.

Деякі концерти мають виразні підзаголовки. Так, Вівальді назвав один із двох драматичних концертів «Буря». Чотири інших його концерти об'єднані назвою «Пори року» і мають такі підзаголовки – «Весна», «Літо», «Осінь» і «Зима».

У невеличких поясненнях А. Вівальді іноді уточнює задум кожного концерту з циклу «Пори року». Ось передмова до концерту «Весна»: «Прийшла весна, і веселі пташки вітають її своїм співом, біжать, співаючи, струмочки. Небо вкривається темними хмарами. Блискавка і грім також сповіщають весну. І знову повертаються пташки до своїх солодких пісень. На квітнику під шелест дібров спить козиний пастушок з вірною своєю собакою. Під звуки пастушої волинки танцюють німфи».

«Пори року» А. Вівальді – прекрасний зразок зображувальної живописної музики XIX століття.

Перший концерт для фортепіано з оркестром Петра Чайковського – один із популярних і його улюблених творів – написаний у листопаді-грудні 1874 року. Партитуру він закінчив тільки 9 лютого 1875 року. Написання цього концерту було нелегким. У листах П. Чайковський скаржився на тугість – не порив, не натхнення переважали, а важка праця, сумніви щодо викладеного матеріалу, який не бажав підкорятися наказам творчої уяви.

Написання концерту безпосередньо було пов'язано з Україною, яка на той час стала для композитора не просто близьким краєм, де він бував у молодості. Україна увійшла саме у його життя, оскільки сестра П. Чайковського Олександра Іллівна з чоловіком Левом Васильовичем Давидовим постійно знаходились у селі Кам'янка. П. Чайковський ніжно любив свою сестру, а тому часто приїздив у Кам'янку і багато тут творив.

Українські пісні викликали у композитора велике захоплення. Він записував їх і включав у свої твори. Не дивно, що з'явилися вони і в I-му фортепіанному концерті. Радісна, піднесена музика усього твору – справжній гімн життю. Концерт став класичним зразком цього жанру музики. Одна з головних його переваг – поєднання народних мелодій з блискучою віртуозною майстерністю. В основних темах концерту П. Чайковський використав українські пісні, які сам записав на Україні.

Лише народна мелодія розробляється в I-й частині концерту – мелодія, яка захоплює своєю незвичайною виразністю, рухливістю, гнучкістю.

У другій частині звучать теми, які належать Чайковському, вони захоплюють ліричною красою. Це образи, думки, що народжуються під впливом картин природи.

Третя частина концерту – це апофеоз світла і радості, насолода щастям.

Основна тема – сповнена веселощів танцювальна українська веснянка «Вийди, вийди, Іванку» – колоритно і різноманітно розроблена в партії фортепіано та в оркестрі.

Симфонічна поема – великий одночастинний твір програмного характеру для симфонічного оркестру. Симфонічні поеми присвячені подіям, фактам, вчинкам героїв, відомих з міфології, біблейські історії, твори літератури, зображувального мистецтва, конкретно-історичні події («Перший подвиг Геракла», «Зрада Іуди», «Полтавська битва», «Варфоломійська ніч», «Робін Гуд», «Іван Грозний»). Це твори з сюжетною програмою. У творах з узагальненою програмою є елементи сюжетності або вони можуть бути відсутні; є історичні події, особистості, конкретна країна, місто чи сільська місцевість, пам'ятки архітектури, морально-естетичні переживання і уявлення, картини природи, пори року, певний танець або стихія танцю («Угорщина», «Рим», «Іспанія», «Кельнський собор», «Бать-

ківщина», «Мрії», «Море», «Осінь», «Арагонська хота», «Український козачок», «Карнавал»).

Симфонічна сюїта. Сюїта (пер. з французького – послідовність, продовження) це твір, який складається з кількох завершальних п'єс, різних за змістом і побудовою. В XVII-XVIII ст. сюїта обов'язково поєднувала в певному порядку чотири танцювальні п'єси – (алеманду, куранту, сарабанду і жигу), згодом до складу сюїт увійшли інші частини: танцювальні (менуєт, гавот) і нетанцювальні (рондо, прелюдія, увертюра тощо).

Пізніше, в другій половині XIX ст. народжується новий жанр програмної симфонічної сюїти. Симфонічна сюїта складається із декількох різних за характером п'єс.

Більшість тем симфонічних сюїт нав'язані живими враженнями від мальовничих картин природи і народного побуту; у деяких – з природним захопленням і безпосередністю розповідається про чужі країни і людей (Масне «Угорські сцени», «Неаполітанські сцени»). Цикли створюються з найяскравіших фрагментів музики до драматичної п'єси (Ж. Бізе «Арлезіанка», Е. Гріг «Пер Гюнт»), балету («Лускунчик» П. Чайковського), опери («Снігуронька» М. Римського-Корсакова).

Наприклад: «Картинки з виставки» М. Мусоргського – цикл п'єс, які передають враження композитора від виставки художника В. Гартмана.

Симфонічна картина – програмний симфонічний твір описово-зображувального характеру («Садко», «Шехеразада» М. Римського-Корсакова, «Ніч на лисій горі», «Баба Яга», «Кікімора», «Чарівне озеро» О. Лядова). «Шехеразада» – живописна музична оповідь про казкові чудеса і пригоди, створені поетичною фантазією народів східних країн. Окремі частини сюїти – самостійні мальовничі картини, нав'язані образами арабських народних казок «1001 ніч».

3. Розвиток симфонічної музики в Україні

В Україні в симфонічних композиціях вітчизняних музикантів початку XIX ст. три симфонії Е. Ванжури («Українська», «Російська», «Польська») віддзеркалювали особливості становлення вітчизняного симфонізму. У них відчувається опора на стильові засади музики,

що склались у творчості західноєвропейських митців другої половини XVIII ст. (Й. Гайдн, В. Моцарт).

Українська симфонія М.Калачевського в основі має українські мелодії «Ой, гай, гай зелененький», «Ой, джигуне, джигуне», «Йшли корови із діброви», «Віють вітри».

У симфоніях П. Сокальського тема-образ симфонії виявляється у найтіснішому зв'язку з пісненими і танцювальними мелодіями народних пісень-романсів, жартівливо-танцювальними мелодіями.

У кінці 50-х рр. XIX ст. почало працювати філармонійне товариство артистів за участю М. Лисенка та диригента В. Велінського.

М. Лисенко написав кілька симфонічних композицій – симфонічна увертюра на мелодії української пісні «Ой, запив козак, запив», оркестрова фантазія «Козак-шумка». Але симфонічна музика не посіла належного місця в його оперній спадщині. У таких творах, як «Різдвяна ніч», «Наталка-Полтавка», «Енеїда», «Зима», «Весна», «Утоплена», «Тарас Бульба», є розгорнуті інструментальні вступи, антракти і танцювальні епізоди. Проте вони хибують на деяку статичність, інколи на фрагментарність структури.

У Києві в 1863 році відкрито відділення РМТ (російське музичне товариство), що мало на меті влаштувати серйозні музикальні зібрання. Київські музиканти дістали можливість виступати в концертах, виявляти свої творчі здібності, підвищувати виконавську майстерність. Кияни знайомилися з симфонічними творами Л. Бетховена, В. Моцарта, Р. Вагнера, Ф. Ліста, К. Сен-Санса, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, О. Бородіна.

Розгортання концертного життя активізувало благодійні концерти. Окрім сольного співу та інструментальних п'єс, до програм входили твори великих форм – симфонії, концерти (оркестри інколи нараховували до 250 чоловік – інструменталісти з кількох кріпацьких оркестрів, музиканти дивізій, студенти університетів, аматори з дворян). Виступи з музичними номерами відбувалися між діями драматичних спектаклів, вносячи музичний елемент у театральну виставу.

Музика, яку виконували перед початком вистави, тривалий час не мала якогось зв'язку з п'єсою, якій передувала. Головним її завданням було привертати увагу публіки і розважати її перед початком дії. Г. Квітка-Основ'яненко згадує про гру перед виставою оркестру в Глухові в сере-

дині XVIII ст.: «Музиканти грали марш «На взяття Дербента», тоді ще досить свіжий, козачки і веселих пісень».

У містах України діяло чимало музичних і музично-драматичних гуртків, де звучала симфонічна музика. Зокрема, в Луганську, Полтаві, Ніжині, Миргороді, Новгород-Сіверському, Глухові.

Для Одеси, зокрема, значною мистецькою подією був приїзд композитора П. Чайковського, який виступив з п'ятьма симфонічними концертами, диригуючи аматорським оркестром. Вперше в Одесі прозвучала сюїта з нового балету «Лускунчик».

На початку XX ст. розвиток національного симфонізму тісно пов'язаний зі становленням фольклорно-професійних зв'язків. У симфоніях М. Ревуцького і Б. Лятошинського інтонаційно викристалізувались народнопісенні елементи.

Симфонічна музика воєнних років характеризується широким використанням програмності як літературно-сюжетного, так і емоційно-узгаьльненого типу («Вітчизна» К. Домінчена, дві симфонії К. Данькевича, 1 симфонія Д. Клебанова, 2 «Весняна» симфонія і «Гуцульська рапсодія» П. Майбороди, «Закарпатські ескізи» В. Гомоляки, сюїти «Пам'яті Лесі Українки» А. Штогаренка, «Тарас Шевченко», симфонічна балада «Гражина» Б. Лятошинського).

З кінця 50-х рр. XX ст. з'являється нова тенденція, пов'язана з «камеризацією» і психологізацією симфонічного жанру, яка знайшла втілення у симфонії для струнного оркестру І. Шамо.

4 симфонія Б. Лятошинського розкриває тему взаємовідповідності особистого і народного в ракурсі проблем «митець і народ», «митець і час» у їх глибокій гуманістичній сутності.

На початку 70-х рр. XX ст. активізувалися пошуки композиторів у сфері програмного симфонізму, інтонаційно-виразних засобів, якісного оновлення зв'язків музичного фольклору і професійної композиторської творчості (Л. Дичко, М. Скорик, Є. Станкович). Композиторами використовують нові структурно-тематичні і ладоінтонаційні засоби професійної музики у сполученні з фольклорними елементами. М. Скорик, зокрема, знаходить оркестрові барви, які наближені до звучання народних інструментів (флюяри, трембіти, цимбали).

Симфонічні варіації Лесі Дичко «Веснянки» являють собою вільне трактування фольклорних зразків. Духовна казкова фантастика – у легенді Л. Грабовського «Вечір на Івана Купала», де значну роль відіграють звукообразувальні засоби оркестру. Активні пошуки у симфонічному жанрі характеризують творчість Івана Карабиця (симфонія «5 пісень про Україну»).

«Симфонічні фрески» Л. Грабовського за мотивами малюнків Б. Прокова «Це не повинно повторитись» характеризується декоративними, монументальними оркестровими засобами. «Симфонієтта» Є. Станковича – один із перших в Україні творів, в якому втілення авторської оригінальної концепції здійснене через полістильовий синтез (цитата, алюзія, колаж, тональна стилізація – форми включення іншостильового матеріалу).

4. Історія виникнення інструментів симфонічного оркестру

Симфонічний оркестр – великий колектив кваліфікованих музикантів, які грають на різних за характером звуковилучення інструментах. У такому оркестрі об'єднані важливі види музичних інструментів, які використовувалися протягом віків у творчій практиці європейських композиторів. Більшість із цих інструментів – народного походження.

Кожний з інструментів оркестру (навіть окремі їх регістри) мають своєрідну звукове забарвлення – тембр. Різноманітність тембрів створює відмінну властивість симфонічної музики.

В оркестрі можна почути лірично схвильований спів скрипки і глибоко задушевний «грудний» голос віолончелі з її красивим «оксамитовим» забарвленням, низьке, завуальоване звучання контрабасу і ніжні переливи флейти і кларнета, виразні людські інтонації гобою і фаготу. З ними яскраво контрастують енергійні виклики труб, тривожний рокіт литавр, дзвінкі удари тарілок. З усіх видів оркестрів тільки симфонічний оркестр має таку різноманітну і повну звучність, лише йому притаманне таке багатство звукових кольорів, то ніжних і прозорих, то блискучих і сліпучо яскравих, то могутніх і громоподібних, фантастичних або похмурих, зловістих.

Виконанням творів симфонічної музики керує досвідчений музикант – диригент. Від диригента залежить те чи інше художнє трактування твору, характер інтерпретації музики. Диригент повинен мати гострий слух,

почуття ритму, пам'ять, знання засобів і можливостей інструментів, загальну культуру.

Справжній диригент повинен уміти дібрати кожного артиста оркестру, враховуючи при цьому ступінь його виконавської майстерності, а також його вміння зіграти з іншими музикантами, його розуміння принципів фразування, загальнолюдську культуру, інтелектуальні здібності, емоційні якості. У «словнику» виразних засобів диригента все більше значення починають відігравати нові компоненти: вираз очей, постава голови, скульптурність зовнішності диригента, в якій «програмується» характер музичного образу, якість звучання, динамічне положення корпусу і ніг, «артикуляція пальців», умовними знаками якого є ритмічні рухи, сигнали, жести, пози, міміка, навіювання.

Визнання як талановитих диригентів у свій час завоювали композитори Б. Сметана, А. Дворжак, Е. Гріг, М. Рубінштейн, М. Балакирев. ХІХ ст. висунуло постаті Г. Малера, Ріхарда Штрауса (який стояв за пультом майже 65 років), Б. Вальтера, О. Клемперера, Шарля Мюнша.

Відомі диригенти ХХ століття, сьогодення – Є. Мравинський, Є. Світланов, Г. Рождественський, Г. фон Караян, А. Нікіш, Ю. Тімірканов, А. Тосканіні, Л. Стоковський, Г. Фиттельберг (Польща), Ю. Орманді (США), Ю. Клейбер.

У процесі здійснення художнього задуму твору велика роль належить окремим учасникам оркестру, їхній майстерності і власній виконавській ініціативі. У наш час живого інтересу до симфонічної музики стало очевидним, що висока якість виконання залежить не тільки від таланту диригента, але значною мірою від самого оркестрового колективу. Ось чому учасниками концертних гастролей в наші дні є не тільки диригенти (як це було в минулому), але і самі симфонічні оркестри.

ЗАВДАННЯ

для самопідготовки до занять

1. Назвіть твори, які входять до сфери симфонічної музики.
2. Поясніть поняття «симфонічний розвиток» (основна музична ідея стверджується в процесі боротьби, гострих, конфліктних зіткненнях, часових відхиленнях від основних шляхів розвитку).

3. З якими літературними творами порівнюють симфонічні?
4. Які драматичні твори відтворені в симфонічній музиці?
5. Визначте драматичний твір за музикою.
6. Що таке програмна музика? (музика, в основі якої лежить конкретний зміст, відображена в назві твору, в спеціальному коментарі).
7. Які питання вирішує симфонія як жанр? (Що таке Світ? Якою є роль Людини? Чи можна перетворити Світ?)
8. Назвіть авторів симфонічної музики.
9. Хто з композиторів запровадив реформу в оркестрі як диригент?
10. Якими якостями має володіти диригент?
11. Який тип диригента підійшов би до диригентської інтерпретації музичного твору?
12. Знайдіть міміку і жестику до кожного з наступних диригентських типів: заглиблений, громоподібний, витончений, поет звуку, авангардист.
13. Назвіть відомих симфонічних диригентів.
14. У яких жанрах симфонічний оркестр є необхідним учасником?
15. Знайдіть спільне в різних інформаційних потоках (візуальної і звукової інформації) (Мендельсон. Скерцо з увертюри до комедії В. Шекспіра «Сон літньої ночі»; Ф. Гойя. Портрет сеньйори Бермудес; О. Каррера. Жіночий портрет).
16. Установіть ступінь відповідності образного емоційного змісту музичного твору (Клаудерман. Алісія, Ера. Похмурий день та зразків поезії Л. Костенко:

Сосновий ліс перебирає струни.

Рокоче тиша на глухих басах.

Бринять берези, і блукають луни,

Людьми забуті звечора в лісах.

Це – сивий лірник. Він багато знає.

Його послухать сходяться віки.

Усе іде, але не все минає

Над берегами вічної ріки.

Світає світ в терновому галуззі.

Кладуть вітри смичок на тятиву.

Десь голос мій шукає моїх друзів.

І хтось чужий кричить мені: ау!
І знову тиша. Лиш блукають луни.
Крізь день, крізь мить,
Крізь душу, крізь віки.
Сосновий ліс перебирає струни
Над берегами вічної ріки.
Ставить осінь на землю свою золоту жирандоль.
І, ковтаючи сльози, одягши на плечі сукману.
Перемотує літо на чорні катушки тополь,
Шие голим полям нескінченну сорочку з туману.
Тихо строчать дощі... І навіщо мені ця печаль?
Що я хочу спитать у цієї сумної кравчині?
Я прощаюся з літом. І воно мені каже: «Прощай!»
І хитає над шляхом порожнії гнізда качині.

ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО

План

1. Типи та види хорів.
2. Форми сучасного хорового виконавства
3. Традиції народно-професійної і професійно-культурної хорової музики.
4. Традиція хорового співу в українській культурі.

1. Типи та види хорів

Тип хору – це характеристика складу хору за типами співацьких голосів. Співацькі голоси поділяються на три типи: чоловічі, жіночі й дитячі, – які є матеріалом, з якого можна створити хор того чи іншого типу, тобто того чи іншого складу. Хорові колективи, у яких співають тільки чоловіки, тільки жінки чи тільки діти, називаються однорідними. Варто зазначити, що дитячий хор, у якому одночасно співають дівчата і хлопчики, котрі не досягнули мутаційного віку, називатиметься дитячим, тому що в цьому віці їхні голоси схожі за силою, тембром і діапазоном.

Поєднання двох різнорідних типів хорів, а саме: чоловічого і жіночого утворюють мішаний хор. Таким чином, типи хорів бувають:

- однорідний чоловічий;
- однорідний жіночий;
- дитячий;
- мішаний.

У хоровій самодіяльності бувають хори з малочисельною чоловічою групою, де всі чоловіки співають в унісон. У такому неповному мішаному хорі чоловіча партія завжди має невеликий діапазон, а в нотах так і позначається «чоловіча партія» .

У зв'язку з поділом християнства на православ'я і католицизм відокремилися культурні регіони Європи, в результаті чого культова музика в цих релігійних течіях виконується різними типами хорів. Для католицької культової музики стало характерним використанням органа, хору хлопчиків і співу кастратів. У православній культовій музиці впродовж тривалого часу переважав чоловічий хоровий спів без супроводу. У подальшому церковні хори у православних церквах стали мішаними, а з кінця ХІХ століття в церковному співі беруть участь жінки.

Види хору – характеристика виконавського колективу чи твору за кількістю самостійних хорових партій.

Кожен вид хорової партитури є характерним для певної епохи розвитку хорової музики й культової належності. У православній церкві протягом значного періоду головувало строге чоловіче одноголосся знаменного співу. В епоху російського Бароко (ХVІІ ст.) під впливом західноєвропейської культової музики спочатку в Україні, а потім і в Росії утвердилося багатоголосся (12 голосів) партесних концертів, що виконувалися мішаними хорами, у яких співали чоловіки і хлопчики. У період Класицизму (ХVІІІ ст.), починаючи з композиторів М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, Е. Фоміна, С. Дегтярьова, в російській церковній музиці остаточно утверджується класичне чотириголосся. Традиції строгого чотириголосся, збережені композиторами ХІХ століття, розвинули у своїй творчості композитори Д. Шостакович, В. Шебалин, Л. Ревуцький, О. Штогаренко, А. Авдієвський та інші.

За кількістю самостійних хорових партій хори бувають одноголосними, дво-, три-, чотириголосними. Мішаний хор може бути й багатоголосним, якщо в партитурі п'ять і більш самостійних хорових партій. П'яти – восьмиголосного викладу потребують переважно твори великої форми, а також поліфонічні. Строге чотириголосся, а саме сопрано, альт, тенор, бас, є класичною формою викладу в мішаному хорі, коли жодна з хорових партій не розділяється.

Багатоголосні співзвуччя нерідко утворюються при поділі основного хорового голосу на два чи три. Цей поділ голосу позначається італійським словом *divisi* (окремо). Використання дивізії гармонічно насичує хоровий виклад, послабляючи водночас силу звучання кожної окремої хорової партії. Додаткові голоси, що виникають через поділ (скажімо, партії сопрано на два голоси), не виписуються на окремому нотному стані, тому що з'являються епізодично.

2. Форми сучасного хорового виконавства

Існують різні форми сучасного хорового виконавства: хори професійні й самодіяльні, академічні і народні, дорослі й дитячі, хори, які є самостійною творчою одиницею або частиною великого колективу, хори, що співають а *capella* або з інструментальним супроводом тощо. Відповідно до виконавчого профілю, художніх завдань, складу виконавців, репертуару, характеру співацького звуку (манери звукоутворення) хори розподіляються на групи:

- хори типу капели (академічні);
- народні хори;
- ансамблі пісні й танцю (військові, народні тощо);
- навчальні хори (в музичних учбових закладах);
- хори театрів (музичні і драматичні);
- дитячі хори (хори хлопчиків, шкільні, позашкільні);
- хори (загального типу).

Характерними рисами академічного хору, або капели, є спів у так званій академічній манері (округлим прикритим звуком), високий професійний рівень учасників, які добираються за тембрами голосів, широта регістрів та діапазону звучання. На концертах капели виступають під

керуванням диригента. В їхньому репертуарі різні жанри хорової музики: пісні, хорові мініатюри, хори великої форми (ораторії, кантати, сюїти, поеми, меси, хорові симфонії, реквієми, переклади для хору вокальних, вокально-інструментальних та інструментальних творів тощо). До хорів цього типу відносяться професійні колективи: Академічна хорова капела ім. Л. М. Ревуцького, Академічний камерний хор «Київ», Академічний камерний хор «Хрещатик».

Особливості народного хору визначаються специфічним характером співацького звуку в манері, властивій традиціям народного співу певної області, краю, району. Для народного хорового виконавства типовою є імпровізаційність, варіаційність, підголосність, наявність ведучого співака за відсутності диригента (часто ці хори на концертах співають без диригента), використання натурального регістрового звучання голосів. У репертуарі народного хору провідне значення має жанр пісні. Серед кращих хорових колективів цього виду – Академічний заслужений український народний хор ім. Г. Верьовки, Закарпатський народний хор та Волинський академічний народний хор.

Ансамбль пісні і танцю – це художній колектив, що об'єднує вокальну, танцювальну й оркестрову групи. Ця форма, коріння якої сягає народного мистецтва, найбільш характерна для народних, військових, молодіжних колективів. Домінування хорового співу, танку або танцю залежить від творчого спрямування ансамблю. До найвідоміших у нашій країні слід віднести Заслужений Прикарпатський ансамбль пісні і танцю України «Верховина» та інші.

Навчальні хори – це хорові класи диригентсько-хорових відділень консерваторій, інститутів культури, музичних факультетів педінститутів, музичних, культурно-освітніх та педагогічних училищ. Основна ціль таких колективів – професійна підготовка майбутніх хормейстерів. Крім навчально-виховної роботи, навчальні хори займаються також концертно-виконавською практикою. Відомі своїми славними традиціями навчальні хори консерваторій – Київської ім. П. Чайковського, Одеської ім. А. Нежданової.

Опера як жанр об'єднує в театральній дії вокальну (соло, ансамбль, хор) та інструментальну (симфонічну) музику. Тому специфіка оперного

хору визначається обов'язковою участю його у драматичній дії на сцені. Оперний хор співає, як правило, з супроводом оркестру і лише іноді а capella. Одним із кращих оперних колективів у нашій країні вважається хор Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка.

Шкільні (дитячі) хори в багатьох випадках однорідні. Всупереч поширеній думці про те, що три-, або чотириголосний хор – явище для шкіл майже недосяжне, чимало педагогів–хормейстерів вважають корисним займатися співом і в період мутації, використовуючи відповідний репертуар зі зручними теситурою, діапазоном, не допускаючи деформування голосу, старанно контролювати репетиційну і співацьку роботу школярів. Позитивний досвід таких занять показують більшість шкільних колективів.

3. Традиції народно-професійної і професійно-культової хорової музики

Формування національних звичаїв, мови, ствердження колективної самосвідомості проходили в тісному зв'язку з древнім синкретичним мистецтвом, найважливішим елементом якого був хоровий спів. Розрізняють хорову музику народну і професійну, світську і культову. В музичному фольклорі хоровий спів побутує переважно у вигляді народної пісні, жанрові підрозділи якої національно специфічні:

Колядки (у слов'янських народів);

Кероли (в Англії);

Спірічуели (в американських негрів).

Хорова музика виступає у вигляді розімкнутих складних композицій – в іграх, обрядах, трудовому суперництві і розрізняється за історичним типом багатоголосся (гомофонне, поліфонічне), за виконавським складом (а capella, сольним співом, з інструментальним супроводом) та іншими ознаками. Хорові композиції можуть бути самостійними творами або частиною більш складних творів. Розповсюдження набули також різні види хорових обробок – аранжування, транскрипції, гармонізація народних мелодій.

Історичні та археологічні джерела вказують на багаті традиції народно-професійної і професійно-культової хорової музики в древніх дер-

жавах Вавилону, Індії, Єгипту. Виключне значення для розвитку хорової культури мало мистецтво Древньої Греції, пізніше – Візантії. Розподіл християнства на католицтво і православ'я вплинуло на еволюцію як культової, так і світської хорової музики.

Центрами церковної хорової музики були монастирі і собори великих європейських міст, в університетському середовищі звучали світські хорові мотети і студентські пісні.

Епоха Відродження принесла з собою розквіт хорового багатоголосся, розповсюдження різних форм світської хорової музики, ствердження принципу цілісної хорової композиції, появу нових хорових жанрів (меса, мотет, магіфікат, мадригал, шансон).

Переломним моментом у відокремленні хорової музики від церкви було виникнення опери, під впливом якої сформувалися жанри хорової кантати і ораторії.

Кантата – багаточастинний вокально-симфонічний твір урочистого або розповідного епічного характеру. Термін походить від італ. Cantare – співати. Кантати зазвичай призначені для солістів, хору і оркестру. Видатні зразки цього жанру можна зустріти в творчості І. Баха, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Г. Берліоза, Ф. Ліста, Й. Брамса, Б. Бартока, К. Орфа, Б. Бріттена, П. Хіндеміта.

Ораторія – багаточастинний вокально-симфонічний твір для солістів, хору і оркестру (від лат. Oratio – ораторський виклад), який складається з хорових епізодів, симфонічних фрагментів, закінчених вокальних номерів. Зародилась на початку XVII ст., увібрала багато елементів опери, стала монументальним твором з головною роллю хору. Такими є ораторії Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна, А. Онеггера, К. Орфа, Ю. Шапоріна, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Г. Свиридова, Д. Кабалевського.

В XVII- XVIII ст. хорова музика продовжувала розвиватися в руслі традиційних жанрів (меса, мотет, мадригал), досягнувши вершин розвитку в творчості Й. Баха, В. Моцарта, Й. Гайдна, Г. Ф. Генделя.

Мадригал – різновид італійських вокальних п'єс, зазвичай любовного змісту. Спочатку одноголосні, вони розвинулися в епоху Відродження як багатоголосі ансамблі. З італ. мадригал – пісня рідною мовою (материнською), що вказує на світський характер тексту, на відміну від

духовних пісень, які виконувалися в Італії латинською. Видатні автори мадригалів – Маренціо ді Веноза, К. Монтеверді.

Меса – багаточастинний твір культової музики для хору, іноді за участю співаків-солістів з інструментальним супроводом. Виконується в католицьких церквах. Назва походить від лат. «Ite, missa est ecclesia» – «йдіть, збори закінчено». Цими словами на початку християнства з церкви йшли перед початком богослужіння люди, які проходили іспит; в церкві могли залишитися тільки ті, що прийняті в громаду. Музику меси створювали видатні композитори епохи Відродження – Д. П. да Палестрина, Г. Дюфаї, Жоскен Дебре, І. Бах, В. Моцарт, Дж. Росіні, Ф. Ліст, А. Брукнер.

Реквієм – багаточастинний траурний хоровий твір, частіше за участю солістів, органа і оркестру. Виник як заупокійний католицький пісенспів на латинський текст, але пізніше втратило обрядову тематику і перейшло в концертну практику. Назва – від перших слів тексту – *Requiem aeternam* – Вічний спокій. У реквіємах В. Моцарта, Г. Берліоза, Дж. Верді, Й. Брамса, Д. Кабалевського релігійність мала не церковно-догматичний, а морально-філософський характер. В. А. Моцарт висловлював віру в розумну впорядкованість життя, ідеї Розуму заради вдосконалення Людини.

Відображенням гуманістичних ідей Великої французької революції (гімни-марші, хорів апофеози, оди) стала творчість Л. Бетховена, який першим ввів хор у симфонію.

У XIX ст. провідною формою побутування хорової музики стало її концертне виконання. На розвиток хорової музики вплинув музикальний романтизм, що проявилось в інтересі композиторів до народної пісні, створення пісень-хорів і окремих хорових п'єс (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Й. Брамс). Активно вводиться хор у симфонічну музику (Г. Берліоз, Г. Малер).

Для музичної культури XX ст. характерне широке розповсюдження хорової музики, взаємопроникнення різних національних традицій, різноманітних форм і видів хорового співу і жанрів хорової музики – від масової політичної пісні до елітарно-витончених композицій. Найбільш значні хоріві твори створені І. Стравинським, А. Онеггером, П. Хіндемітом, К. Орфом, К. Пендерецьким.

4. Традиція хорового співу в українській культурі

В українській культурі традиція православного співу без супроводу і переважно хоровий характер українського музичного фольклору історично обумовили виключне значення хорової музики.

Протягом багатьох віків музика в Україні була тісно пов'язана з релігійним культом.

У перші століття розвитку культового співу створюються свої церкви і школи співу, виділяються співаки, деместики, зокрема, в Києво-Печерській Лаврі, з'являється ряд видатних майстрів хорового співу. За часів Володимира Святославовича існував двір деместиків – співаків-солістів, які були одночасно диригентами хору та учителями співу.

Церковний спів посідав одне з найважливіших місць як за своєю поширеністю і суспільно-громадською роллю, так і за силою впливу на народні маси. Прагнучи тримати їх у німій покорі, церква ефективно використовувала такі засоби художнього впливу, як ораторське красномовство проповіді, архітектуру, живопис, театралізоване дійство, музику. Десятки тисяч відомих, маловідомих або зовсім тепер забутих, але талановитих майстрів-регентів, виконавців-співаків – вихідців з народу - працювали на ниві культового співу.

За всіх найтісніших зв'язків зі словом, яке було здебільшого зверненим до Бога, музика за своїм характером і змістом виходила за межі церковних догматів і широко відтворювала суто людські почуття, страждання, прагнення, ідеали, смаки.

Візантія впливала на формування музики періоду Київської Русі. Згідно з Густинським літописом, Володимир привіз з собою з Корсуня співаків болгарського походження. Після побудови Софійського собору (1051 р.) за викликом князя Я. Мудрого до Києва приїхали три співаки «з грек», які, за літописом, навчали слов'ян демественному співові. В одному зі списків студійського статуту, прийнятого в Києво-Печерському монастирі, вказується на звучання у великі монастирські свята за обідом застольного співу, що звався колядкою.

Отже, в церковній музиці поєднувались різні стильові компоненти, котрі йшли від візантійської музики (сформованої на базі культури гре-

ків, арабів, вірмен), місцевих народнопісенних традицій (які склалися протягом язичницького періоду).

Піднесена емоційність, пишність звучання відповідали розкішності східнохристиянської літургії й урочистості придворних церемоній.

Одним із представників багатонаціональної візантійської церкви Іоан Дамаскін (VIII ст.) упорядкував обіходний репертуар церковного співу, його ладоінтонаційну систему.

У Києво-Печерській Лаврі, осередку формування і поширення церковної музики, виділяється ряд видатних майстрів хорового співу – Стефан, Григорій Печерський, Лука.

Процес звільнення професійного музикального мистецтва від церковних пут спричинив появу умов для ствердження нової форми акапельного хорового співу – партесного багатоголосся. У такій формі втілювалася і цілком світська музика.

Новий стиль одержав теоретичне узагальнення у праці «Грамматика музикальна» М. Ділецького, розрахований на обізнаного з теорією музики виконавця.

Друга половина XVII ст. – період формування жанру хорового концерту. У подальшому концерти звучали поза церквою.

У другій половині XVIII ст. на Україні проводились систематичні набори співаків. Півчими з України поповнювалась Придворна співацька капела в Петербурзі, монастирі Росії, нерідко їх висилали за кордон у російські церкви та зайняті російською армією міста. Українські співаки володіли не тільки чудовими голосами, а несли з собою культуру.

На початку XIX ст. храм подеколи починає виконувати функції концертного залу, а нові твори наближаються до концертних, психологічною суттю виходять за межі богослужіння.

Активне концертнування визначало належний рівень художньої майстерності, хоча репертуар суворо регламентувався. Зокрема, заборонялось виконувати народні пісні. Видатні митці виступали тільки перед найвужчим колом меломанів або можновладців. Будівництво у великих містах різного роду аудиторій для прилюдних мистецьких виступів, використання актових залів вищих навчальних закладів об'єктивно сприяли формуванню нових осередків концертного життя.

Акапельний спів у церковних відправах і навчальних закладах стимулював масове засвоєння особливої манери хорового співу (спеціальну постановку голосу, вироблення дихання, високу культуру ансамблезнавства).

Головні напрями жанру хорової обробки XIX ст.:

- поширення збирацької діяльності в галузі фольклору;
- прагнення збагатити репертуар хорових аматорських колективів;
- пошуки нових форм обробки, які могли розвивати традиції народно-підголоскового стилю.

М. Лисенко збагатив хорову літературу високохудожніми зразками, стимулював до творчих розробок західноукраїнських молодих композиторів, розкрив широкі перспективи для подальшого розвитку жанру хорової обробки (Ф. Колесса, К. Стеценко, М. Леонтович, О. Кошиць). Він перший, хто розпочав обробку пісень (збірки «Молодощі», Два вінки веснянок, Колядки і щедрівки); крім того, створив баркаролу «Пливе човен», «Заповіт», кантату «Б'ють пороги», хорову поему «Ян Гус», кантату «Радуйся, ниво неполитая».

Ф. Колесса обробив широке жанрове коло пісень – обрядових, ліричних, жартівливих, епічних, маршових, коломийок (сюїти «На щедрій вечір», «Вулиця», «Низка лемківських співанок», «Козаки в народних піснях», збірка 50 народних пісень «Наша дума»).

М. Вербицький і І. Лаврівський прагнули поєднати українське поетичне слово з елементами фольклорно-пісенної стилістики, класичним хоровим викладом і формотворенням (11 хорів – «В Далекий край відходжу», «Козак до торбана», «Веселися, Галицька Русь», «Корона, меч і ліра»).

Г. Давидовський прекрасним звучанням хору, емоційністю, різними артистичними прийомами надолужував брак композиторської техніки. Престиж його творів підтримували ефектне komponування і декілька оригінальних прийомів (імітація гри на музичних інструментах - лірі, кобзі, брязкальцях, бубоні) – «Бандура», «Кобза», поема для хору «Україна».

Українські митці відчували гостру потребу в товариствах, де можна проводити культурно-просвітницьку роботу, оголошувати конкурси,

що сприяли б популяризації кращих творів українських композиторів і зразків народної творчості, розвиткові виконавства.

Програми складались із читання рефератів, декламацій, виконання хорових і ансамблевих номерів, сольних інструментальних виступів. У жіночому хорі під проводом В. Барвінського співали сестри Ганна і Соломія Крушельницькі.

Записи і публікації народних пісень започаткували нову галузь виконавства – гуртового народного співочого мистецтва, максимально наближеного до манери народного розспіву.

Особливо поширеною формою стали невеликі хори-ансамблі. Записи і публікації народних пісень П. Демуцького започаткували нову галузь виконавства – гуртового народного співочого мистецтва. Специфічність методу обробки П. Демуцького полягала в максимальному наближенні до манери народного розспіву. Готуючи свої пісні до публічних концертів, композитор враховував специфіку концертного виконання, до такого аранжування він вносив деякі корективи драматургійного плану.

О. Кошиць був великим пропагандистом української пісні, він сказав своє оригінальне слово і в творенні обробок, і в їх концертному втіленні. З 1908-1916 рр. поставив із студентським хором Київського університету низку блискучих театралізованих концертів колядок і щедрівок, веснянок, кантів. Обробки О. Кошицем героїко-епічного плану охоплюють здебільшого історичні пісні – «Гей, не дивуйте», «Про Нечая», «Ой, на горі», «Пісня про Байду», «В кінці греблі», «Ой, ходить сон».

Музичний критик із Сан-Франциско в 1924 році писав: «Хор стає знаменитою подобою оркестру: гомінг-голоси (закритий звук) нагадують звуки скрипки і дерев'яних інструментів. Подібність доходить до таких дрібниць, як імітація характерних атак струн і продовження вібрацій. Нічого подібного до протяжних органних пунктів у басів я не чув ні в яким хорі. Не чув я також високих закритих сопрано, настільки подібних до скрипок з сурдиною».

Віденська газета Der Morgen 1919 р. писала: «Враження від цієї музики таке, яке справляє на вас гомін природи. В Україні народ творить собі не лише пісні, але і контрапункт. Ці пісні різноманітні на диво, різноманітні щодо ритму і щодо мелодійності; щодо чистоти інтонації

та точності гуртового співу наші найславніші хори могли б багато чому навчитися від них».

Вершиною розвитку жанру обробок українських народних пісень стала творчість М. Леонтовича. Так, колядки і щедрівки М. Леонтович опрацьовував у вигляді розгорнутих епічних оповідей, сценок. Його «Щедрик» – обробка зовсім іншого гатунку: з динамічним наскрізним симфонічним розвитком тематичного зерна.

Знайдені принципи драматичного розкриття образу Леонтович розвинув у пізніших обробках: «Мала мати одну дочку», «Пряля», «Піють півні», реквіємах «Козака несуть», «Із-за гори кам'яної».

Хорову музику до початку 20 рр. ХХ ст. деякі критики визначили як «хоровий період»: хорова музика становила в цей час провідну галузь творчості, яка мала відносно незалежну від державної влади виконавську базу.

На початку ХХ ст. українські митці підносять у кантатах і поемах кардинальні суспільні та філософські проблеми (М. Лисенко «Давидів псалом» на текст Т. Шевченка, кантата «Єднаймося» на вірші І. Франка, «Розвивайся ти, високий дубе» К. Стеценка).

Ідеї нескореності народу, бунтарського свободолюбства, пафосу революційної боротьби знайшли втілення у кантаті-симфонії С.Людкевича «Кавказ».

На початку ХХ ст. створюються різноманітні за складом та кількістю хорові гуртки: хор М. Лисенка (60 концертів, 50 музичних вечорів; в репертуарі – українські народні пісні та власні твори М. Лисенка, російська, західноєвропейська класика).

У різні роки виступали хори Я.Архангельського, В.Верховинця, музично-драматичного театру П.Саксаганського, приватних оперних антреприз, світських та духовних навчальних закладів, соборів, церков, різних співацьких товариств та літературно-артистичних гуртків.

«Фольклорний напрям» вів до синтезу з хореографією, декламацією, декораційним мистецтвом.

Плідною для української культури була лінія, спрямована на професіоналізацію виконання. Діяльність капели «Думка» переконувала в цьому.

Серед багатьох талантів, біографічно пов'язаних з м. Глуховом, відоме ім'я Нестора Городовенка, керівника і головного диригента капели «Думка» з 1917 по 1936 рр. Про виконавський рівень «Думки» в 1929 р. свідчать її концерти під час гастролей у Франції. Присутній на одному з концертів О. Кошиць дав винятково високу оцінку виконанню: «Склад хору вражає своїм багатством і пишністю... Загальний звук хору імпонує, є гучний, чистий і яскравий. Дисципліна хору абсолютно перфектна. Рухливість – прекрасна. Над усім чувається тверда рука диригента, яка знає, чого хоче і свідомо працює в межах своєї художньої натури».

Репертуар складався з обробок народних пісень, творів світових композиторів-класиків Й. Гайдна, Л. Бетховена, М. Равеля, К. Дебюсі, Й. Брамса, Ш. Гуно. У 1923 р. капела мала в репертуарі складні твори тогочасних композиторів – ораторію «Про дівку бранку Марусю Богуславку» М. Вериківського, кантату «Хустина» Л. Ревуцького, обробки П. Козицького. Якщо в рецензіях 1923 р. вказувалося на недостатню виразну і художньо переконливу інтерпретацію музики, то в рецензії Юрмаса 1925 р. було зазначено, що капела досягла високого рівня виконання: поліпшила дикцію, набула ритмічної та інтонаційної чіткості. Берлінський диригент О. Фрід підкреслював, що за ритмічністю та інструментальною точністю виконання відомий український хор може бути зразковим для першого-ліпшого симфонічного оркестру. Городовенко остаточно заповнив французів виконанням «Дударика» в обробці М. Леонтовича, як свого часу О. Кошиць підкорив їх виконанням «Щедрика».

Тенденція до укрупнення масштабів твору та симфонізації форми проявилась в обробках та хорових диптихах П. Козицького, хорах Г. Верьовки, в обробках А. Коломийця.

Лінію хорової мініатюри продовжили у своїй творчості М. Вериківський, Ф. Колесса, Б. Лятошинський, П. Майборода.

У 30-ті рр. українські композитори починають звертатись до обробок народних пісень, віршів Кобзаря (Л. Ревуцький, В. Косенко, Ю. Мейтус, С. Людкевич, В. Барвинський).

Події Другої світової війни знайшли свій відбиток у хоровій творчості М. Вериківського («Гнів слов'ян»), А. Штогаренка («Що за вітер з-за гори», «Гей, слов'яни, до зброї»).

У вокально-симфонічних жанрах намітилася тенденція до монументалізму і симфонізації вокальних жанрів («Дума про матір-Україну» М. Вериківського, «Україна моя» А. Штогаренка, «За Батьківщину» П. Козицького).

В 60-80-ті рр. ХХ ст. випробовуються нові можливості хорового письма – В. Кирейко («Ой, під вишнею»), Є. Козак («Летів орел в Карпати», «Ой, Марічко, чичері», «З сиром пироги»), Ф. Колесса («А я піду в полонину»), А. Кос-Анатольський (хорові обробки лемківських пісень).

Важлива грань хорового доробку українських композиторів – пейзажна лірика (П. Майборода, Ф. Колесса, Л. Колодуб), філософська лірика (Ю. Іщенко).

Жанровий синтез знайшов своє втілення в хорі-опері «Ятранські ігри» І. Шамо. Це великий цикл з 30 акапельними хорами на вірші В. Юхимовича. Кожна мініатюра – стилізована обрядова пісня-сцена. За авторським задумом «Ятранські ігри» можуть мати подвійну виконавську репрезентацію – чисто концертну (як хорова сюїта) і театралізовану (фольк-опера).

Кілька десятиліть ХХ ст. український хоровий спів не був представлений ні на міжнародних фестивалях, ні на конкурсах.

У 1966 р. Національний заслужений академічний народний хор ім. Г. Верьовки з концертною програмою вперше виїхав за кордон на гастролі, побував у 50-ти країнах світу.

Справжній вихід у світ хорового мистецтва України і розквіт взаємних контактів починається з кінця 1980-х років. 1990-ті роки принесли українському хоровому співу визнання у всіх країнах світу.

Якісно новий етап у поступальному розвитку мистецтва хорового співу пов'язаний з творчістю провідних хормейстерів сучасності: А. Авдієвського, Б. Антківа, М. Берденнікова, Л. Венедиктова, П. Горохова, В. Іконника, М. Кречка, П. Муравського, В. Палкіна, Є. Савчука.

Одним із яскравих представників сучасного хорового мистецтва, визнаного в світі, став хор «Київ». Цей колектив виборов найпрестижніші премії на конкурсах у різних концертних залах світу, дав понад 600 концертів, випустив 13 компакт-дисків, 4 аудіокасети з програмами національної та зарубіжної музики. «У хорі чудові голоси, що набагато перевершують навіть кращі хори в нашій країні, але й значно відрізняються за ідеалом звучання: щільним, пишним і наповненим» (Данія).

Керівник хору «Київ» Микола Гобдич пише: «Саме хорова музика може представити іншим народам нашу державу та високу культуру нашого народу. Бо в українських народних та духовних піснеспівах втілено всі наші думи, почуття, наша душа, історія».

Численні перемоги та успішні виступи на престижних міжнародних конкурсах і фестивалях творчих колективів на чолі з О. Бондаренком («Фрески Києва»), Г. Горбатенко (Жіночий хор Київського державного вищого музичного училища ім. Глієра), С. Фоміних (Жіночий хор Миколаївського обласного науково-методичного центру культпросвітньої роботи та Миколаївського училища культури), та інших свідчать про органічне входження національного українського хорового мистецтва в контекст світової музичної культури.

Київський камерний хор «Хрещатик» вирізняє культура виконання, художній смак, високий професійний рівень керівника і диригента Лариси Бухонської. «Хрещатику» притаманні широка тембральна і динамічна палітри, об'ємність і насиченість звуку, чудова технічність, володіння ансамблевою майстерністю.

У репертуарі хору – твори М. Лисенка, О. Лассо, К. Монтеверді, А. Вівальді, Й. Гайдна, В. Моцарта, Й. Брамса, С. Танєєва, Б. Лятошинського, К. Орфа, Дж. Гершвіна, Д. Бортнянського, А. Веделя, П. Майбороди, В. Губаренка, Г. Ляшенка, Ю. Ішенка, К. Стеценка.

Київський муніципальний камерний хор «Хрещатик» записав фрагменти з хорової опери Лесі Дичко «Золотослов» разом із славетною співачкою Ніною Матвієнко.

Українська хорова культура – це унікальне музичне явище світового масштабу, яке має багатовікову історію та традиції, що формувалися в глибинах народного і професійного музичного мистецтва. Український хоровий спів – це перлина національної музичної культури, душа народу, співучого і талановитого. Через неперевершене хорове мистецтво світ здавна пізнавав Україну, її музику, історію. Упродовж віків покоління музикантів створювали численні хорові школи.

Співоча традиція в Україні формувалась завжди на прадавніх зразках народної пісенної культури в її зв'язках з церковною музикою. З цих двох джерел згодом кристалізувались основні засади професійного співу в Україні.

ЗАВДАННЯ

для самопідготовки до занять:

1. Створіть перелік статей, праць, присвячених хоровій спадщині краю.
2. Продовжіть жанровий ряд: мотет, меса...
3. Дайте визначення жанру мадригал.
4. Визначте жанр хорової музики за музичним уривком.
5. Поясніть поняття «народна хорова музика», «професійна хорова музика», «світська хорова музика», «культурна хорова музика».
6. Визначте хоровий твір за музикою, визначте характерні ознаки виконання, вид хору.
7. Назвіть авторів хорової музики. Назвіть українських композиторів, які обробляли народні пісні.
8. Якими якостями має володіти диригент хору?
9. Якою має бути тип диригентської інтерпретації музичного твору?
10. Знайдіть міміку і жестику до вокального виконання хорового твору
11. У яких жанрах хор є необхідним учасником?
12. Знайдіть спільне в різних інформаційних потоках (візуальної і звукової інформації): М. Березовський – П. Пікассо. Старий волоцюга з хлопчиком; М. Ярошенко. Кочегар; Хосе Рибера. Антоній відлюдник; В. Боровіковський. Алегоричне зображення зими у вигляді старця, що гріє руки біля вогню.
13. Дайте визначення хорової музики.
14. Назвіть характерні риси хорової музики.
15. Дайте визначення кантати.
16. Для музичної культури якого періоду характерні широке розповсюдження хорової музики, взаємопроникнення різних національних традицій, різноманітних форм і видів хорового співу. жанрів хорової музики.
17. Які причини історично обумовили виключне значення хорової музики в українській культурі?
18. Наведіть факти, які б свідчили, що в українській церковній музиці поєднувались різні стильові компоненти, котрі йшли від візантійської музики (сформованої на базі культури греків, арабів, вірмен), місцевих народнопісенних традицій.

19. Що спричинило появу партесного багатоголосся. У праці якого музикознавця має узагальнення новий стиль?

20. На який період припадає період формування жанру хорового концерту?

21. Кого з українських композиторів вважають родоначальником нового за формою концерту у вітчизняній музиці?

22. Які головні напрями жанру хорової обробки XIX ст.?

23. Яким є вклад М. Лисенка в хорову літературу?

24. Яким був зміст роботи з популяризації кращих творів українських композиторів і зразків народної творчості, розвитку виконавства?

25. У яких творах М. Леонтович використав вперше принципи драматичного розкриття образу?

26. Виконанню якого хорового колективу О.Кошиць дав винятково високу оцінку?

27. Назвіть провідних українських хормейстерів сучасності.

28. Назвіть творчі українські хорові колективи.

29. Теми рефератів:

«Жанр хорового концерту в творчості Д. Бортнянського, М. Березовського».

«Вокальна творчість Баха».

«Обробки народних пісень та оригінальні хорові твори М. Леонтовича».

ОПЕРА

План

1. Місце опери як музично-драматичного твору в історії світової музичної культури.
2. Тематика, жанри оперної музики.
3. Провідні принципи оперної драматургії. Складові оперного спектаклю.
4. Історія українського опери.

1. Місце опери як музично-драматичного твору в історії світової музичної культури

Опера – вид театрального мистецтва, в якому сценічна дія тісно пов'язана з музикою (вокальною та оркестровою). З італійської «опера» – твір.

До XVI ст. опері передувала антична трагедія, пісенні переспіви, діалоги, народні обряди й аристократичні святкування з музики і співу, маскаради і карнавали, театралізовані концерти, пасторальні спектаклі.

Перші опери були створені в Італії на рубежі XVI-XVII ст. в середовищі широко освічених аристократів, які мріяли возз'єднати поетичний текст, музику і театр за взірцем древньогрецького театру.

Це і визначило синтетичність нового жанру, який ввібрав в себе виражальні можливості різних видів мистецтва. Перша опера Я. Пері «Евридика», поставлена 6 жовтня 1600 р. у Флоренції. В основі її – давньогрецька легенда про чарівного музиканта Орфея та його дружну Евридіку. На зміну старовинній хоровій поліфонії прийшов мелодійний стрій. Світська музична культура стала протистояти багатовіковій церковній музиці.

Сюжетами перших опер були міфи і легенди. Постановки – пишні та урочисті. Це була опера-серія, що розрахована на аристократичні смаки. У цей ранній період кращі твори відрізнялись драматизмом і музичною виразністю. Зокрема, опери К. Монтеверді, «Коронація Помпеї» (1642 р.), «Орфей» (1607 р.) дожили до наших днів.

Опера використовувала музику як головний засіб виразності, породила школу професійного співу «бель канто», змінила образ побутової пісні, підготувала розвиток романсу, створила нові можливості і нові жанри інструментальної музики, поставила музичне мистецтво у нові стосунки із словом, дією, літературним сюжетом, театральним видовищем.

Дуже популярною стає «серія пастиссимо» (паштет), який допускає поєднання сцен з різних опер, іноді і різних авторів.

Надалі у великих містах Європи опера мала вигляд величезних карнавалів з фейєрверками, із зображенням грози, повені, вивернення

вулканів, польоту хмар з богами на них, гірських перевалів, розкішних палаців і замків. Опера прославляла подвиги античних героїв, імператорів, полководців, їхнє благородство, любов і відданість. Вона пройшла в цитадель католицької церкви – у «вічне місто» Рим, де опери ставились навіть із життя святих. У Парижі в XVII ст. композитор Жан Батіст Люллі створював перші опери, в яких відбилась придворне життя епохи правління «Короля-сонця» Людовика XIV. Спів в операх Люллі невіддільний від слова, руху, жесту актора, недарма вводиться в оперу її важлива складова – балет. Від співаків вимагається неперевершена акторська гра. Це було справжнє музично-театральне видовище, без якого вже не міг обійтися жоден аристократ. В опері бачать свій престиж, прославлення дому, «суттєвий доказ» матеріального добробуту, могутності.

Ранні опери, які створювались на сюжети давньої історії й античних міфів, склалися головним чином із сольних вокальних номерів і супроводжувались невеликими інструментальними ансамблями. У кінці XVII ст., на цій основі в Італії виник жанр так званої опери-серія (Д. Скарлатті, Г. Ф. Гендель) на історичні або міфологічні сюжети з віртуозним співом в основі.

XVIII ст. – століття театральності. Мистецтво звільняється від влади церкви – культової основи. Театр наповнюється новими темами – жарт, легкість. Строгий класицизм закінчує своє існування. Одним із найрадикальніших завоювань в опері стає створення комічної опери, яка реалістична за своєю спрямованістю, близька до народної творчості, що викликає спільний резонанс і поширює її в усіх країнах.

Під впливом цього серйозна опера теж видозмінюється. «Орфей і Евридика» К. Глюка (1762 р.) вписала нову сторінку в історії цього жанру. «Альцеста», «Іфігенія в Авліді» – проникнуті громадянським пафосом.

У середині XVIII ст. австрійському композиторові В. Глюку («Орфей і Евридика») вдалося докорінно реформувати оперу, зробити з холодного придворного музичного театру театр переживань з колосальною напруженою емоцій, зі справжніми героями, що жертвують своїм благополуччям заради щастя близьких людей. У боротьбі проти надмірної віртуозності

він досяг виразної простоти вокальних партій, наблизивши музику до інтонацій сценічної мови.

До середини XVIII ст. зародилась нова опера буффа (комічна), у якій висміювалось все, що тільки можна було висміяти. Поступово від критики придворного мистецтва вона перейшла до критики придворного суспільства, всієї феодально-кріпосницької системи (Дж. Пуччіні, Дж. Б. Перголезі, Дж. Россіні, Й. Гайдн, В. Моцарт).

Усіма різновидами оперного жанру досконало володів великий В. Моцарт, у доробку якого 21 опера, темами яких є глибокі людські почуття, а музика відрізняється особливою теплотою, світлою меланхолією. Мелодизм В. А. Моцарта неперевершений.

У деяких операх В. Моцарта, які є вершиною світового оперного мистецтва («Весілля Фігаро», «Дон Жуан», «Чарівна флейта»), органічно поєднувались елементи комічної опери, опери-серія і досягнення глюківської реформи. В операх В. Моцарта вперше ожила особистість, яскрава індивідуальність: такими є Церліна, Дон Жуан, Фігаро, Сюзанна, Паміна, Папагено.

Опера пробуджувала в людях почуття власної гідності, гуманність, натякала на рівноправність людей не тільки перед богом, але і один перед одним. Її короткі арієти-куплети дуже схожі на сучасні авторські пісні, бо розраховані на моментальне сприйняття і на добру обізнаність глядача з сучасними проблемами суспільства. Саме цим і пояснюється живучість опери, а також той вплив, який вона справляла на розум людей, що стали невдовзі свідками і учасниками Великої французької революції 1789 р.

Особливо інтенсивно розвивається опера в XIX ст., яку надихали ідеї Французької революції, війна з Наполеоном і рух декабристів в Росії. Героїко-патріотична тематика виходить на перший план. У «Фіделію» Л. Бетховена (1805 р.) головною дійовою особою є народ, і оспівується почуття любові до батьківщини, боротьба за волю.

Романтична опера XIX ст. підкорила слухача зображенням історичних подій, палким зверненням до звільнення від тиранії завойовників (Дж. Мейербер, Дж. Верді). Вона звернулась до невичерпного і чистого джерела: народної пісні, танцю, обряду, до народних характерів, пока-

зала силу і красу народу (К. Вебер, С. Монюшко, М. Глінка, М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков, О. Бородін). В оперних героях можна розпізнати людей, близьких сучасникам – вони тонко відчують, глибоко переживають, живуть не тільки в далеких країнах середньовіччя або античності, але і в сьогоденні, серед нас.

У першій половині XIX ст. помітне місце в європейському театрі зайняв жанр так званої «великої опери» (Дж. Мейєрбер). В боротьбі із зовнішньою ефектністю «великої опери», яка часто порушувала вимоги художньої правди, виокремились реалістичні течії, найбільш яскравим представником яких були Дж. Верді і Ж. Бізе.

З іменем Дж. Верді пов'язаний розквіт італійської опери. У його зрілих творах – пафос волелюбства, близькість ідеям революційної боротьби. Проте особливої реалістичності він досягає в останніх творах («Отелло», «Фальстаф»). Він є автором однієї із лірико психологічних опер («Травіата», «Ріголетто»). У його спадщині – 26 опер.

У Франції в цей час розвивається історична «велика опера». Представниками ліричної опери є Ш. Гуно, Ж. Бізе. Опера Ж. Бізе «Кармен» – вершина світової оперної класики, яскрава національна картина.

Одне з перших місць в оперній спадщині належить Р. Вагнеру – геніальному композитору, диригенту, теоретику музичного театру і публіцисту. Він виступав проти блискучості «великої опери», створивши на основі німецьких народних легенд музичні драми, сповнені глибоким філософським змістом («Тангейзер», «Лоенгрін», «Тристан і Ізоolda»). Він боровся за змістовність мистецтва, втілення в опері народного ідеалу. Всі його опери написані на власні тексти.

Р. Вагнер домігся нерозривності сценічної дії і наблизив оперу до драми, відмовився від поділу опери на окремі номери (арії, ансамблі, дуети). Важливої ролі Р. Вагнер надавав оркестру, досягши в своїх операх величезної напруги симфонічного розвитку. Реформа Р. Вагнера вплинула на театральне мистецтво, особливо на розвиток німецької опери.

Національно-визвольний рух XIX ст. виділив ряд національних оперних шкіл. Чехія – Б. Сметана, Польща – С. Монюшко, Росія – М. Глінка, Україна – М. Лисенко. У творчості композиторів–кучкістів О. Бородіна, М. Мусоргського набула розвитку історична опера. Найяскравіші сто-

рінки у російську оперу ХІХ ст. вписані П. Чайковським, який створив 10 опер. Серед яких найбільш відомі: «Євгеній Онегін», «Пікова дама». Оперна спадщина М. Римського-Корсакова найчисленна і різножанрова – 15 опер, серед яких найбільш відомі: «Казка про царя Салтана», «Снігуронька», «Садко», «Псковитянка».

У ХІХ ст. операми «Іван Сусанін» і «Руслан і Людмила» М. Глінка відкрив епоху розвитку російського музичного театру. Традиції М. Глінки знайшли багатосторонній розвиток у його продовжувачів. В операх «Русалка», «Кам'яний гість» О. Даргомижський досяг яскравої реалістичної виразності музичної мови, О. Бородін із непервершеною величчю втілює ідею народної богатирської сили («Князь Ігор»), М. Мусоргський відтворив величезні картини боротьби пригноблених народних мас («Борис Годунов», «Хованщина»), М. Римський-Корсаков – образи казкового і билинного епосу («Снігуронька», «Садко»), кладні душевні пошуки і драматичні переживання проникливо відобразив П. Чайковський («Євгеній Онегін», «Пікова дама»).

Опера продовжує розвиватися і в ХХ ст. Великих успіхів досягли в цьому жанрі композитори різних національних шкіл. Сучасний оперний театр – найекспериментальніший і багатогранний за всю історію його розвитку. Найвідоміші представники – С. Прокоф'єв, Д. Шостакович, Б. Лятошинський, К. Данькевич, Г. Майборода, Ю. Мейтус, Р. Щедрін, В. Кирейко, В. Губаренко, Б. Барток, А. Берг, І. Стравінський.

Варто відзначити шедеври сучасного оперного мистецтва: Д. Шостакович («Катерина Ізмайлова»), С. Прокоф'єв («Семен Котко», «Війна і мир», «Дуенья»), Д. Кабалевський («Кола Брюньон», «Сім'я Тараса»), В. Шибалін («Приборкання непокірної»), Р. Щедрін («Мертві душі»), А. Петров («Петро І»), Ю. Слонимський («Віриня», «Марія Стюарт»).

Видатні досягнення в зарубіжному мистецтві належать К. Дебюссі («Пелеас і Мелізанда»), А. Бергу («Воццек»), І. Стравінському («Тиняння повіси», опера-ораторія «Цар Едіп»), Б. Бріттену («Пітер Граймс»), Б. Бартоку («Замок герцога Синя Борода»), З. Кодая («Харі Янош»), А. Шенбергу, М. Равелю, Дж. Гершвіну, Д. Менотті, Д. Мійо, Ф. Пуленку.

У ХХ ст. з'явився жанр камерної опери – невеликої, частіше одноактної опери з обмеженою кількістю діючих осіб і оркестром ка-

мерного типу. Серед прикладів камерної опери – «Моцарт і Сальєрі» М. Римського-Корсакова, «Аріадна на Наксосі» Р. Штрауса, «Мавра» І. Стравинського, «Оберт гвинта» Б. Бріттена, «Медіум» Д. Менотті, «Шинель» О. Холмінова, «Майстер і Маргарита» Ю. Слонимського.

2. Тематика, жанри оперної музики

Опера за своєю природою завжди була жанром дуже комунікативним, відкритим для усіляких впливів, всього нового, що виникало в житті і в мистецтві. Упродовж своєї історії вона не раз вбирала в себе, пристосовуючи до власних вимог, знахідки інших жанрів і видів мистецтва: мадригальної комедії і балету, кантати й ораторії, симфонії і вокального циклу, драматичного театру і кіно.

Оперета (мала опера) – один з видів музичного театру, сполучає вокальну та інструментальну музику, танець, балет, елементи естрадного мистецтва. В основі музичної драматургії – куплетна пісня і танець. Кульмінація кожної сцени – популярний танець. Музично-вокальні і хореографічні номери служать для розвитку дії (Й. Штраус-син, Ф. Легар, Ж. Офенбах, М. Дунаєвський, М. Стрельников, Б. Олександров, Ю. Мілютін, В. Соловйов-Сєдой, Т. Хренников, Д. Шостакович, Д. Кабалевський, Г. Свиридов). Серед українських – «Сорочинський ярмарок» С. Дрімцова, «Весілля в Малинівці» О. Рябова, «Вій» М. Вериківського.

Оперета – в перекладі з італійської – маленька опера – музично-сценічний твір комедійного характеру, в якому розмовний діалог органічно пов'язується із співом, музичним і хореографічними епізодами.

В основі музичної драматургії лежить куплетна пісня і танець. Зародилась як жанр в 50-ті роки ХІХ ст. у Франції. З кінця 70-их років – центром став Відень. Творчість Й. Штрауса: «Летюча миша», «Циганський барон».

XX ст. – творчість Ф. Легара і І. Кальмана: «Сільва», «Графиня Маріца», «Принцеса цирку», «Фіалка Монмартру», «Весела вдова», «Граф Люксембург».

Найбільш популярні оперети в Україні: І. Дунаєвського «Золота долина», «Біла акація», Б. Александрова «Весілля в Малинівці».

Водевіль – комедійна п'єса, в якій діалоги чергуються з куплетами, романсами, танцями. П'єси-водевілі часто наближені до жанру комічної опери. Європейський водевіль – це п'єса з музичними вставками.

Мюзикл – музично-сценічне видовище, в якому використовується різноманітні виразні засоби естрадної і побутової музики, хореографічного, драматичного і оперного мистецтва. Наскрізна пластична драматургія включає вокально-хореографічні ансамблі. Як самостійний жанр мюзикл склався в 20-ті рр. ХХ ст. після того, як всотав у себе досвід естради.

Специфічність його в тому, що музичні і драматичні елементи в структурі мюзиклу функціонують як метафора.

Безпосередній перехід від мови до музики, став для масового глядача найбільш придатною формулою мистецтва (Дж. Керн, Ф. Хендерсон, Дж. Гершвін, К. Портер, Р. Роджерс, Ф. Лоу, Л. Бернстайн, Дж. Бокк, Г. Мак-Дермот, Л. Фосс).

Напрямок, за яким рухається мюзикл останнім часом – все ближче до трагедії – свідомство про стійкість трагічного світоприйняття, відчуття його аудиторії: життя і смерть, щастя і страждання - від Христа до Кабірії.

Творців мюзиклу «Евіта» Е. Ллойд-Уеббера та Т. Райса у 1979 р. надихнула новітня історія і новітня міфологія – президент Аргентини Перон, його дружина Ева, Че Гевара.

В Україні відомі мюзикли «Весілля Кречинського» О. Колкера, «Три мушкетери» М. Дунаєвського, «Тиль» Г. Гладкова, Г. Жуковський «Марина», «Честь», «Поза законом», Г. Таранов «Льодове побоїще».

Коли опера починала втрачати масовий інтерес, авторитет серед широкої публіки, свою колишню популярність, виникала необхідність шукати шляхи відновлення контактів з аудиторією, у тому числі молодіжною.

Тому, наприклад, В. А. Моцарт використовував інтонації і ритми австрійської побутової музики в своїх операх, П. Чайковський не боявся звертатися до популярного на той час побутового романсу, циганських пісень, різних танців у найдраматичніших операх. Дж. Верді весь свій

розвиток в опері «Травіата» побудував на ритмах вальсу. Багатство пісенно-танцювальних жанрів знаходимо в «Кармен» Ж. Бізе.

Елементи джазу, музики американських негрів (блюзу, спірічуелсу) використав в своїй опері «Поргі і Бес» Дж. Гершвін. У багатьох операх можна зутріти чимало музичних тем, що нагадують мелодії популярних пісень.

Сьогодні опера співпрацює з роком, і знайшла для себе чимало привабливого в цьому жанрі.

Рок-опера – музично-драматичний жанр, стилістичною основою якого є рок-музика, виникла в кінці 60-х ХХ ст. в США і Великобританії.

Твір, який своєю появою визначив народження нового жанру, – стала рок-опера Е. Ллойда Веббера «Ісус Христос – суперзірка», поставлена на Бродвеї 1971 року, деякі з пісень якої стали виконуватися в церквах під час релігійних свят. В опері часто звучить музика великого І. С. Баха. Ми чуємо відголоски джазової музики, регтайму (К. Дебюсі, І. Стравинський, П. Хіндеміт), соулу, що виник з культової музики негрів, ритм-енд-блюзу. Щодо рок-музики, то можемо почути бароко-рок (роковий ритм і жанрові ознаки музики XVII-XVIII ст.), хард-рок (образ Іуди), пісенно-баладний рок (образ Марії-Магдаліни), ліричний рок (Христос), драйв.

Твір Е. Ллойда-Веббера «Кішки» з'явився на світ завдяки його захопленню знаменитою книгою «Котознавство від Старого Опосума» Т. Еліота. Персонажів Макавіті, Містофеліса, Рам-Там-Таджера можна порівняти за популярністю з Мухомою-Цокотухомою або Доктором Айболить. Це – гігантська сюїта, де використовуються різні види техніки для розробки різного виду «музик» (симфонічної, року, мюзіклу, прокоф'євський вплив, бахівсько-генделівські пасакалії, пародії на італійську оперу, джаз).

В Україні були відомі також рок-опери: «Орфей і Евридика» А. Журбіна, «Зірка та смерть Хоакіна Мур'єти», «Юнона і Авось» О. Рибнікова, «Стадіон» О. Градського.

Рок-опера зайняла місце на концертних естрадах, в театрах. На основі рок-опер знято кіно- і телефільми. Опера як така відкрила перед роком можливість піднімати серйозні теми, використовуючи багатий,

накопичений нею за століття існування арсенал драматургічних прийомів і при цьому зберігати притаманну для неї сценічну видовищность.

Музичний театр продовжує існувати як хитрий механізм, який збуджує у слухача-глядача цілу гаму емоцій, що замішані на музиці.

3. Провідні принципи оперної драматургії. Складові оперного спектаклю

Характерна риса опери – синтетичність, оскільки вона здатна поєднуватися мало не з усіма видами мистецтва. В опері всі мистецтва – музика, спів, поезія, живопис, скульптура, танець, пантоміма, майстерність актора і режисера – злиті в єдине ціле.

Музика звучить в епізодах, де персонажі обмінюються інформацією. Оркестровою музикою відкривається спектакль. В увертюрі розкриваються головні музичні теми (лейтмотиви), які потім повторюються в тому чи іншому акті твору, виокремлюються основні конфлікти музичної драми. Окрім того, інструменти оркестру супроводжують співаків і танцюристів від початку і до кінця спектаклю. Оркестр – повітря опери, її музична матерія. Сцени, симфонічні засоби виразності суттєво доповнюють і поглиблюють музичну замальовку сценічних положень, обстановки дії, переживань героїв.

Засоби опери дозволяють багатосторонньо і рельєфно показати найзначніші явища життя; взаємини людей, різні види суспільних груп, втілити типові характери, відобразити духовний світ людини, пов'язати в одному театральному дійстві музику, слово, сценічний рух, зображувальне мистецтво, хореографію.

Якщо в речитативах звучать музичні повідомлення про події та обмін «люб'язностями» між героями п'єси, то в аріях, ансамблях, хорах і танцювальних епізодах подані емоційні сплески, звукові картини таємних чи явних переживань тих же героїв. В ансамблях-дуетах і великих фінальних сценах засобами музики узагальнюються драматичні ситуації, поєднуються близькі або контрастні образи, виявляються протиріччя інтересів, характерів. Тому ансамблі нерідко з'являються в кульмінаційних або фінальних моментах драматичного розвитку.

Над словом працює автор лібрето – тексту опери, сценарію. Головна особливість оперного слова – в його настрої. Лібретист не повинен створювати надвиразний текст (вірша чи прози). Він зобов'язаний подумати про музику і поділити з нею кінцевий результат або поступитися.

Є опери камерні, інтимні, навіяні романом. Існують опери-епопеї. У них засобами музики виражені глибокі філософські думки – про мету і призначення в житті, про патріотичний подвиг народу, про силу великого людського кохання.

Оперна вистава починається з увертюри – оркестрового вступу, в якому виражається загальний характер опери, проводяться налаштування настройка слухачів для дальшого сприймання, здійснюється виклад основних музичних тем. Це короткий, конспективний виклад основної ідеї опери. Увертюру, як і оркестрові вступи між діями, виконує симфонічний оркестр.

Оперна вистава поділяється на дії (акти). Кожна дія складається із окремих сцен, номерів. Музичні номери бувають сольні – так звані арії.

Арія – основна характеристика героїв. У ній передаються думки і почуття конкретного героя. Їх можна порівняти з монологом у драмі. Існують декілька різновидностей арій.

Арієтта – відзначається простотою і пісенним характером мелодії.

Аріозо – характерна вільна форма побудови і декламаційно-пісенний характер.

Каватина – лірико-розповідний характер.

Речитатив – своєрідний спосіб співу, близький до наспівної мелодичної декламації. Будується на підвищенні і пониженні голосу, на мовних інтонаціях, акцентах, паузах. Часто речитатив передує арії.

Яскравим засобом характеристики героїв є ансамбль, у якому можуть бути від 2 (дуєт) до 10 (децимет) осіб. Як правило, в них поєднуються різні за тембром голоси.

Важливе місце в оперній виставі займають хорові сцени. Хор часто бере участь у дії. Розуміння оперної музики доступне кожному; цьому допомагають слова і сценічна дія, а музика посилює враження від драми, виражаючи лаконічно те, що іноді складно передати словами. Саме тому майже всі композитори писали в цьому жанрі.

4. Історія української опери

Українська опера формується у другій половині XIX століття. Своїм корінням сягає народних обрядів, вертепного дійства, так званої шкільної драми. Опері передували драматичні вистави з музикою І.Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, В. Гоголя (батька відомого письменника).

Перші класичні зразки оперного жанру пов'язані з іменами С. Гулака-Артемовського («Запорожець за Дунаєм», 1862 р.) і М. Лисенка («Наталка Полтавка», 1889 р.; «Тарас Бульба», 1890 р.).

Ці твори дуже популярні й зараз. Вони й досі живуть повноправним сценічним життям. Одним з видатних співаків, автором невмирущої опери «Запорожець за Дунаєм» є Семен Степанович Гулак-Артемовський, славу якому принесла саме ця його опера. Добре знаючи закони театральної сцени, він зумів створити цільний, художньо довершений твір. Оперу «Запорожець за Дунаєм» вперше було поставлено в Петербурзі на сцені Маріїнського оперного театру, потім вона йшла на театральних сценах Москви, Ростова на Дону України та за кордоном.

«Запорожець за Дунаєм» – це комічна опера. Тут переплетено дві сюжетні лінії: лірична (закохана пара Оксана і Андрій) та комічна (Іван Карась та його жінка Одарка). Тема опери пов'язана з вітчизняною історією. Сюжет її досить романтичний. Події відбуваються на початку XIX століття за Дунаєм, на турецькій території.

В опері виведено яскраві народні типи, узагальнено кращі риси українського народу. Головні персонажі твору – Карась, його дружина Одарка, прийомна дочка Оксана, її наречений Андрій, турецький султан. Опера «Запорожець за Дунаєм» починається невеликим оркестровим вступом. С. Гулак-Артемовський в лібрето приділив значне місце народно-жанровим сценам. Посмішка, жарт, дотепність супроводжують усі події. В опері звучить арія-романс «Місяцю ясний», сповнений загадкової чарівності і краси, в якому Оксана висловлює свої почуття; арія Андрія «Блаженний день, блаженний час», у якій втілено любов до рідної землі, до свого народу.

Опера «Запорожець за Дунаєм» здобула велику популярність. Вона живе повноцінним сценічним життям завдяки своїй глибокій мистецькій правді і неповторній красі.

У 80-ті роки XIX ст. М. Лисенко активно працює в оперному жанрі. Він створює лірично-побутову «Наталку Полтавку» і героїко-історичну музичну драму «Тарас Бульба». Останній твір є вершинним у творчості М. Лисенка і найвищим досягненням української дореволюційної опери. Митець зумів глибоко і переконливо втілити у своїй музиці найпрогресивніші ідеї – ідеї революційних демократів, зокрема Т. Г. Шевченка. У ній звучить заклик до боротьби проти соціальної несправедливості, розкриваються світлі мрії про майбутнє, віра в народ, його творчі сили, порушено ряд морально-естетичних питань. Композитор створив яскраві художні образи: героїчні, традиційні, ліричні.

Робота над написанням опери тривала довго. Прем'єра її відбулася в середині 20-х років XX ст. у Києві і Харкові. Літературним першоджерелом опери стала однойменна повість М. Гоголя.

Опера М. Лисенка «Тарас Бульба» – це історико-героїчна народна музична драма. Вагоме місце в ній належить образам народу, що зумовило до створення масових хорових сцен. Увертюра до опери концентрує в собі її ідейно-образний зміст. Характер музики – глибоко-драматичний. Тут втілено образ боротьби і перемоги. В опері «Тарас Бульба» звучить ряд аріозо, пісень, арій, каватин; втілено ряд глибоких, життєво й історично правдивих образів.

В Україні початок опери прийшовся на XVIII ст. (Д. Бортнянський «Креонт», «Квінт Фабій», «Алкід»; М. Березовський «Демофонт»; М. Аркас «Катерина»; С. Гулак-Артемівський «Запорожець за Дунаєм»; П. Сокальський «Мазепа», «Облога Дубна», «Травнева ніч»; М. Лисенко «Різдвяна ніч», «Тарас Бульба», опери-хвилини «Ноктюрн», «Еней на мандрівці», «Сафо», «Співочі ігри», «Утоплена», «Чорне море», дитячі опери «Зима і Весна», «Коза-дереза», «Пан Коцький»; К. Стеценко «Івасик-Телесик», «Котик та півник»; М. Леонтович «Русалчин Великдень»; Б. Лятошинський «Золотий обруч»; П. Майборода «Арсенал», «Тарас Шевченко», «Ярослав Мудрий»; В. Кирейко «Лісова пісня»; К. Данькевич «Богдан Хмельницький», «Назар Стодоля»; І. Карабиць опера-ораторія «Київські фрески»).

Становлення української композиторської школи відбувається у 20-ті роки XX ст. Творчий процес розгортається паралельно з організаційними

заходами, відкриттями оперних театрів та інших виконавських колективів.

Біля витоків української сучасної культури стояли композитори-класики К. Стеценко, Я. Степовий. Саме тоді сформувалася молода композиторська школа: Л. Ревуцький, П. Козицький, Б. Лятошинський, Г. Верьовка, М. Коляда, В. Борисов, К. Данькевич, Ю. Мейтус, П. Майборода, Є. Станкович.

Так, упродовж декількох віків опера виросла, вкорінилась у художнє і суспільне життя, стала важливим її органом.

ЗАВДАННЯ

для самопідготовки до занять

1. Дайте визначення поняттям: зінгшпиль, каватина, комічна опера, лібретото, опера, опера-балет, опера-буффа, опера-серія, мюзикл, оперета, рок-опера.

2. Проаналізуйте музично-критичну статтю (на вибір) з огляду на значення, композиторські, виконавські проблеми, засоби виразності в опері.

3. Дайте визначення опери.

4. Які види мистецтва передували опері?

5. Кому належать наступний вислів: «Якщо не ввести до драми деякі основи музикального і вокального мистецтва, ми, драматичні актори, не зрушимо вперед, не зрозуміємо магічних тайн слова, жести, ритму, духу».

6. Які перетворення в галузі музичного мистецтва відбулися завдяки опері?

7. Якими є сюжети, образи і теми перших опер?

8. У чому суть оперної реформи Люллі?

9. Кому належить вислів: «Опера-буффа всіх перекрутила, дивіться за мораллю». Мотивуйте причину його виникнення.

10. У середині XVIII ст. цьому австрійському композиторові вдалося достеменно переробити оперу-видовище, зробити з холодного придворного музичного театру театр переживань з колосальною напруженою емоцій за допомогою виразної простоти вокальних партій, наблизивши музику до інтонацій сценічної мови.

11. Назвіть найвідоміші опери В. А. Моцарта.

12. Зображенням яких подій підкорила слухача романтична опера XIX ст.?

13. Видатне місце в оперному мистецтві XIX ст. належить творчості композитора, який створив на основі німецьких народних легенд музичні драми, сповнені глибоким філософським змістом, спромігся нерозривності сценічної дії і наблизив оперу до драми, відмовився від поділу опери на окремі номери (арії, ансамблі, дуети), важливу роль надав оркестру, досягши в своїх операх величезної напруги симфонічного розвитку.

14. Упізнайте оперу за музичним уривком.

15. Назвіть авторів та оперні твори XX ст. в Україні.

16. Про який жанр опери наступне визначення: невелика, частіше одноактна опера з обмеженою кількістю діючих осіб і оркестром камерного типу?

17. Назвіть відомі опери українських композиторів.

18. Назвіть характерні риси опери.

19. Дослідіть роль оркестру в опері.

20. Яким є призначення речитативу?

21. Як Ви ставитеся до думки, що багато людей бачать в опері чисте непорозуміння і навіть «безглуздість»?

22. Про який жанр опери наступне визначення: «Музично-сценічне видовище, в якому використовуються різноманітні виразні засоби естрадної і побутової музики, хореографічного, драматичного і оперного мистецтва»?

23. Як називається музично-драматичний жанр, стилістичною основою якого є рок-музика?

24. Якими рисами характеризується сучасний стан рок-оперної музики?

25. Якою є музична мова рок-опери?

26. Чи можна пережити сильні почуття, не готуючись до зустрічі з оперою?

БАЛЕТ

План

1. Місце балету як музично-драматичного твору в історії світової музичної культури.
2. Складові балетного спектаклю.
3. Провідні принципи балетної драматургії.
4. Розвиток балетного театру для дітей.

1. Місце балету як музично-драматичного твору в історії світової музичної культури

Балет – жанр музично-театрального мистецтва, зміст якого виражається в хореографічних образах. Поряд із іншими мистецтвами балет належить до видовищних, просторово-часових видів художньої творчості, завжди і всюди зберігає важливу специфічну рису – синкретизм (союз багатьох мистецтв в одному театральному видовищі: власне танець, пантоміма; літературний сценарій; музика; зображувальне і архітектурне оформлення).

Балет у сучасному розумінні – поєднання танців і пантоміми в єдину сценічну дію, яка супроводжується музикою.

Термін «балет» виник в Італії для позначення танцювального епізоду в опері, який передає певний настрій або поєднаний єдиною дією.

Відбиваючи досвід свого часу і дух свого народу, балетні видовища спирались на якості національного мистецтва, а тому мали і спільні властивості, і відмінності.

Музика балету, яка створюється на основі балетного лібрето з урахуванням хореографічного рішення, дає хореографії емоційно-образну і метроритмічну основу. Видовища, близькі до європейського балетного спектаклю, знали античні держави – Греція і Рим, Індія, Японія, Китай. Балет виник самостійно, хоча народна творчість і мистецтво минулого, здебільшого міфи і легенди античного світу, були для нього взірцем. Давні сюжети балет висвітлював на свій лад. Кожна нова епоха надавала сюжетним ситуаціям власний зміст, власні ідеї, мотивації і висновки. Відповідно, змінювались засоби втілення, сценічні форми.

Балет не знає точної дати народження, одного якого-небудь творця. Славу відкриття балету не можна приписати жодній країні.

У трактаті XIV-XV ст., присвяченому балету, називали елементи танцю: міра (ритм), манера поводитися, розподіл сцени, пам'ять, елевація (рухливість). Другу категорію рухів складали 9 основних рухів (природні) – простий, подвійний крок, благородна поза, повороти, стрибки, поклін, і 5 (неприродні) – удари ніг, дрібний крок.

Балет цікавлять питання історії, теорії, естетики, хореографії. Абат де Пюр пише трактат «Думка про давні і новітні видовища» (1668 р.), іезуїт Клод Мекетріє – «Балети давні, і сучасні, згідно з правилами театру» (1684 р.), Рауль Фейє «Хореографія, або мистецтво запису танцю» (1701 р.), Джон Уівер «Досвід з історії танцю» (1712 р.), «Бесіди з анатомії і механіки танцю», «Історія мімів і пантомім» (1728 р.), Жак Бонне «Загальна історія танцю», Луї де Каюзак «Історичний трактат про танець», Курт Сакс «Світова історія танцю» (1933 р.), К. Скальковський «Балет, його історія і місце серед витончених мистецтв» (1882 р.), С. Худєков «Історія танців» – 4 томи, (1913-1915 рр), А. Левінсон «Майстри балету» (1917 р.).

Європейський балет виник у тісному зв'язку із святковим побутом придворно-аристократичного суспільства епохи Відродження.

Балет розвивався в Італії, а з XVI ст. включав в себе елементи різних придворних, весільних свят, лицарських турнірів, маскарадів, тріумфальних ходів та інших розваг дворянства.

Поєднання цих елементів з танцями та співами в інтермедіях XV-XVI ст., які створювались на алегоричні та міфологічні сюжети, призводить до народження пишного видовища, завданнями якого було показати у всьому блиску багатство і вплив княжого або герцогського двору.

Італійські постановники-балетмейстери дають поштовх до розвитку оперно-балетних спектаклів у Франції, де вони перетворюються в особливий жанр «придворних балетів», що виконуються за участю королівських осіб і знатного дворянства при дворах Катерини Медичі, Генріхів III, IV, Людовіка XIII, стаючи найбільш пишними в епоху абсолютної монархії за Людовика XIV.

Характерною особливістю придворних балетів у Франції є співвіс-нування декламації співу; віршів, арій з танцями, які розпадаються на гротескні пантомімічні виходи (антре) костюмованих персонажів (адвокатів, ремісників, мисливців, гравців), і фігурні танці чисто декоративного характеру, що будуються за геометричним малюнком, визначеним раніше. У фігурних танцях учасниками є дворяни на чолі з королем, у пантомімічних танцях починають розвивати своє мистецтво професійні танцівники.

З розвитком італійської опери і закріпленням французької опери, завдяки творчості Люллі балет суттєво видозмінюється.

З палацової зали, із замкненого кола придворної аристократії балет переходить на сцену оперного міського театру і стає доступним для міської буржуазії. Дворянина-аматора замінює професіонал-танцівник. Такими є Луї Пекур, Клод Баллон, балетмейстер П'єр Бошан. У придворних балетах уперше на сцені з'являються жінки-балерини – Марі Камарго, Марі Салле, які визначили перші форми професійного жіночого танцю стилю «рококо».

Загубивши своє самостійне значення, у XVII ст. балет приєднується, з одного боку, до драми (у комедіях-балетах Ж. Б. Мольєра), з іншого боку, – до опери, стає простим додатком до оперної дії, в якій заповнює закінчення окремих актів.

У такому стані балет перебував протягом XVIII ст. У цю епоху балет уже став найулюбленішою розвагою дворянства.

Завдяки венському балетмейстеру Жан-Жаку Новерру балет знаходить свого теоретика і першого режисера, який намагається поєднати живопис, музику, мистецтво костюмера, театрального машиніста навколо основного драматичного сюжету. Новерр створює балет-пантоміму, встановлює його самостійне значення поряд з оперою і визначає на практиці і в теорії шляхи його розвитку як драматичного танцювального видовища.

Новерр перший зрозумів необхідність співдружності композитора і балетмейстера у справі створення нового хореографічного твору, домігся відміни масок, що ховають виразність обличчя танцівника, вимагав від художника декорацій і костюмів відповідних до стилю музики і хореографії.

Новерр став на позицію просвітницького класицизму, «наслідування природи», показу в театрі природності характерів і правди почуттів, розглядав балетний спектакль як серйозну театральну виставу, оголосив війну умовному жестові.

Вігано, який йде за Жаном Новерром, підсилює танцювальну пантоміму, намагаючись розкрити на ритмічній основі велич трагічних конфліктів (балети «Отелло», «Коріолан», «Прометей», «Титан») або розвинути інтригу любовної комедії («Марна пересторога» Жана Доберваля). Підсилення драматичного характеру балету пов'язане із відмовою від маски, яку танцівники носили до XVIII ст. Ці реформи вплинули, однак, на колишні алегоричні і міфологічні балети, дія яких не утискала розвитку віртуозної техніки окремих танцюристів, які змагалися між собою у виконанні складних танців.

Епоха романтизму висуває в балеті на перше місце жінку-балерину, послаблюючи чоловічий танець. Улюбленими стають казкові сюжети, в яких світ реальний потиставляється світу мрій і фантастики («Сильфіда», «Тіні», «Діва Дунаю»).

У цю епоху розвивається танок балерини навшпиньках, віднині він в основі так званого класичного танцю, на відміну від характерного, який виконується на підборах. Костюмом балерини XIX ст. стає трико – тюлева спідниця. Ліричний танок балерини вперше знаходить своє вираження в мистецтві Марії Тальоні. Фінні Ельслер прославилась як виконавиця іспанських танців з яскраво вираженою мімічною грою. Тлумачення балетного мистецтва цього періоду бере на себе французький критик Теофіль Готьє, у статтях і рецензіях якого знаходить своє відображення ідеологія естетично налаштованої буржуазної інтелігенції.

У другій половині XIX ст. балетмейстер Карло Блазис розробив техніку балетного танцю, яка знаменує розвиток і витончення віртуозної техніки балетного танцю як чисто формального мистецтва, що закріплене в точно відпрацьованих нормах. Введення в балетний спектакль дитячих танців, розширення групових танців і підсилення чисельного складу кордебалету, використання театральних машин і сценічного освітлення привели до підсилення феєрично-обстановочної частини балету. До кінця

XIX ст. у всій Європі помічається спад балетного мистецтва і спрощення самостійних балетних спектаклів і трупп.

У Росії балетні спектаклі розвиваються разом з італійською оперою під керівництвом іноземних балетмейстерів Ф. Гільфердінга, Ф. Кольцедаро, Г. Анджоліні. До постановки залучаються італійські декоратори, які переносять на російську сцену традиції західно-європейського театрального живопису. Засновник російського балету Людовік Дідло на перше місце в балетному спектаклі ставить зміст.

Французький балетмейстер Жюль Перро вплинув на розвиток групових танців кордебалету, був прихильником сюжетного, змістовного балету («Жизель», «Есмеральда», «Корсар», «Фауст», «Ундіна»).

З 1847 р. починається діяльність балетмистра М. Петіпа, у доробку якого 64 балети. Уява, смак і винахідливість М. Петіпа поєднались із музикою П. Чайковського, у якій яскраво виражений симфонічний стиль вперше і сильно проник до хореографічної музики (Б. Асаф'єв).

П. Чайковський, О. Глазунов, М. Черепнін, І. Стравинський, С. Прокоф'єв та ін. надають балету художнього значення, яке було втрачене на Заході, відкривають нові можливості його розвитку.

Участь у балетних постановках на початку 20-х рр. XX ст. цілої групи російських художників «світу мистецтва», низка реформ, проведених балетмейстером М. Фокіним, підсилили динаміку масових танців (половецькі танці в опері О. Бородіна «Князь Ігор»), надали балету більш стрункої драматичної дії, що характеризувало новий напрям у балетному мистецтві.

М. Фокін розробив свою систему, школу, яка дає такі можливості людському тілу, що воно може відтворювати будь-які рухи будь-яких танців без обмежень. З 1912 року на балетній сцені з'являються сексуальні мотиви, які отримали розповсюдження за кордоном («Полуденний відпочинок Фавна»).

У XX ст. поряд з розвитком великого балетного спектаклю стверджується практика хореографічної інтерпретації музичних творів інших жанрів, у т.ч. симфонічної (Скрябініана, Велич Світостворення Л. Бетховена, 9 симфонія Л. Бетховена, Картинки з виставки М. Мусоргського, Пер Гюнт Е. Гріга). Композитори розширили тематичний і жанровий

діапазон балетних спектаклів. Етапними для розвитку балету були твори С. Прокоф'єва, які визначили принципи симфонізації і конфліктної драматургії («Ромео і Джульєтта», «Попелюшка»).

50-80-ті роки ХХ ст. позначені створенням балетних спектаклів «Легенда про любов» А. Мелікова, «Створення світу» А. Петрова, «Тіль Уленшпигель» Є. Глебова, «Гусарська балада» Т. Хреннікова, «Ольга» Є. Станковича. Новаторські пошуки характерні для балетів Р. Щедрина («Коник-горбоконик», «Кармен-сюїта», «Анна Кареніна», «Чайка», «Дама з собачкою»), Б. Тищенко («Ярославна»), А. Шнітке («Ескізи»), А. Ешпая («Ангара»).

Український балет своїми коренями йде від народної хореографічної творчості, від музично-танцювальних інтермедій шкільного театру XVII-XVIII ст.

1780 року у м. Харкові відбувається постановка сюжетних дивертисментів з елементами українських народних танців (опера «Наталка-Полтавка»).

На початку ХІХ ст. кріпаки беруть участь у виставах Київського театру, з кінця ХІХ ст. в м. Києві працює польська трупа, 1910-1913 рр. на гастролях – танцівниці К. Гельцер, Е. Обуховська, М. Кшесинська.

У «вечорах української хореографії» М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського, В. Верховинця відбуваються спроби змалювати танцювальні картини в операх і оперетах М. Лисенка, К. Стеценка. 1919 р. відкрито перший український театр опери і балету, де глядач побачив українські танці в операх «Утоплена» М. Лисенка, «Галька» С. Монюшка.

Відкриття державних оперних театрів і пов'язане з цим зростання національних виконавських кадрів зумовили створення оригінального балетного репертуару (історичний балет М. Вериківського «Ягелло», «Весняна казка» (за драмою О. Олесь), «Вогні великого міста», Л. Лісовського).

На початку ХХ ст. поширеною була думка про злиття балету з театром масового дійства, спрямованого на синтез усіх сценічних видів, а, окрім того, безпосереднє залучення до дії глядачів. Балети «Взяття Зимового палацу», «Бунтар Кармелюк» були поодинокими явищами.

Такі балети були плакатно-агітаційними, які виразно відбивали естетику масового музичного дійства: «Вічно живі квіти» Б. Чайковського та Б. Асаф'єва, «Червоний вихор» В. Дешєвова, «Народ» і «Смерч» Б. Бєра).

У кінці 20-х рр. ХХ ст. домінуючим стає введення певних змін у традиційну драматургію, розширення, збагачення, пристосування власних жанрових засобів виразності до вимог нової тематики.

Гостре відчуття сучасності, симфонічне мислення – у спробі Ф. Лопухова залучити до балетного театру творчість Л. Бєтховєна («Вєлич свїтоутворєння»); Д. Шостаковича («Золотий вїк», «Болт»); Р. Глїєра («Червоний мак»); К. Корчмарьова («Крїпачка-балєрина»).

Закони драматичного мистецтва визначили провідні принципи балетної драматургії: розкриття змісту за допомогою створєння портретних характеристик та зображення конфліктних ситуацій, тїсне посєднання двох сфер музичної виразності - сюжетно-програмної, пантомїмічно-драматичної, танцювальної («Карманьєла» В. Фємїлідї, «Фєрєнджї» Б. Яновського, «Пан Каньєвський» М. Вєрїкївського).

30-тї роки ХХ ст. дали пошуки реалїстичних шляхів розвитку балетного мистецтва, орієнтацію на досягнення психологічного «театру актора», привєли до ствердження багатоактної сюжетної драми. Драматизація виставила на сцену життєві образи і конфлікти, логїчне розгортання сюжетної дїї, психологізацію музичного вислову («Мїщанин з Тоскани» В. Нахабїна, «Свїтлана», «Лєлєчєня» Д. Клєбанова).

1931 року поставлено перший український героїчний балет «Пан Каньєвський» (постановники М. Вєрїкївський, В. Вєрховинєць), який заклав основи хореографїчної мови нацїонального балету.

У 1936 році в операх «Запорожєць за Дунаєм», «Наталка-Полтавка» П. Вїрський і В. Вєрховинєць ставлять танцювальні картини.

1940-1970 рр. ХХ ст. ознаменованї спробою синтезувати класичний і український народний танєць, створити дуетний, сольний чоловїчий і жїночий танці; пошуками засобів втілення сучасних сюжетів в постановках «Лїлєя» К. Данькевича; «Лїсова пїсня» М. Скорульського; «Маруся Богуславка» А. Свєчнїкова; «Ростислава» Г. Жуковського; «Платок Довбуша», «Сойчїне крило», «Орїся» А. Кос-Анатольського; «Соро-

чинський ярмарок» В. Гомоляки; «Тіні забутих предків» В. Кирейка; «Лісова пісня», «Передранкові вогні» В. Кирейка, Л. Дичко, М. Скорика; «Кам'яний володар» В. Губаренка; «Чорне золото» В. Гомоляки; «Поема про Марину» Б. Яровинського; «Балада про матір» А. Штогаренка; «Повернення» Б. Лятошинського.

Століття в оперному-балетному театрі панувала теорія «дистанції часу» – музично-хореографічне мистецтво повинне обмежуватись темами і образами, які віддалені від глядачів століттями. Теорія ця стала перешкодою на шляху розвитку балетного театру і перенесення класичних прийомів на український національний ґрунт за допомогою широкого використання фольклорних мотивів.

«Лілея» Є. Данькевича - етапний твір на шляху до засвоєння балетним театром національного танцювального фольклору, тісного злиття поетичної мови класичного танцю з народним хореографічним мистецтвом (образ жінки-кріпачки).

2. Складові балетного спектаклю

У балетному мистецтві виділяють такі жанри: трагедія, комедія, драма, лірико-драма, епіка, епіко-драма, лірика, лірико-епіка, поема, казка.

У структурі балету виокремлюються:

- сольні танці;
- дуети (па-де-де): танці-діалоги, унісон, любовний, розлуки (Ромео і Джульєти, Отелло і Яго, Фрігії та Спартака);
- тріо (па де труа): 2 П'єро і Коломбіна, 3 феї – золота, срібла і сапфірів, 2 злих сестер і мачухи;
- квартети (па де катр): маленьких лебедів, старців та юнаків в «Бахчисарайському фонтані»;
- масовий кордебалет: вілліс («Жизель»), тіней («Баядерка»), лебедів («Лебедине озеро»), сільфід (Шопеніана), «Вальс сніжинок» («Лускунчик»).

У балеті розрізняють класичний танець і характерний. Основу балету складає дієвий танець, але нерідко балет включає дивертисмент. У сучасному балеті іноді використовується ритмопластичний танець, вільна пластика, танець модерн.

Хореографічна дія близька до драматичного спектаклю і симфонічної музики. Але дія виражає не подробиці сюжету, а вузлові, етапні, кульмінаційні моменти взаємин героїв. В основі – драматургія станів і почуттів. Тому хореографічна дія має узагальнений характер і розвивається в формах, аналогічних до симфонічної музики.

Велику допомогу актору має надавати театральний художник, який створює правдиву ситуацію на сцені, переносить глядачів саме в ту епоху, соціальне середовище, де відбуваються події п'єси. Відомо, що да Вінчі малював костюми танцюристів і винаходив сценічні ефекти. Художниками в балеті працювали О. Головін, С. Коровін, О. Бенуа, Л. Бакст, М. Реріх, В. Ходасевич, В. Левенталь, В. Серов, З. Серебрякова, І. Білібін, К. Сомов, М. Сапунов, Н. Гончарова, М. Ларіонов, М. Добужинський.

Декорації характеризують середовище, емоційну атмосферу дії, яка підкоряється специфічним умовам хореографії: мають надавати сцену для танцю, допомагати розгортанню танцювальних композицій.

Костюми в балеті умовні, характеризують соціально-історичні, індивідуальні особливості персонажа, вони, зберігаючи красу і музикальність ліній сценічного одягу, надають йому конкретність часу і місця дії (Г. Уланова).

Усіх артистів об'єднує вміння говорити із глядачем мовою художніх образів.

Артист балету - майстер, що творить образ. Специфіка творчості артиста балету в тому, що думки, почуття, переживання свого героя він виражає без допомоги людської мови: рухами тіла, жестами, мімікою. Мовою тут є сам танець. Від ступеня його наповненості змістом залежить сила його виразності. Поряд із технікою зовнішньою (вміння виконувати всі рухи, з яких складається танець), артистові балету потрібно володіти і технікою внутрішньою – акторською майстерністю. Це вміння керувати своїми думками і почуттями, вміння наповнювати ними рухи, жести і пози.

Процес зародження, створення художнього образу в творчості артиста відбувається за певними законами. Образ – конкретний характер людини та його ставлення до оточуючого, що проявляється в діях і вчинках і передбачено драматургією дією.

Справа не в тому, щоб навчитися «грати», «мімувати», а в тому, щоб зуміти в сам танець вкласти всю складність людської психології, правду почуттів, глибину думок (Г. Уланова).

У художній творчості образ складається із багатьох органічних складових: властивостей і особливостей. Сюди входять соціальна, національна, професійна приналежність героя, принципи сприйняття ним життя, його розумова діяльність у процесі розвитку, удосконалення.

Процес створення образу починається з інтересу до нього, з вивчення історичних, літературних, іконографічних, музичних матеріалів. Музика відображає інтонаційний склад свого часу і тому служить основною опорою в творчості хореографа, а зображувальне мистецтво підказує пластичний малюнок певної епохи і народу.

Сценічне життя будь-якої ролі – це лише маленький відрізок всього життя, який прожив герой. І кожного разу, коли виходиш на сцену, треба, щоб глядач відчував конкретні і яскраві моменти життя образу як продовження того, що лишилося за межами сцени (М. Лієпа).

3. Провідні принципи балетної драматургії

Взаємозв'язок музики, літератури та хореографії – головний принцип визначення виду, роду балетної вистави. Балетний сценарій не тільки не має самостійного образно-художнього значення, а й цілком «розчиняється» в музично-хореографічній розповіді; на балетній сцені відсутнє слово, отже, зникає естетично-образна виразність тексту.

При перекладі літературного твору на мову іншого мистецького виду завжди дещо змінюється, а переважно – звужується його образна сфера, відбувається переакцентування виражально-впливових засобів. Балетне тлумачення повісті чи роману великою мірою базується на перекладі «інтелектуального» на «емоційне»: балет говорить передусім мовою почуттів, і абстраговані роздуми, так само як і приземлено-прозаїчні мотиви, не вкладаються в його образну систему.

Органічне поєднання музичних і хореографічних компонентів створює основу балетного образу, їх драматургійна взаємодія визначає художню цілісність усього спектаклю. Балетна музика займає специфічне місце в системі музичних жанрів. Вона не є самодостатнім мистецьким

організмом і своє художнє завдання спроможна виконати тільки в сукупності з іншими видами мистецтва, насамперед хореографією.

Дансантиність (танцювальність) – придатність музики для пластично-образного втілення, історично обумовлене поняття. Серед специфічних вимог, поставлених перед балетною музикою як складовою частиною хореографічного театрального спектаклю, передусім треба назвати емоційну насагу музичного вислову.

Балет – мистецтво, в якому роль емоційного сприймання явно преважує над інтелектуальним: хореографічними образами легше розкрити чуттєві порухи людської душі, порівняно з абстраговано-раціональними роздумами. Образне відображення дійсності засобами хореографії, танцювально-пластичне втілення змісту – особлива риса, що вирізняє балет як самобутній вид мистецтва. Відомо, що на один і той самий сюжет можуть бути створені зовсім різні музичні партитури. Подібний взаємозв'язок існує між музикою (і опосередковано – лібрето) та хореографією. Навіть за умови тісного взаємопроникнення музичних і танцювальних образів музична основа завжди дає простір для різних нюансів її пластичного тлумачення.

Типи балетних творів: сюжетний балет (балетна п'єса), балет-дивертисмент, симфонічні або безсюжетні балети, балетні мініатюри. Осередок слід згадати сценічні твори, що виникли внаслідок поєднання, а точніше – зіставлення балетних форм з іншими – оперними, ораторіальними тощо і складають двоїсті за видовою природою художні організми.

А. Дункан боролася за змістовність та природність танцю, протиставляючи «природності» пластики «неприродність» балетного, особливо класичного танцю.

Симфонізм – метод музичної композиції, заснований на багатосторонньому розкритті глибокого і цілісного художнього образу в послідовному русі, зміні та конфліктному зіткненні різних музичних образів. Симфонізм у П. Чайковського проявлявся у характері розвитку музики як в рамках окремого номеру, так і картини, акту, всього сценічного цілого, у тому числі в застосуванні таких прийомів симфонічного розвитку, як розробка тем і мотивів, хвилі зростань і спадів, цілісність музичної форми з єдиною кульмінацією, динаміка і логіка загального

руху. При цьому єдиний симфонічний розвиток містив у собі образні характеристики персонажів, перипетії сюжету та етапи конфліктної дії. Завдяки цьому створювалася симфонічна драматургія балету, для якої раніше виникали лише передумови, і яка намічалася в окремих епізодах, але не була ще основою балетного цілого, якою вона стала у Чайковського.

Передвісники симфонізму хореографії – М. Петіпа та Л. Іванов. Балет другої половини XIX ст. – «епоха Петіпа». Верховенство музики, а не балету – головне джерело успіхів Л. Іванова.

Балети П. Чайковського «Спляча красуня», «Лускунчик», «Лебедине озеро» – втілення ідеї танцювального симфонізму. «Лебедине озеро» – перший балет П. Чайковського, новий етап в історії російської балетної музики. Суть реформи П. Чайковського полягала у створенні єдиного за стилем та образною системою музично-танцювальної дії, яка мала достеменно драматургічну природу.

Розвиток реформи П. Чайковського в балетах російського композитора О. Глазунова («Раймонда», «Дівчина-служниця», «Пори року»). Балет «Раймонда» О. Глазунова не поступається «Сплячій красуні» П. Чайковського і належить до вершин хореографічного академізму. У О. Глазунова немає того драматизму та емоційного напруження, як у балетах П. Чайковського, його творіння мають лірико-епічний характер.

Головний напрям балетного репертуару XX ст. – багатоактова сюжетна балетна вистава, вирішення складних, значущих тем у балетному мистецтві сучасності завдяки принципу танцювальної поліфонії, хореографічного симфонізму.

4. Розвиток балетного театру для дітей

Балети для дітей – самостійний різновид балетних вистав, які можуть виконувати професійні та аматорські колективи. Балетне мистецтво активізує пізнавальний інтерес дітей, сприяє розвитку художнього смаку, задовольняє потребу в самопізнанні та самоствердженні, а також залучає дітей до хореографічної та загальнолюдської культури і є одним з найбільш дієвих засобів естетичного виховання. Наукове осмислення балетного репертуару для дітей є надзвичайно важливим.

Спектаклі для дітей ставили у всіх балетних театрах України («Мурзілка й Мазілка» (1926 р.), «Аладін і чарівна лампа» (1958 р.), «Весняна казка» (1953 р.), «Кіт у чоботах» (1961 р.), «Спляча красуня», «Горбоконики», «Лускунчик», «Попелюшка», «Чипполіно».

За мотивами казки братів Грімм і кінофільму Волта Діснея Генріх Майоров поставив «Білосніжку та сім гномів» (муз. Б. Павловського).

У 1982 році на одеській сцені поставлено дитячий спектакль «Чарівні тувельки». Балетна партитура І. Ковача «Північна казка» (за мотивами повісті-казки шведської письменниці Сельми Лагерльоф «Чарівна подорож Нільса з дикими гусаками») в 1977 році одержала цікаве хореографічне трактування на харківській сцені.

Пригодицький дитячий балет І. Ковача «Бембі» прикрасив репертуар Харківського театру музичної комедії, у 1985 році казковий балет «Снігова королева» Ж. Колодуб (лібрето О. Стельмашенка за однойменною казкою Г.-Х. Андерсена).

У репертуарі все ширше утверджуються, поряд з класичними балетами, вистави, побудовані на формах неокласики та сучасної пластики.

У 1994 році було засновано Українську академію танцю при Національній опері України видатними діячами української культури та хореографічного мистецтва, серед яких А. Авдієвський, М. Вантух, В. Калиновська, Є. Станкович, А. Шекера, В. Потапова, А. Кальченко.

Сучасний репертуар оперно-балетних театрів України неможливо уявити без балетних вистав для дітей, однак вони досить рідко стають предметом спеціальних досліджень, зазвичай потрапляючи лише до загального контексту висвітлення проблем балетного театру. Можна констатувати певне пожвавлення у цій царині в останні роки.

У репертуарі всіх оперно-балетних театрів України є балетні вистави для дітей, що досить умовно можна розділити за групами: балети «класичної спадщини» («Лускунчик», «Спляча красуня», «Попелюшка», «Коппелія»); балети періоду ХХ ст. («Білосніжка та семеро гномів» та «Чиполліно» Г. Майорова, «Петрик і Вовк» С. Прокоф'єва та ін.); оригінальні балети на авторську та збірну музику («Травнева ніч» Є. Станковича – А. Рубіної, В. Гаченка у Київському муніципальному; «Буратіно та чарівна скрипка» (Нацопера) та «Бармалей та Айболить»

(Київський муніципальний) Ю. Шевченка – В. Литвинова; «Спляча красуня» О. Шимка – А. Рубіної у Харківському театрі та А. Рехвіашвілі на збірну музику у Нацопері). Найбільшу кількість балетів для дітей ставили в Київському муніципальному академічному театрі опери і балету для дітей та юнацтва, що природно, зважаючи на творче спрямування установи, а також в Одеському національному академічному театрі опери та балету завдяки залученню до співпраці Одеської хореографічної школи та Школи-студії класичного танцю Світлани Антипової. Балетні вистави для дітей є багатограним самостійним феноменом вітчизняного та світового балетного мистецтва, специфіка якого полягає в орієнтації на різновікову дитячу аудиторію, що передбачає урахування психічних та фізіологічних особливостей розвитку, втілення загальновідомих, переважно казкових сюжетів. Саме цим шляхом оновлення та поповнення репертуару для дітей пішли балетні театри України у період незалежності.

Після періоду стагнації у театральному мистецтві України початку 90-х рр. XX ст., з середини 90-х поступово можна говорити про відновлення постановочної діяльності в оперно-балетних театрах нашої країни, у тому числі поживавлення у створенні балетів для дітей.

Провідним колективом у цій сфері упродовж усієї історії існування залишається Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва. За роки незалежності України тут поставлено понад десять балетних вистав для дітей. Традиційно до репертуару для дитячої аудиторії входить балет П. Чайковського «Лускунчик». У Київському муніципальному декілька десятиліть йде балет-феєрія на 2 дії у постановці народного артиста УРСР та СРСР В. Ковтуна. У травні 1997 р. балетмейстер А. Рубіна здійснила нову хореографічну версію балету «Травнева ніч» Є. Станковича. Цей твір вже йшов у театрі в інтерпретації балетмейстера В. Гаченка, який є автором його лібрето. Нова постановка завдяки неординарній режисерській вигадці, здійсненій А. Рубіною, кардинально відрізнялась від попередньої. Л. Жиліна порівняла цю виставу з Діснейлендом: «Ця фантасмагорична подорож за кількістю несподіванок майже не поступалася славетному Діснейленду, щоправда, сценічне «містечко атракціонів» було суто на український лад. Балетмейстерка зуміла тонко відчутти й передати не просто стиль, характер, ігрову стихію

українського танцю, а й усе те, що об'єднують у всеохоплююче поняття «душа».

Наступною прем'єрою у театрі став балет на одну дію на музику С. Прокоф'єва «Петрик і Вовк» (1999 р.) у постановці В. Ковтуна. «Петрик і Вовк» зазвичай виконується в одній виставі з одноактним балетом «Карнавал тварин», також адресованим найменшим глядачам. Прем'єра вистави «Карнавал тварин» на сцені Київського муніципального відбулася 2008 р.

Прем'єра балетної вистави на дві дії на музику О. Градського «Мауглі» відбулася на сцені театру в постановці народного артиста України В. Литвинова (2003 р., лібрето О. Градського за Р. Кіплінгом). У 2004 році ця вистава була удостоєна театральної премії «Київська пектораль» у номінації «краща вистава для дітей».

Наступною виставою на сцені театру стала «Попелюшка» С. Прокоф'єва у постановці В. Ковтуна (балет на 2 дії, лібрето М. Волкова за мотивами казки Ш. Перро).

Прем'єра вистави «Білосніжка та семеро гномів» Б. Павловського у постановці балетмейстера В. Литвинова (хореографія Г. Майорова) у Київському муніципальному відбулася 2006 р. (балет на 2 дії, лібрето В. Борковського та С. Петровського за мотивами казки братів Грім).

2006 року в Київському муніципальному відбулася прем'єра вистави П. Чайковського «Спляча красуня» – балету-феєрії на 2 дії у постановці В. Литвинова (лібрето І. Всеволозького та М. Петіпа за мотивами казок Ш. Перро, хореографія М. Петіпа та Ф. Лопухова). На сцені театру вперше виставу було поставлено у 1994 р. балетмейстером Г. Ковтуном. З 2006 року «Спляча красуня» йде у постановці В. Литвинова. Прем'єра балетної вистави на 2 дії «Бармалей та Айболить» Ю. Шевченка у постановці балетмейстера В. Литвинова відбулася 2011 р. (лібрето О. Баклана та В. Литвинова за мотивами творів К. Чуковського, диригент-постановник – О. Баклан, художник-постановник – Н. Кучеря). Прем'єра вистави на дві дії «Лялька. Нова історія Коппелії» Л. Деліба у постановці балетмейстера С. Кона, лауреата міжнародних конкурсів (2015 р.) стала непересічною подією для всього балетного мистецтва країни.

До репертуару Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка нині входять як балети класичної спадщини для дітей («Лускунчик», «Попелюшка»), балети Г. Майорова – радянська класика дитячих балетних вистав («Білосніжка та семеро гномів», «Чиполіно»), так і оригінальні балети українських авторів («Буратіно і чарівна скрипка», «Снігова королева»). На жаль зник з репертуару балет «Русалонька», який створив балетмейстер В. Федотов за мотивами казки Г.- Х. Андерсена на партитуру українського композитора О. Костіна (1993). 1995 року на київській сцені Г. Майоровим було втілено оновлену хореографічну редакцію балету К. Хачатуряна «Чиполліно». Всесвітньо відомий балет «Копелія» Л. Деліба за мотивами казки Е. Гофмана «Людина з піску» був поставлений на сцені Нацопери А. Шекерою 1999 р.

Першою прем'єрою сезону 2004–2005 рр. була нова, четверта постановка балету «Лускунчик» П. Чайковського у хореографічній версії В. Литвинова. 2007 р. Національна опера України запросила юних глядачів на прем'єру балету «Буратіно і чарівна скрипка». Музику до вистави написав відомий київський композитор Ю. Шевченко, фантастичні декорації вигадала художниця М. Левитська, поставив балет хореограф В. Литвинов.

Серед останніх яскравих прем'єр на сцені Нацопери – балет «Снігова королева» у постановці народної артистки України А. Рехвіашвілі (2016 р., лібрето А. Рехвіашвілі та О. Баклана за мотивами однойменної казки Г.-Х. Андерсена, музична композиція О. Баклана та А. Рехвіашвілі). Основа вистави – музика П. Чайковського, а також твори А. Лядова, А. Рубінштейна, Е. Гріга, Ж. Массне. Крім того, були використані фрагменти двох симфоній Чайковського – 6-ї та «Манфред».

До репертуару Харківського національного академічного театру опери та балету ім. М. В. Лисенка нині входить низка балетних вистав, серед яких традиційні «Лускунчик» П. Чайковського в хореографії М. Петіпа (з 1992), «Білосніжка та сім гномів» Б. Павловського (з 1986 р.), одна з останніх прем'єр – «Снігова королева» композитора О. Шимка за лібрето А. Рубіної у постановці А. Рубіної (2015).

До репертуару Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької нині входить лише дві власне

балетних вистави для дітей: «Лускунчик» П. Чайковського за лібрето М. Петіпа у постановці народного артиста України Г. Ісупова; «Коппелія» Л. Деліба за лібрето Ш. Ньюттера та А. Сен-Леона за мотивами новел Е. Гофмана у постановці заслуженого артиста України П. Малхасянца.

У Дніпропетровському академічному театрі опери та балету до репертуару входять дві вистави для дітей, обидві з класичної спадщини: «Лускунчик» П. Чайковського у хореографії В. Вайнонена (з 2008 р.), «Спляча красуня» П. Чайковського у хореографії М. Петіпа (з 1989 р.).

В Одеському національному академічному театрі опери та балету, чий репертуар насичений різноманітними балетними виставами для дітей, артисти театру виконують балети «Спляча красуня» П. Чайковського у хореографії М. Петіпа з використанням фрагментів хореографії К. Сергєєва, Ф. Лопухова; «Лускунчик» П. Чайковського у постановці балетмейстера В. Трощенко, використано фрагменти хореографії М. Петіпа, Л. Іванова, О. Горського, В. Вайнона, А. Ємельянова; «Чиполліно» К. Хачатуряна у хореографії Г. Майорова. Окрасою репертуару є балет-фантазія на дві дії «Айболіт ХХІ» на музику Н. Роти (лібрето А. Рубіної за мотивами казок К. Чуковського, балетмейстер-постановник – заслужена артистка України А. Рубіна). До репертуару входить низка вистав, в яких беруть участь вихованці балетної студії заслуженої артистки України С. Антипової та артисти балету Одеського Національного академічного театру опери і балету: «Лускунчик» П. Чайковського у постановці С. Кочергіна (2012); балет на дві дії «Аліса в країні чудес» Л. Волкова; балет-пантоміма у двох діях «Пітер Пен» на музику Дж. Россіні, Е. Гріга, Л. Деліба, А. Мессажера, Й. Штрауса (2013); балет на дві дії «Попелюшка» С. Прокоф'єва (хореограф-постановник і автор лібрето – С. Кочергін); балет на дві дії «Русалочка» на музику композиторів XVIII – XX ст., автор лібрето та хореограф-постановник С. Кочергін; балет на дві дії «Червона Шапочка» на музику А. Адана, Л. Бетховена, Дж. Верді, Ш. Гуно, П. Морія, Дж. Россіні, П. Чайковського, Й. Штрауса (автори лібрето та хореографи-постановники – заслужений артист України С. Доценко і Я. Кісельова). Художній керівник усіх постановок – заслужена артистка України С. Антипова. За участю вихованців Одеської хореографічної школи (художній керівник і директор – О. Книжник) та артистів балету

театру виконується: балет на дві дії «Король Лев і Повелителька гієн» на музику Л. Бетховена, Х. Циммера, Е. Джона, балетмейстер-постановник та автор лібрето – С. Соколова-Євтіфєєва; балет на дві дії «Лісова казка» на музику К. Сен-Санса, О. Глазунова, Ж. Оффенбаха, Ф. Черчілля, Л. Харліна, П. Дж.Сміта (лібрето К. Купчинової та Г. Бадіки за мотивами казки братів Грімм «Білосніжка та семеро гномів»), хореограф-постановник – К. Купчинова).

ЗАВДАННЯ

для самопідготовки до занять:

1. Дайте визначення поняттям: пантоміма, дивертисмент, кордебалет, діймовий танець, характерний танець, танець модерн.
2. Знати зміст 5-6 балетів.
3. Проаналізувати, користуючись літературою, виступи акторів балетного жанру з огляду на технічні дані, зовнішні, внутрішні засоби виконавської майстерності.
4. Теми рефератів:
 - «Провідні принципи балетної драматургії»,
 - «Історія українського балету»,
 - «Танець майбутнього» (творчість Айседори Дункан),
 - «Композитори балету»,
 - «Видатні виконавці балету».

СУЧАСНА МУЗИКА

План

1. Історія розвитку джазу. Основні течії.
2. Бардівська музика.
3. Рок-музика. Передумови виникнення рок-музики, характеристика жанру.
4. Основні течії, критерії розрізнення рок-музики, їх характеристика.
5. Історія українського року.

1. Історія розвитку джазу. Основні течії

Джаз виник як поєднання кількох музичних культур і національних традицій. Для будь-якої африканської музики характерний дуже складний ритм, музика завжди супроводжується танцями, що є швидкими притоптуваннями і приплескуваннями. На цій основі в кінці XIX століття склався ще один музичний жанр – регтайм. Згодом ритми регтайму в поєднанні з елементами блюзу дали початок новому музичному напрямку – джазу.

Витоки джазу пов'язані з блюзом. Він виник наприкінці XIX століття як злиття африканських ритмів і європейської гармонії, але витоки його слід шукати з моменту завезення рабів з Африки на територію Нового Світу. Привезені раби не були вихідцями з одного роду і зазвичай навіть не розуміли один одного. Необхідність консолідації привела до об'єднання безлічі культур і, як наслідок, – до створення єдиної культури (в тому числі і музичної) афроамериканців. Процеси змішування африканської музичної культури і європейської (яка теж зазнала серйозних змін в Новому Світі) відбувалися, починаючи з XVIII століття, і в XIX столітті призвели до виникнення «протоджазу», а потім і джазу в загальноприйнятому розумінні.

Терміном новоорлеанський і традиційний джаз зазвичай визначають стиль музикантів, які виконували джаз в Новому Орлеані в період між 1900 і 1917 роками, а також новоорлеанських музикантів, які грали в Чикаго і записували платівки, починаючи приблизно з 1917 і впродовж 20-х років. Цей період джазової історії відомий також, як «Епоха джазу». І це поняття також використовується для опису музики, що виконується в різні історичні періоди представниками новоорлеанського відродження, прагнули виконувати джаз у тому ж самому стилі, що і музиканти новоорлеанської школи.

Розвиток джазу в США в першій чверті XX століття. Після закриття Сторивилля джаз з регіонального фольклорного жанру починає перетворюватися на загальнонаціональний музичний напрям, поширюючись на північні і північно-східні провінції США. Але його широкому розповсюдженню звичайно не могло сприяти тільки закриття одного розважального кварталу. Поряд з Новим Орлеаном, у розвитку джазу

велике значення з самого початку відігравали Сент-Луїс, Канзас-Сіті і Мемфіс. В Мемфісі в XIX ст. зародився регтайм, звідки потім у період 1890–1903 рр. він поширився по всьому північноамериканському континенту. З іншого боку, подання менестрелів, з їх строкатою мозаїкою всіляких музичних течій афроамериканського фольклору від джиги до регтайму, швидко поширилися всюди і підготували ґрунт для зародження джазу. Багато майбутніх знаменитостей джазу починали свій шлях саме в менестрель-шоу. Задовго до закриття Сторивилля новоорлеанські музиканти відправлялися на гастролі з так званими «водевільними» трупами. Джеллі Ролл Мортон з 1904 регулярно гастролював в Алабамі, Флориді, Техасі. З 1914 р. він мав контракт на виступи в Чикаго. У 1915 р. переїжджає до Чикаго і білий діксілендовий оркестр Тома Брауна. Великі водевільні турне в Чикаго робив і знаменитий «Креол Бенд», керований новоорлеанським корнетистом Фредді Кеппард. Відокремившись свого часу від «Олімпія Бенд», артисти Фредді Кеппард вже у 1914 р. успішно виступали в найкращому театрі Чикаго і отримали пропозицію зробити звуковий запис своїх виступів навіть раніше «Original Dixieland Jazz Band», яке, на жаль, Фредді Кеппард недалекоглядно відхилив.

Значно розширили територію, охоплену впливом джазу, оркестри, які грали на прогулянкових пароплавах, що ходили вгору по Міссісіпі. Ще з кінця XIX століття стали популярними річкові поїздки з Нового Орлеана в Сент-Пол спочатку на уїкенд, а згодом і на цілий тиждень. З 1900 р. на цих прогулянкових пароплавах (riverboat) починають виступати новоорлеанські оркестри, музика яких стає найбільш привабливою розвагою для пасажирів під час річкових турів. В одному з таких оркестрів «Шугер Джонні» починала свою кар'єру майбутня дружина Луї Армстронга, перша джазова піаністка Ліл Хардін.

У riverboat-оркестрі іншого піаніста Фейтса Мерейбла виступало багато майбутніх новоорлеанських джазових зірок. Пароплави, які здійснювали рейси по річці, часто зупинялися на попутних станціях, де оркестри влаштовували концерти для місцевої публіки. Саме такі концерти стали творчими дебютами для Бікса Бейдербека, Джесса Стейси і багатьох інших. Ще один знаменитий маршрут пролягав по Міссурі до Канзас-Сіті. У цьому місті, де завдяки міцним корінням афроамерикан-

ського фольклору розвинувся і остаточно дооформився блюз, віртуозна гра новоорлеанських джазменів знайшла виключно благодатне середовище. Головним центром розвитку джазової музики до початку 1920 р. стає Чикаго, в якому зусиллями багатьох музикантів, що зібралися з різних кінців США, створюється стиль, що отримав прізвисько чиказький джаз.

Виконавці: Joe Pass, Frank Sinatra, Benny Goodman, Norah Jones, Michel Legrand, Oscar Peterson, Ike Quebec, Paulinho Da Costa, Wynton Marsalis Septet, Mills Brothers, The Stephane Grappelli.

Свінг – джазовий стиль, що склався на початку – середині 40-х років ХХ століття і відкрив собою епоху модерн-джазу. Характеризується швидким темпом і складними імпровізаціями, що з'явилися на зміну гармонії, а не мелодії. Надшвидкий темп виконання був введений Паркером і Гіллеспі, щоб не підпустити до них нових імпровізацій непрофесіоналів. Крім усього іншого, відмінною рисою всіх бібоперів стала епатажна манера поведінки. Вигнута труба «Діззі» Гіллеспі, поведінка Паркера і Гіллеспі, безглузді капелюхи Монка тощо. З'явившись як реакція на повсюдне поширення свінгу, бібоп продовжив розвивати його принципи у використанні виражальних засобів, але разом з тим виявив ряд протилежних тенденцій.

На відміну від свінгу, що здебільшого є музикою великих комерційних танцювальних оркестрів, бібоп - це експериментальний творчий напрям в джазі, пов'язаний передусім з практикою малих ансамблів (комбо) і антикомерційний за своїм спрямуванням. Етап Бібоп став значним зміщенням акценту в джазі від популярної танцювальної музики до більш високохудожньої, інтелектуальної, але менш масової, – «музики для музикантів». Бібоп-музиканти вважали за краще складні імпровізації, засновані на переборі акордів, замість мелодій.

Основними застрільниками зародження цього напрямку стали: саксофоніст Чарлі Паркер, трубач Діззі Гіллеспі, піаністи Бад Пауелл і Телоніус Монк, барабанщик Макс Роуч.

2. Бардівська музика

Авторська пісня (бардівська пісня) – пісенний жанр, що виник у середині ХХ століття в СРСР; термін радянської фразеології в офіційній

радянській культурі на позначення музичного твору автора-виконавця з текстом, незалежним від культурної політики радянської влади – поза офіційною радянською естрадою чи аматорською художньою самодіяльністю, окремі твори якого були відомі часто без виступів співака-виконавця на естрадній сцені. Поезія переважно представлена у вигляді розповіді. Термін застосовується для опису подій до 1980 року, хоча паралельно використовується на пострадянському просторі і дотепер. Після розпаду Радянського Союзу цей жанр зменшив значення на користь популярних у наш час різноманітних стилів.

Виразальні засоби та характерні риси авторської пісні: змістове та якісне навантаження на поетичний текст; наспівність, природність, мелодійність та гармонійна функціональність музичного матеріалу; настроїв довірливого спілкування; камерність виконання.

Спершу основу жанру становили студентські та туристські пісні, які відрізнялися від «офіційних» (таких, що розповсюджувалися державними каналами) домінуванням особистісної інтонації, живим, неформальним підходом до теми. Пісні написані для того, щоб їх співали та не продавали, адже в СРСР барди часто не були професіоналами – це не професійна «естрада» чи аматорська «художня самодіяльність», чия творчість мала розвиватись за законами і принципами радянського суспільства і бути навчально-виховним творчим процесом трудящих у соціалістичному суспільстві.

Бардівські поезії можна класифікувати за двома основними жанрами: туристична пісня та політична пісня, – хоча деякі інші піджанри також відомі, зокрема, заборонена пісня та піратська пісня.

Окремі твори з'явилися ще в 1930-х (романтичні пісні П. Кограна і Г. Лепеського, найвідомішою з яких є «Бригантіна», а також ранні пісні Михайла Анчарова). Зазвичай (хоч і не завжди) автори пісень цього жанру є водночас авторами і віршів, і музики – звідси назва.

На початку 1950 р. потужний пласт авторських пісень з'явився в студенському середовищі, зокрема, на біологічному факультеті МДУ (найвідоміші автори – Г. Шангін-Березовський, Дмитро Сухарев, Л. Розанова) і в Педагогічному інституті ім. Леніна (Юрій Візбор, Юлій Кім, Ада Якушева). Широкої популярності авторська пісня набуває в середині

1950-х років, з появою магнітофона. У цей час почали складати пісні Булат Окуджава і Новелла Матвеева. Пізніше, в 1960-ті і 70-ті роки, класиками жанру стали Олександр Галич, Володимир Висоцький, Володимир Туріянський, Віктор Берковський, Сергій Нікітін, Олександр Городницький, Юрій Кукін, Олександр Мірзаян, Віктор Луферов, Олександр Суханов, Вероніка Доліна, в 80-х і 90-х роках до них додалися Михайло Щербаков і творчий дует Олексія Іващенко і Георгія Васильєва («Івасик»).

Перші авторські пісні українською мовою виникли в Києві у середині 1960-х років (А. Горчинський – «Троянди на пероні», «Квітка ромена»), на початку – у Львові у вигляді співаної поезії (В. Морозов). Вона відрізняється більшою роллю музики у її співвідношенні зі словом, активнішими творчими пошуками, інтересом до фольклору, ширшими функціями (пробудження національної самосвідомості та інтересу до української мови й культури).

У Києві перший концерт україномовної авторської пісні відбувся 1985 р. в молодіжному театрі з ініціативи тодішнього головного режисера Л. Танюка. 1988 р. у Львові з'явився театр авторської пісні «Не журись!» (В. Морозов, А. Панчишин, Т. Чубай та ін.). На хвилі національного піднесення в Україні 1988-1991 років україномовна авторська пісня вийшла з «андеграунду» й розквітла на фестивалях «Червона рута» й «Оберіг».

Відтоді визначалися такі лінії авторської пісні: поп-бард (В. Морозов, Л. Бондар, згодом – С. Підкаура, С. Шишкін, гурти «Очеретяний кварк», «Чорні черешні»), рок-бард (гурт «Рутенія», пізніше – М. Алімов, гурти «Арахнофобія», «ЗАО»), гротесково-пародійна (І. Сітарський, згодом В. Асауленко, Ганна Лев, гурти «Метелики», «Дід Свистун і казкові хлопці»), імпресіоністська (І. Козаченко), особливо соціально-критична та політико-сатирична (В. Давидов, А. Панчишин, О. Смик, Тризубий Стас), національно-патріотична (Н. Бурмака, Е. Драч, К. Москалець, О. Покальчук, Ю. Коваленко, А. Сенченко, В. Чудик), у тому числі її неокобзарське відгалуження (В. Жданкін, пізніше – Ю. Баришовець, І. Виспінський, В. Непом'ящий, Р. Терентьев). Останнє її відгалуження здебільшого побудовано на особливостях українського фольклору, по-сучасному переосмислених або стилізованих.

3. Рок-музика. Передумови виникнення рок-музики, характеристики жанру

Повоєнний розвиток зарубіжної музичної культури відбувався в умовах поглиблення розколу світу, посилення боротьби між двома соціально-економічними системами, воєнно-політичними блоками, розв'язання холодної війни, атомного психозу, ідеологічно-культурного протистояння. Перед людством, яке понесло нечувані людські, матеріальні і духовні втрати в роки Другої світової війни, постали масштабні завдання підняти з руїн матеріальну культуру, залікувати рани духовності та цивілізації.

Найхарактернішим для зарубіжної культури був подальший розвиток так званої масової культури, яку традиційна радянська культурологія оцінювала як кризу культури. Більшість західних культурологів схильні трактувати масову культуру як народну, культуру мас, доступну для найширших верств населення. У літературі останніх років дедалі частіше замість терміну «масова культура» вживається поняття «популярна культура» як синонім народної. Тут треба мати на увазі, що науково-технічний прогрес привів до своєрідної революції в сфері засобів інформації, телетрансляції, тиражування художніх творів. Сформувалась комерційна індустрія культури на ґрунті використання телебачення, радіо, звукозапису, кіно, інших засобів комунікації, що дало змогу модернізувати старі види мистецтва і дати поштовх новим, у тому числі авангардизму: поп-арт, «ретро» стиль тощо.

Масова культура дістала широке поле дії саме у сфері мистецтва, яке мало порівняно легший доступ до масової свідомості та було націлене здебільшого на дозвілля і розваги. На Заході продовжувала формуватись ціла індустрія розваг, що тиражувала культуру серійного виробництва. Разом з тим завдяки цій індустрії розширились можливості для залучення дедалі ширших верств населення до художніх цінностей високої культури. Масова культура насаджувала комформізм, вона мала протидіяти поширенню комуністичної ідеології, захищати західне суспільство. А вже в рамках масової культури зародилась поп-культура як своєрідний протест, бунт або контркультура. Кіно, телебачення, звукозапис, а згодом і відео почали витісняти традиційні форми залучення людей до культури: сімейне читання, домашню музику. Тому частина політологів, зокрема

американський учений Д. Макдональд, схильні вбачати в масовій культурі пародію на високу культуру.

Американізація торкнулася і світу музики, в якому найпопулярнішим стає джаз, а він, у свою чергу, народжує рок-н-рол – своєрідне поєднання джазу, пісні і танцю. Його підхопили відомі ансамблі Бітлз і Роллінг стоунз у Великобританії, звідти він знову повертається до США, а далі стає популярним у всьому світі.

Безумовно, розвиток року тісно пов'язаний з технічним, економічним, політичним і соціальним розвитком, саме тому законодавцями року стали найбільш розвинуті країни.

Корені рок-музики можна шукати в далекій древності: і в народній музиці, і в джазі, і в блюзі, але по-справжньому рок став тим, яким ми розуміємо зараз, лише в 50-х роках. Рок-н-ролл виявився засобом, який об'єднав підлітків усіх рас і соціальних верств. Два темношкірих ідоли молоді 50-х років – Літл Річард і Чак Беррі - кожним сценічним жестом, кожним звуком своїх пісень виражали відмову коритися традиційно расистському: «Підійди-но сюди, бой». Ця відмова, безумовно сприймалася світлошкірими слухачами - вони вже були підготовлені до такої музики, вони вже всотували в себе чорний ритм-енд-блюз, що крутили на місцевих радіостанціях. Ця музика була їхньою загальною тасмницею, їхньою змовою проти батьків, що не визнавали темношкірих.

Рок-н-рол виявився першою музичною формою, запропонованою підлітку і спеціально на нього зорієнтованою: до цього існували дорослі платівки, дитячі платівки, але не було нічого, що виражало б суто підліткові надії і мрії, суто підліткове ставлення до дійсності. Цю тягу підлітків до іншої музики першими помітили власники невеликих студій грампласту, які були більш мобільними у виборі і схильними до ризику, ніж фірми-гіганти. А оскільки багато хто з невеликих компаній, де записувалися темношкірі виконавці ритм-енд-блюза, розбавлялися ще і білим кантрі-енд-вестерном, і навпаки, то ці напрями стали зближатися. Нове покоління охоче сприйняло це. Розтління смаків, музичний широжиток, потакання найбільш низинним інстинктам, - ремствували музичні критики і в чомусь, безумовно, були праві, оскільки, крім справжніх зірок, тодішньою хвилею було винесено на поверхню і багато сміття.

Рок-н-рол розірвав мирну течію 50-х років, з гиканням і свистом пронісся по мирній гладі ейзенхауерської ери. Але вже до початку 60-х років дух його притих, і на хвилях радіоефіру з'явилися солодкі голоси Френка Авалона і Пола Анки, Конні Френсіс і Мітча Міллера. Проте через кілька років рок ожив, а до кінця десятиліття перетворився в могутню політичну і культурну силу.

До початку 60-х років до повноліття наблизилося чергове покоління. Батьки цих дітей активно боролися за світ, спокій і достаток, сподіваючись, що нащадки не тільки оцінять їхнє старання, але і вдосконалять цей новий світ. Батьки, однак, принесли із собою страх перед атомною війною і гріх расової ненависті, а ідеали рівності і справедливості просто розтоптали в погоні за стабільністю й успіхом. Не дивно, що діти взяли під сумнів і моральні, і політичні підвалини післявоєнного світу; ці нові настрої знайшли відображення в їхніх музичних пристрастях.

Пісні Ділана про расове гноблення і погрозу ядерного знищення відразу ж перетворилися в гімни, а пісня «Часи - вони міняються» пролунала першим попередженням про зростаючу суспільну напруженість. Однак при цьому фолк залишався все-таки музикою минулого, засобом спілкування політизованої інтелігенції, з неприхованою іронією, що дивилася на дитячу розвагу – рок-н-рол. Нове покоління не мало ще свого власного унікального голосу.

Відродження рок-н-ролу почалося у Ліверпулі. Коли Брайн Епстайн, який керував місцевим музичним магазином, зайшов одного разу у підвальчик з назвою «Каверна», він почув у музиці ансамблю, що там грав, не тільки відголос тутешнього захоплення активним життєвим ритмом Америки. У Бітлз вирувала відвага британця-аутсайдера, який прагнув схопити таки все те, чого він дотепер був позбавлений.

Підчистивши ранню бітлівську неохайність, Епстайн-менеджер залишив у вихованців цей бойовий дух. 9 лютого 1964 року Бітлз постали перед 70 мільйонами американських телеглядачів. Це була історична подія. Вони навели мости між країнами і стилями, створили нові кордони - між епохами і поколіннями.

Бітлз і Боб Ділан змінили всю основу молодіжної культури, змінили звучання року і напрям його розвитку, відкрили принципи, що є основни-

ми і сьогодні. Ділан політизував Бітлз: саме він змусив їх побачити в популярності привід для уточнення цивільних позицій, а також ідеальну можливість показати народу власні думки про події, що хвилюють усіх. Об'єднання Бітлз-Ділан стала рушійною силою року 60-х, але навіть воно не вичерпувало весь розмах молодіжного руху.

Назустріч їм із Мемфіса виплеснувся потік різкого, брудного соула. Музика соул – разом з такими гігантами джазу, як Майлз Девіс, Джон Колтрейн, Чарльз Мінгус чи Ерік Дольфі, – вийшла в авангард цієї боротьби; горда міць негритянської самосвідомості втілилася в ній повною мірою. Чорна поп-музика зробила такі заяви про расове звільнення, про які ще років десять тому страшно було і подумати. Але, можливо, головною перемогою того часу стало злиття двох культур: білої і чорної. Це була яскрава, святкова, злегка навіжена єдність, для якої, здавалося, нічого не залишилося неможливого. У новій музиці втілилася мрія про єднання і рівність, гармонію і терпимість.

У другій половині десятиліття на рок впало багато лиха: Бітлз оголошили про остаточне припинення концертної діяльності, у 1966 році Боб Ділан потрапив в автокатастрофу і на цілий рік був виключений із творчого процесу, у 1967 році за збереження наркотиків були заарештовані Мік Джаггер, Кейт Річардс, Брайн Джонс – члени групи Роллінг Стоунз.

У січні 1968 року Ділан випустив Джон Уеслі Хардінг – альбом, який начебто усе що ще досліджує здоров'я нації, яка розпадається зсередини, але вже зовсім позбавлений фарб і зухвалий у своїй акустичній простоті. Цей альбом привів до повного перегляду рок-н-рольних цінностей. Знову спалахнув інтерес до блюзових гітаристів, у хіт-парадах зазвучали госпелз, одержали визнання групи акустичного звучання, якимось по-новому стали ставитися навіть до виконавців кантрі-енд-вестерна. Рок-н-рол, а пізніше – так званий авангард, відповідали часом бунтам, що потрясають основи суспільства. Ален Дістер, автор книги «Англійський рок», сказав: «Рок, який вклинився в життя суспільства, діє глибинно. Про нього судять за його поверхневими, зовнішніми проявами, за одягом, і охоче не зауважують, що приховано за цим розфарбованим фасадом: поставлені під сумнів традиційні цінності, такі як армія, політика, релігія, і виник новий погляд на взаємини між людьми... Рок – це спілкування.

Він – звукове тло цілого покоління, що ототожнює себе з ним. На початку 70-х спостерігається криза рок-сцени. Рок перетворився в крамницю екзотичних товарів з вітриною на всю стіну. Рок стає усе більш комерційною музикою, відбувається повний відхід від духовних коренів року, породженого і створеного для бунту».

4. Основні течії, критерії розрізнення рок-музики, їх характеристика

У першій половині 60-х рр. розпочалось «британське вторгнення» в музичну культуру Сполучених Штатів. Деякий час американські музиканти знаходились під сильним впливом британських виконавців. До середини 60-х рр. криза була подолана, і в США почали розвиватись нові напрями рок-музики, серед яких – кантрі і фолк-рок, що звертались до місцевих традицій музичного фольклору білого населення. В основі кантрі-року лежить вокальна та інструментальна музика сільських жителів, а фолк-року – традиції міської пісні.

Історія кантрі-року розпочинається із появою групи «Креденс Кліру отер Рівайвал» (Creedence Clearwater Revival – Відродження віри чистої води), що була створена в 1959 р., але популярність прийшла лише в другій половині 60-х рр. (альбом «Космічна фабрика»). До кантрі-року можна віднести також і творчість груп «Кросбі, Стілз, Неш Енд Янг» та «Іглу (орли)», що з'явилися відповідно у 1968 та 1971 рр. Характерними рисами їхньої музики є мелодії, котрі легко запам'ятовувались, та використання акустичної гітари як сольного інструмента. «Іглз» належить відомий хіт «Готель Каліфорнія» із однойменного альбома 1976 р.

На Східному та Західному побережжі США деякі риси «британського вторгнення» воз'єдналися із традиціями американської фолк-музики – пісень авторів-виконавців, які акомпонували собі на губних гармоніках, гітарах та інших акустичних інструментах. З кінця 50-х рр. Фолк став невід'ємною частиною суспільного та політичного життя міст. Широкою популярністю користувались пісні Вуді Гартрі, Піта Сігера, Леонарда Коена, Філа Окса, Джона Баеза та інших. Ключову роль у формуванні фолк-року відіграв співак, гітарист і композитор Боб Ділан.

Фолк-рок зумів об'єднати серйозну і суспільно значиму поезію із рок-музикою. Успіх музикантів другої половини 60-х рр. дозволив розширити творчість авторів-виконавців до масштабів масової культури.

У середині 60-х рр. у США виник ще один напрям цього стилю – психодилічний рок або просто психодилія. Термін «психодилічні» (psychedelic, від грецького «психе» – «душа» і «дело» – «зробити явним») був запропонований американським психіатром Хемфрі Озмондом, що мало значення значення: хімічні сполуки, які викликають зміни стану свідомості.

Психоделічний рок, що виник у Каліфорнії, та був зароджений на хвилі захоплення галюциногенами, був безпосередньо пов'язаний із вживанням цих речовин як самими музикантами, так і слухачами. Досвід «змінених» станів свідомості знаходив своє відображення в музиці, текстах пісень та атмосфері, яка панувала на концертах рок-музикантів.

Однак пристрасть до наркотиків призвела до загибелі багатьох музикантів – як в психодилічній епосі, так і пізніше. Ось декілька імен: Брайан Джонс, Джиммі Хендрікс, Дженіс Джоплін, Томмі Боулін («Діп пьопл»), Сід Вішес («Секс Пістолз»), Курт Кобейн («Нірвана»), Джеррі Гарсія.

Наступний напрямок року – Хард-рок (hard – «жорсткий», «важкий») виник в кінці 60-х рр. Британські групи «Роллінг Стоунз», «Кінкс» та «Ху» показали, що рок-музика може бути агресивною. Їх співвітчизники, групи «Ярдб'ордз» і «Крім», продемонстрували «важкий блюз» з довготривалими гітарними імпровізаціями. Стиль пізніх «Крім» дуже наблизився до раннього хард-року. Найбільш видатними представниками цього стилю вважаються три британські групи – «Лед Зеппелін», «Діп Пьопл» і «Блек Себбет».

У хард-році зросло значення ритм-секції. У роки становлення рок-музики вона відігравала допоміжну роль – служила лише ритмічним та гармонічним фоном для вокаліста і «сольних» інструментів. У хард-році ритм-секція вийшла на перший план. Новий розподіл ролей вимагав від бас-гітариста і ударника віртуозного володіння інструментами, а головне – взаємодія між ними. Збільшення долі ритм-секції у звучанні групи створило суб'єктивне враження «важкості» музики. Таке відчуття досягається і за рахунок того, що гітара, коли не має сольного звучання,

підтримує ритм-секцію: грає або окремі ноти в унісон з бас-гітарою, або акорди, або періодично повторювані короткі партії, так звані рифи.

Якраз у процесі становлення хард-року виділився як самостійний напрямок – арт-рок. Слід відмітити, що багато музичних критиків та шанувальників воліють не розділяти ці напрями і використовують термін прогресів-рок (передовий, прогресивний рок), що об'єднує неординарних виконавців хард-року і весь арт-рок.

5. Історія українського року

У сучасному світі, коли відбувається розвиток масових комунікацій, збільшуються освітні можливості. Особливу роль відіграють ЗМІ і масова комерційна культура. Суттєві зміни у взаємовідносинах людей у ході історичного процесу, за судженнями багатьох мислителів постмодернізму, беруть свій початок із середини 60-х років ХХ ст. У цивілізованому світі в цей період загострюються державнополітичні та соціокультурні процеси. Політика влади не завжди була справедливою до інтересів народу, чим викликала невдоволення серед населення. Почастішали акції протесту, демонстрації, страйки. Активну участь у цих процесах бере молодь, яка опротестовує несправедливу політику влади, але виражає це невдоволення по-своєму. Це стало початком організацій культурно-мистецьких акцій, перформансів, флеш-мобів, концертів, спрямованих проти режиму влади, а також дало поштовх до виникнення різних напрямів нової контркультури та рок-музики, зокрема.

Рок-музика з'явилася як одна з форм громадянської непокори. Цей мультикультурний феномен є типовим явищем постмодернізму. Тему рок-культури у своїх наукових працях та публікаціях висвітлювали такі дослідники: Д. Паскаль (Ілюстрированная история рок-музыки); Г. Кнабе (Рок-музыка и рок-среда как формы контркультуры). Ці автори докладно описують становлення і розвиток рок-культури Великобританії та США у різні періоди, акцентують увагу на діяльності найбільш відомих рок-гуртів та виконавцях різних стилевих напрямів. Вони докладно описують мистецьке середовище рок-музики та вплив його на формування світогляду молодих людей, які захоплюються цією музичною культурою. Російський науковець Н. Буркін у своїй праці «Осколки неба

или подлинная история «Битлз»» подає біографічні дані з життя цього британського колективу, аналізує моменти становлення та творчості квартету «Бітлз» та його вплив на формування музичної культури ХХст. в цивілізованому світі.

Українську молодіжну культуру і місце рок-музики в ній досліджував О. Євтушенко «Українська рок-антологія. Легенди химерного краю»; «Україна in Rock». У цих книгах подається інформація про найбільш популярні українські рок-гурти, причини їх виникнення, становлення, розпаду, вплив на культуру України загалом. Дослідженням питань молодіжної та рок-культури в Україні займалися також Л. Губерський «Культура. Ідеологія. Особистість»; О. Вячеславова «Українська культура у вимірах постмодернізму» та інші. Рок (англ. Rock – скеля, хитатися, розхитуватися) швидко розвивався і став цілісним культурно-мистецьким явищем. Прихильники цього напрямку розглядають рок не лише як музичний стиль, а як моральну позицію, як вид існування. Основа рок-культури як напрямку в музиці зародилася у Великобританії в другій половині 1960-х рр., коли британська рок-музика поряд із іншими музичними стилями стала домінуючою у національних і міжнародних чартах, в основному у США. Початком цього явища вважається успіх синглу «The Beatles» «I want to hold your hand», котрий звучав на багатьох радіостанціях у Сполучених Штатах. Великої популярності гурт «Бітлз» набув після прибуття на гастролі до Америки. Завершенням «британського вторгнення» можна назвати наростання популярності у молодіжних колах європейців та американців так званого «психоделічного» року в 1966–1967 рр., коли найбільші групи цього напрямку із США, такі як: «The Doors», «Jefferson Airplane», «Grateful Dead», «The Byrds», – змогли на належному рівні конкурувати з британськими виконавцями.

Сучасна рок-музика – це велика кількість основних стилевих напрямів у рок-музиці: мейнстрім-рок (традиція класичної рок музики 1960-х рр.); поп-рок (сфера попкультури); фолк-рок (фольклорні традиції); джаз-рок (синтез джазу і року); арт-рок (зближення з класичним мистецтвом); авангардний рок (експериментальний напрям). Рок-культура в країнах Західної Європи та США посіла своє особливе місце, і виконувала особливу суспільну функцію. Вже на перших порах, протиставляючись

офіційній культурі, це явище розгорнуло активну боротьбу й пропагандистську діяльність антивоєнного, гуманістичного характеру («Рок проти війни», «Рок проти насильства і расизму») і утвердилося в суспільстві, як особливе явище.

У Східній Європі та в Україні, зокрема, мали місце аналогічні тенденції, хоча й у сповільненому темпі. Це пов'язано з їх посттоталітарним минулим та поширенням глобалізації. Вибудовування власної культурної ідентичності зіштовхується з проблемою відсутності чітких світоглядних орієнтирів та дифузиею того соціокультурного простору, у якому вона повинна формуватися. Подолання цієї суперечності становить одну з головних тем у напрямі сучасних філософських і культурологічних досліджень. Це стосується виникнення нових мистецьких течій у молодіжному середовищі, зокрема рок-музики. Наприкінці 1960-х рр. в Україні почалася відлига у суспільному житті. Це позначилося на українській музичній культурі, зокрема на рок-музиці. Перші зразки вітчизняної рок-музики були представлені творчістю біг-бітових, ритм-н-блюзових та джазових команд. Період другої половини 1960-х рр. ознаменувався швидким зростанням молодіжних прозахідних рухів і, зокрема, інтересу до західної рок-музики, яка в часи холодної війни розглядалася як ідеологічна диверсія. У цей час в Україні виникли і завоювали велику популярність такі україномовні гурти, як: «The Once», «Березень», «Друге дихання» та інші.

Першим гуртом в Україні, який за своєю стилевою ознакою був роковим, стала команда «Еней», що з'явилася наприкінці 1960-х рр. в Києві у спеціальній музичній школі ім. М. В. Лисенка. Група виконувала як власний репертуар, так і зразки творчості тогочасних популярних західних рок-гуртів. Лідерами формації стали: Тарас Петриненко (вокал, клавішні), Кирило Стеценко (гітара, скрипка, сопілка, вокал) Олександр Блінов (барабани, ксилофон), Микола Кирилін (бас) та Ігор Шабловський (гітара, вокал, клавішні). Після придушення Празького повстання радянською армією суспільне життя в Радянському Союзі змінилося у бік посилення ідеологічної боротьби з інакомисленням та партійного тиску на культуру й мистецтво. У цей час творчість вокально-інструментальних колективів знаходилась під пильним контролем художніх

рад, що встановлювали доволі жорсткі цензурні обмеження. Українська рок-музика в цей період звучала переважно у підпіллі, хоча окремі виконавці знаходили себе у таких напрямках, як арт-рок, джаз-рок чи суто інструментальній рок-музиці.

На початку 1970-х рр. чимало рок-колективів перетворилися на професійні вокально-інструментальні ансамблі: «Арніка» (м. Львів, 1971 р.), «Ореол» (м. Львів, 1971 р.). Друга хвиля українського року (кінець 1970-х – початок 1980-х рр.) виїхала до Росії: «Діалог» (м. Миколаїв, 1973 р.), «Крок» (м. Київ, 1979 р.), «Друга половина», «Інтерв'ю», «Зимовий сад», «Галактика», «Лабіринт» (м. Рівне, 1985 р.). Одним із наслідків національного відродження 80-х років став процес відновлення повноструктурного побутування української пісні. На сцені почали з'являтися бард-солісти, українські етно, поп- та рок-виконавці. Утретє український рок відродився в епоху правління першого президента Радянського Союзу Михайла Горбачова з його політикою перебудови (1987–1991 рр.).

Розквіт рок-музики в середині 1980-х рр. був інспірований початком горбачовської «гласності» і «прискорення». Зменшився тиск з боку партійного керівництва на музичні та мистецькі уподобання молоді, зникли ідеологічні обмеження на тогочасну західну культуру. Українським шанувальникам якісної рок-музики вдалося за допомогою записів на аудіо-касети самостійно тиражувати та розповсюджувати зразки цієї музичної культури. Кілька прогресивних рок-команд зародилися у 1980-ті рр. в київському мистецькому рок-клубі «Кузня». У стилі альтернативного напрямку творили такі групи, як: «ВВ» (Воплі Відоплясова), «Раббота Хо», «Едем», «Квартира 50»; лідерами важкої рок-музики були: «Титанік», «Перрон», «Колезький Асесор» та «Кому Вниз».

Наприкінці 1980-х рр. з'являється нова категорія творців української музики, яка чітко орієнтується на ідеї національного відродження України. Появу такого серйозного національного руху стимулював потужний фестиваль «Червона рута», який зібрав під свої знамена свідомих людей, музикантів, акторів і взагалі всю творчу інтелігенцію. «Червона рута» була не просто музичним фестивалем, вона своєрідно репрезентувала національно-патріотичну позицію свідомих громадян, яких об'єднувала, перш за все любов до української мови та культури. Однією з найяскра-

віших подій в українській рок-музиці була «Червона рута» в Чернівцях 1989 р., де виконавці справді якісного вітчизняного року «Брати Гадюкіни», Віка Врадій («сестричка Віка»), «Кому вниз», «Зимовий сад», «ВВ» продемонстрували свої виступи на високому рівні.

На цій хвилі відродження української культури у Львові, Тернополі, Івано-Франківську, Києві та інших містах з'явився чимало самобутніх гуртів, які орієнтувались на західні стандарти «The Beatles», «Pink Floyd», «Rolling Stones». З-поміж інших гуртів виділялася західноукраїнська панк-фолкблюз група «Брати Гадюкіни». Українські тексти пісень у стилі патріотичного і розважального панку і якісна музика різних напрямів – у той час це було мистецьке обличчя справжньої вітчизняної рок-культури. Група розпочала свою творчу роботу 1988 р. у місті Львові. До складу їх дебютного альбому «Всьо чотко» увійшли ті композиції, які пізніше стали найбільшими хітами серед поціновувачів творчості «Братів Гадюкіних».

Окрім рок-формацій, з'явився напрям різновиду акустично-гітарної пісні українською мовою, або співаної поезії. Виконавцями цього жанру були А. Панчишин, О. Богомолець, Е. Драч, «Тризубий Стас», В. Жданкін та інші. Українська пісня набула власних оригінальних рис, завдяки національній характерності в мелодиці та виконавській традиції. Після перших успіхів на молодіжних фестивалях економічні проблеми призвели до того, що українська рок-музика втратила можливість повноцінно існувати. На той час феноменом різноманітності рок-напрямів від хардрок до металу всіх різновидів була одеська рок-сцена.

Найвідомішими колективами були «Кратер», «Провінція», «Парніковий Ефект», «Бастіон», «Цадек Нахман» та інші. За рівнем виконання музики ці гурти перевершували команди з Москви та Ленінграда. У середині 90-х років Одеса втратила позиції у напрямі важкої музики, коли більшість музикантів емігрували у США, Західну Європу, Росію. Гастролювати та давати концерти по Україні, популяризуючи вітчизняну рок-музику, мали можливість тільки найбільш знані гурти.

Це такі формації, як «Воплі Відоплясова» (1986 р.); «Мертвий Півень» (1989 р.) «Плач Єремії» (1990 р.); «Кому Вниз» (1988 р.); «Брати Гадюкіни» (1988 р.); «Табула Раса» (1989 р.); «Скрябін» (1989 р.) та інші. На початку 1990-х рр. було засновано рок-фестиваль «Тарас Бульба».

Чимало українських рок-гуртів («Крок», «Репортаж», «Ореол», «Кредо», «Кросворд» та інші) перестали виступати на великій сцені, або зовсім розпалися. В основному все це було пов'язане з недостатнім фінансуванням з боку держави їхньої творчої та концертної діяльності, а також з відмовою брати їхні пісні для трансляції на радіо та телебаченні.

Сьогодні в Україні проводиться низка фестивалів рок-музики. Це – «Рок Січ» (м. Київ); «Тарас Бульба» (м. Дубно, Рівненська обл.); «Славське Рок» (м. Славське Сколівського р-ну Львівської обл.); «Рок-екзистенція» (м. Київ); «Мазепа-фест» (м. Полтава); «Чайка» (м. Київ). Рок-музику можна почути також на молодіжних фестивалях таких як: «Фортеця» (м. Білгород-Дністровський, Одеська обл.); «Нівроку» (м. Тернопіль); «Гніздо» (м. Біла Церква, Київська обл.). Рокова музика з елементами українського фольклору часто звучить на фестивалях «Шешори» (с. Шешори Косівського р-ну ІваноФранківської обл.); «Країна мрій» (м. Київ, тури містами України). У великих містах України існують рок-клуби.

В Україні існує багато рок-гуртів різноманітних спрямувань. Найвідоміші з них є: «Воплі Відоплясова» (етно-рок) – заснований у м. Києві у 1986 р.; «Кому Вниз» (фолк-готика) – створений у м. Києві, 1988 р.; «Брати Гадюкіни» (рок, реггі, блюз-рок, націоналістичний панк) – м. Львів, 1988 р.; «Мертвий півень» (рок, прог-рок, джаз-рок) – створений у м. Львові, 1989 р.; «Скрябін» (поп, синті-поп, поп-рок) – створений у м. Ново-Яворівську, 1989 р.; «Плач Єремії» (рок-балади) – м. Львів, 1990 р.; «От Вінта!» (укр-рокабілі) – м. Рівне, 1993 р.; «Океан Ельзи» (рок, мелодійний рок, поп-рок) – створений 12 жовтня 1994 р. у м. Львові; «Мотор'ролла» (хард-рок, хеві-метал) – м. Хмельницький 1994 р.; «Тартак» (хіп-хоп, репкор) – м. Луцьк, 1996 р.; «Друга Ріка» (брит-поп) – м. Житомир, 1996 р.; «Мандри» (фолк, міський романс, французький шансон, рок, блюз та реггі) – м. Київ, 1997 р.; «Dub Vuk» (націонал-соціалістичний блек-метал) – заснований у м. Харків, 1997 р.; «Димна Суміш» (рок, грандж, панк, психоделіка) – м. Львів, 1998 р. (з 2012 р. гурт на певний час припинив своє існування); «Кам'яний Гість» (фолк-рок, рок) – м. Київ, 1998 р.; «Тінь Сонця» (хеві-метал, фолк-метал) – м. Київ, 1999 р.; «Трутні» (хардрок) – заснований у м. Києві, 2000 р.; «С.К.А.Й.» (рок, поп-рок) – групу засновано 2001 р. у м. Тернополі; «Фліт» (панк-рок) – м. Іва-

ноФранківськ, 2001 р.; «Біла Вежа» (хеві-метал) – створений у м. Києві, 2002 р.; «Крода» (блек метал, паган-метал, фолк-метал) – м. Львів, Дніпропетровськ, 2003 р.; «Полинове Поле» (готичний метал) – заснований у м. Львові, 2004 р.; «Esthetic Education» (Piano Rock, альтернативний рок, Glam Rock) – м. Київ, 2004 р.; «Русичі» (фолк-рок, фанк, панк, регі) – м. Білгород-Дністровський (Одеська область), 2004 р.; «Бумбокс» (рок, регі, фанк) – м. Київ, 2004 р.; «Mad Heads XL» (рокабілі, ска-панк-фолк) – м. Київ, 1991/2004 рр.; «Lama» (поп-рок) – м. Київ, 2005 р. та інші.

На досвіді та популярності відомих рок-колективів старшого покоління зародилося багато сучасних українських рок-груп: «Фліт», «Димна суміш», «Білий шквал», «Тартак», «Mad HeadsXL», «Анна». У 2004 році Україна стала учасницею міжнародного фестивального конкурсу «The global battle of the bands» (велика рок-н-рольна битва). Всеукраїнські відбіркові тури під назвою «Бути почутим» відбуваються спочатку у великих містах країни, де обираються найкращі команди для участі у вирішальному поєдинку в Києві. Там обирають найкращого кандидата, що представлятиме Україну в Лондоні.

Сьогодні українська альтернативна рок-сцена (андеграунд) є цікавим мистецьким явищем. Гурти «Оркестр Янки Козир», «Тол», «Етвас Андерс», «Атмасфера» виступали на європейській сцені альтернативної музики і здобули завдяки цьому популярність. За межами України успішно гастролюють рок-формації зі Львова, Тернополя, Києва. Ці міста заклали потужну основу для формування якісної рок-культури з кінця 1980-х років. Українська рок-музика пройшла складний шлях розвитку, що було зумовлено непростим історичним, економічним, соціальнополітичним та культурним становищем в Україні. Цензура з боку партійного керівництва та використання ефіру радіо та телебачення в рамках комуністичної ідеології давала недостатньо шансів українським митцям для досягнення успіху. Блокування молодіжних фестивалів, конкурсів української пісні, нав'язування російськомовного репертуару, поступово сформувало спротив у свідомості української молоді. У процесі дослідження української рок-музики як молодіжного руху в Україні виявлено чинники, які сприяли виникненню, становленню і розвитку цього музичного стилю як частини молодіжної субкультури. Це форма протесту

проти тоталітарного комуністичного режиму, ідеологічної диктатури, цензури в політиці, мистецтві, культурі, переслідування української інтелігенції, приниження гідності українців. Українська рок-музика була і є дієвим способом протесту проти діючої системи.

ЗАВДАННЯ

для самопідготовки до занять

1. Підготувати, користуючись літературою і грамзаписом, відеозаписом, коротку бесіду про виконавця джазу, бард-виконавця.
2. Продумати ймовірний власний виступ у визначеному жанрі (спеціальні, зовнішні, внутрішні засоби).
3. Скласти перелік літератури до теми.
4. Дати визначення поняттям: фолк-рок, слоу-рок, соул-рок, хард-рок, панк-рок, джаз-рок, симфонічний рок, бард-рок, фьюжн.
5. Скласти конспект короткої розповіді про улюбленого виконавця (групу) у визначених напрямках рок-музики з продуманим наперед використанням грамзапису (відеозапису).
6. Написати міні-твір «Музика в моєму житті».
7. Зробити аналіз домашньої фонотеки.
8. Підготувати, користуючись літературою і грамзаписом, відеозаписом, коротку бесіду про виконавця джазу, бард-виконавця.
9. Продумати ймовірний власний виступ у визначеному жанрі (спеціальні, зовнішні, внутрішні засоби).
10. Скласти перелік літератури до теми: «Бардівська музика».
11. Теми рефератів:
 - «Творчість французьких шансоньє»;
 - «Роль міського романсу в становленні самодіяльної пісні»;
 - «Пісенна поезія в «радянську епоху»;
 - «Світоглядні проблеми рок-музики».

РОЗДІЛ III.

ДИТЯЧА МУЗИЧНА ЛІТЕРАТУРА

План

1. Дитячий репертуар, його класифікація, тематика, образна система, особливості методики ознайомлення з музикою.
2. Класична музика вітчизняних і зарубіжних композиторів для дітей.
3. Формування основ музичної культури дошкільників через світ музичної казки.
4. Взаємодія музики і образотворчого мистецтва на заняттях з дошкільниками.

1. Дитячий репертуар, його класифікація, тематика, образна система, особливості методики ознайомлення з музикою

Складному процесу розуміння малюками свого власного «Я», формуванню у них естетичних почуттів сприяє їхня активна участь під час музичної діяльності у дитячому садочку.

Як інтегративний предмет, музика в дитячому садку органічно поєднує в собі такі доступні для дошкільників види музичної діяльності, як слухання мелодій, співи, рухи під музику та гра на інструментах.

Широке повсякденне залучення дітей до різноманітних видів музичної діяльності є обов'язковою умовою розвитку в них творчих здібностей. Тому головною особливістю розділу базової програми виховання дошкільнят «Я у Світі», що називається «У світі музики», має бути комплексний підхід до організації та проведення музичних ігор-занять. Так, створюються передумови для вирішення двох взаємопов'язаних завдань: використання різних видів доступної дітям діяльності (предметної, зображувальної, мовної тощо) під час музичних ігор-занять і широке застосування навичок і знань, набутих дітьми в процесі музичного виховання не лише на заняттях, а й у побуті.

Базова програма відрізняється від попередньої принципово новим підходом до вирішення завдань естетичного виховання засобами музики.

Цей підхід передбачає можливість вибору напряму роботи та шляхів реалізації програми, збагачення форм організації музичного виховання в умовах дошкільного закладу.

Сучасний музичний керівник під час музичної діяльності орієнтується загалом на програмовий репертуар для дітей, але водночас активно намагається його збагатити новітніми надбаннями з різних публікацій, з живого досвіду колег, з нещодавно почутого з телепередач, радіо тощо. Здається, пошук такого репертуару підпорядковується гуманній меті – оновленню змісту музично-театралізованих розваг, свят, музичних занять. Але, на жаль, за браком часу поза увагою педагогів, а відтак і дітей, залишаються чудові, педагогічно спрямовані дитячі пісні, твори, мелодії, ігри, хороводи з чинних програм, з деяких давніх, але актуальних для сьогодення видань. Пісні із самостійно дібраного репертуару часто так і не входять у побут малюків, не стають їхніми друзями, дитячими, так би мовити, шлягерами, не спонукають їх, як емоційний сигнал, наприклад, до добрих вчинків і виконання деяких доручень, до самостійних музичних проявів тощо. Через такі реалії дітей позбавляють спілкування зі значною кількістю музичних творів, виявляється незадіяним величезний виховний потенціал мистецтва.

Сприятливий для виховання дошкільника баланс між усталеним, програмовим, перевіреном часом, і новим, додатковим, нерідко тимчасовим (водночас якісно хорошим), дитячим репертуаром встановлюється завдяки збагаченню додатковим. Усебічний досвід – педагогічний, експериментальний, науковий – підказує, що потужним резервом для встановлення бажаного балансу може стати активне запровадження програмового репертуару (переважно такого, що не обирається до свят і розваг) у повсякденну життєдіяльність дітей.

Музичний матеріал, запропонований програмою, відповідає віковим, психофізичним, мовленнєвим можливостям дітей, що забезпечує значний емоційний вплив на них музики.

Вибір напряму роботи, шляхів реалізації програми залежить від логіки побудови всієї педагогічної діяльності в конкретному дитячому садку. Кожний педагогічний колектив вирішує, яким творам надати перевагу, тобто який напрям роботи стане основним. Але це не означає, що тре-

ба обмежуватися лише репертуаром обраного напрямку, – його можна збагачувати й іншим музичним матеріалом.

Один із основних видів діяльності на музичних заняттях – слухання музики. Діти не завжди охоче сприймають музичні твори, тому в них необхідно розвивати це бажання, а також уміння вслухатися в музику, сприймати її, слухати уважно, не відволікаючись, і водночас виховувати через музику позитивні почуття, риси характеру, вміння емоційно відгукватися на музичні твори. Отже, музичний керівник має зацікавити дітей насамперед якісним особистим виконанням твору, оскільки сприймання «живої» музики не можна замінити жодною фонограмою.

Саме тому поряд з основними програмними творами Базовою програмою рекомендовано включати в цей розділ уривки з творів Моцарта. За висновками вчених, його музика позитивно впливає на мислення дитини та діяльність усього організму в цілому. Крім загального сприймання музики, потрібно спонукати малят і до аналізу музичних творів, емоційного відгуку на них, навчати уважно слухати твір до кінця, впізнавати його. Для цього доцільно періодично повторювати виконання п'єс.

Музичне мистецтво – особлива форма відбиття дійсності, в якій найважливішу роль відіграють почуття та емоційна сфера. Пізнання, що відбувається у процесі сприймання музики, специфічне, воно не може зводитися лише до діяльності думки, обов'язково має утворювати єдність емоцій та розуму, свідомості та почуттів.

У своїй науковій праці М. Субота пише: «Істотним моментом сприймання музики є емоційно-оцінні реакції, які відбивають глибинний процес освоєння слухачем твору, у ході якого твір співвідноситься з усіма сторонами особистості й індивідуальності слухача, з його психічною організацією, темпераментом, системою ідеалів, нав'язаних оточуючою його культурою суспільства, але індивідуально ним відбитою».

Дослідити і змоделювати процес розвитку сприймання музичних творів дітьми надзвичайно важливо, оскільки цей розвиток відбувається позасвідомо і в кожному випадку індивідуально. Для кожної дитини процес сприйняття однієї й тієї ж форми музичного твору викликає різні смислові відгуки. С. Шип так висловив ці смислові відгуки: «...для однієї групи слухачів зміст музики зводиться до емоційних переживань. До дру-

гої належать ті, хто слухаючи музику, «малює» у своїй уяві якісь зорові картини. У третьої – музика активізує понятійне мислення... Четверта група уявляє собі через музичне сприймання життєві події... Є й такі, хто зосереджує увагу на самому процесі розгортання форми і спостерігає з насолодою за грою звукових барв, розвитком мелодичного малюнка, тематичного матеріалу».

Дитяча музика існує як невід’ємна частина дитячої культури і професійної музичної творчості. В усі часи композитори приділяли їй особливу увагу. У процесі історичного розвитку музичної культури відокремилася особлива група композиторів – це композитори-педагоги, які займалися створенням спеціального дитячого педагогічного репертуару. У сучасному музикознавстві існує класифікація дитячої музики:

- художньо-інструктивна музика, що висуває завдання розвитку навичок дитячого виконавства (наприклад, В. Косенко «Петрушка», М. Сильванський «За метеликом» та ін.);

- музика «про дітей» – твори, що написані на дитячу тематику: Ю. Рожавська, опера «Казка про загублений час»; М. Сильванський, балет «Іван – добрий молодець»;

- музика для слухання дітьми, створена з метою розвитку творчої фантазії та образного мислення дітей, загальної музичності, знайомства з жанрами і стилями музичних епох та напрямів.

Дитячу музику розділяють на певні жанрові групи, які в основному збігаються з жанровою ієрархією «дорослої» музики:

- камерна музика – вокальна (і хорова), інструментальна музика;
- оркестрова музика;
- дитячий музичний театр (опера та балет).

Коло творів для дітей містить музичні твори за призначенням, тематикою, формою, способом та часом виникнення.

Кращі зразки дитячої музики характеризуються конкретністю, живим поетичним змістом, образністю, простотою, чіткістю форми.

Окрім творів В. А. Моцарта, пропонуються для слухання музики твори П. І. Чайковського зі збірок «Дитячий альбом» та «Пори року», Ф. Шуберта з циклу «Пори року», К. Сен-Санса «Карнавал тварин», В. Косенка «Дитячий альбом». Крім того, твори Е. Гріга «Карнавал тва-

рин», збірка творів С. Прокоф'єва тощо. Щоб активізувати інтерес дітей до музики, можна створити серію розповідей та показів «Казки про музику».

Систематичне поглиблене слухання музики сприяє тому, що увага дітей стає стійкішою, а вони самі – більш посидючими, поліпшується їхня пам'ять, розвивається мислення та виникає бажання слухати музичні твори. Важливо тільки, щоб на заняттях звучала високохудожня музика, доступна й зрозуміла дітям.

Репертуар, розрахований на дошкільнят, має розв'язувати певні завдання. За Базовою програмою ці завдання підпорядковані певним лініям розвитку:

- залучати малюків до спілкування; викликати в них почуття симпатії один до одного, сприяти встановленню та зміцненню дружніх стосунків (*соціально-моральний*); надалі сприяти прояву творчої вигадки привабливими для дітей життєвими подіями й художніми сюжетами, втілення характеру музичного образу; спонукати висловлювати думки щодо прослуханих творів (*творчий*);

- допомагати малятам краще засвоїти доступні і корисні для розуміння і збагачення особистості досконалі за формою музичні твори; починати роботу над усіма видами музичної діяльності зі сприймання музики, з її аналізу дітьми (*пізнавальний, емоційно-ціннісний*); розвивати вміння визначати жанрову належність музичного твору (*логіко-математичний*); розвивати вміння супроводжувати слухання наспівуванням, рухами (*фізичний*); учити складати про почуті мелодії віршички, коротенькі оповідання, використовувати знайомі мелодії в іграх-драматизаціях, на святах, розвагах, в повсякденному житті (*художньо-естетичний*).

Свідоме сприймання настрою музичного твору, форми та інших засобів виразності допомагає дітям у правильній передачі музичного образу в русі, пісні, грі тощо. Необхідно розрізняти і різноманітний характер музики, й форму твору (вступ, частини, фрази), і різні засоби музичної виразності (динамічні, регістрові, темпові зміни, метроритм).

Дошкільники відповідно до характеру музики узгоджують свої рухи з її особливостями, через те вони постійно вправляються і в навичках слухання музики. Поступове урізноманітнювання почуттів веде до того,

що діти в старшій групі ознайомлюються з гумором у музиці («Клоуни» Д. Кабалевського); з танцювальним жанром (легка, рухлива «Дитяча полька» М. Глінки, «Вальс-жарт» Д. Шостаковича, веселий, швидкий «Гопак» М. Мусоргського).

Така порівняльна характеристика творів, широке знайомство з музикою мені найбільш вдається на домінантних заняттях саме з розділу «Слухання музики».

Прийнято поділяти музику на програмну і непрограмну. Суть цього розподілу визначив П. Чайковський. Він писав, що не визнає музики, яка складалася б із безцільної гри в звуки. Тому, за його словами, будь-яка музика має певний зміст, програму.

Під програмною музикою в точному значенні цього слова він мав на увазі таку симфонічну або іншу інструментальну музику, яка розкриває сюжет і має назву. Програмна музика може бути написана на який-небудь певний сюжет (програму), переважно запозичений з поетичних, літературних або живописних творів. Такі, наприклад, як «Картинки з виставки» М. Мусоргського, де композитор музикою виражає зміст картин художника В. Гартмана.

Програма в музиці для дітей, звичайно, обмежується однією назвою твору, наприклад «Хвороба ляльки» і «Нова лялька» П. Чайковського. Цим прийомом композитор спрямовує увагу дітей і полегшує розуміння музичного твору.

Що стосується непрограмної музики, то її зміст визначається іншими прийомами. У дитячих закладах непрограмна музика використовується рідко, оскільки дітям дошкільного віку з їх конкретним мисленням складніше її сприймати.

Музичні твори для дітей мають бути художніми, мелодійними, давати насолоду своєю красою. Крім того, вони повинні передавати відчуття, настрої, думки, доступні дітям.

Обсяг дитячої уваги невеликий, тому для слухання добирають невеликі за об'ємом твори з яскравою мелодією, нескладною гармонією, ясною формою, помірні за динамікою і нешвидкі за темпом. Гучне звучання збуджує дітей, а дуже швидкий темп ускладнює сприйняття мелодії.

Для слухання вокальної музики добираються більш складні пісні, ніж ті, які виконують самі діти. Прослуховуючи ці пісні, діти часто починають їх співати, причому передають мелодію неправильно. Це руйнує навичку правильної передачі мелодії, яка формується в співі. У такому разі треба не дозволяти дітям співати, а запропонувати їм тільки слухати.

У піснях, виконуваних дошкільниками, як правило, є фортепіанний вступ і закінчення, які розкривають зміст твору і підводять дітей до сприйняття складнішої інструментальної музики.

Найбільш доступні з творів інструментальної програмної музики – п'єси з «Дитячих альбомів» О. Гречанінова, П. Чайковського, С. Майкапара, В. Косенка, Р. Шумана.

Діти слухають і танцювальну музику, яка не використовується в русі, наприклад, «Вальс» О. Гречанінова, «Польку» С. Майкапара.

Неабияке значення під час сприймання музичних творів має ознайомлення дітей із видами музичної виразності. Це може бути ритм у творі «Марш» С. Прокоф'єва, темп у творі «Козачок» (українська народна музика); загальний характер у творі «Колискова» Я. Степового; форма побудови твору в Увертюрі до опери «Кармен» Ж. Бізе тощо.

Аналіз чинних програм «Дитина», «Я у світі» свідчить про те, що основна увага в них приділяється творам народного мистецтва або творам в обробках українських композиторів. Пізніше, коли життєвий досвід дітей збагачується новими уявленнями, треба якомога більше вводити їх у світ сприймання музики українських класиків, таких як-от: С. Гулак-Артемівський, М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий.

Під час планування роботи з дітьми потрібно спиратися на ґрунтовну спадщину класика української музики М. Лисенка, який особливу увагу приділяв вихованню дітей і розвитку їхнього сприйняття. Його перший збірник для шкіл «Молодощі» (1875) охоплював 25 дитячих ігор та 13 веснянок із фортепіанним супроводом, а «Збірка пісень у хоровому розкладі, пристосованому для учнів молодшого й підстаршого віку в школах народу» (1901) була цінним внеском у розвиток музичного сприймання школярів. Музичні опери «Коза-дереза», «Пан Коцький», «Зима і Весна» мають близьку до розуміння дітьми тематику, тому що занурюють їх у світ казки.

Потрібно також активно використовувати багатий педагогічний досвід М. Леонтовича. Композитор прагнув не тільки викликати в дітях інтерес до музики, не тільки залучити дітей до самостійної творчості, а й навчити їх сприймати музику. Не викликає сумнівів той факт, що без цілісного сприймання, неможливо емоційно відтворити той чи інший твір. Твори з посібника «Весняночка» (1925) В. Верховинця успішно вирішували проблему музичного розвитку дітей через залучення їх до активної ігрової діяльності.

Дібравши доступні музичні твори, потрібно збудити інтерес до виконуваної музики, підвести до її сприйняття, викликати емоційний відгук. Цьому сприяє вступне слово, яке має бути коротким, зрозумілим. Інколи недостатньо тільки назвати твір, наприклад, в молодшій групі сказати: «Послухайте про курочку». Маленькі діти не вміють налаштуватися на сприйняття цього образу. Проте неправильно вдіє і той музичний керівник, який для створення відповідного образу стане перед слуханням малювати малюкам картину пташиного двору і розказувати про його мешканців. Така розповідь відверне увагу дітей від музичного твору.

Перед слуханням музичного твору О. Гречанінова «Котик захворів» музичний керівник може сказати дітям 5-го року життя: «Я вам зіграю музику, як захворів котик. Він лежав сумний на килимку, нічого не їв і навіть не рухався».

Перед виконанням іншого характерного твору «Котик одужав» О. Гречанінова педагог говорить: «Покликали до котика лікаря. Він дав ліки, і котику стало краще. Він скоро одужав і почав бігати й стрибати по кімнаті».

Вступним словом може бути і невеликий вірш. Наприклад, перш ніж виконати для дітей 6 років п'єсу П. Чайковського «Пісня жайворонка», можна прочитати вірші Антоніни Грицаюк «Жайворонок», Олександра Олеся «В небі жайворонки в'ються».

Важливо враховувати безпосередні враження дітей, їхню реакцію на музику. Часто деякі педагоги після виконання твору запитують у дітей, чи сподобалася їм музика. Звичайно діти хором відповідають: «Так». Така відповідь не завжди показує, що музика дійсно сподобалася. Ставлення

дітей до прослуханого твору може бути різним. Якщо це динамічний, живий музичний твір на зразок «Сміливого вершника» Р. Шумана або «Кавалерійської», «Клоунів» Д. Кабалевського, діти одразу просять його повторити.

Твір спокійного, ліричного характеру не відразу викликає відгук у дітей. Треба зачекати якийсь час, і тоді вони попросять повторити цей твір. Так буває після слухання «Колисанки» М. Римського-Корсакова або «Хвороби ляльки» П. Чайковського.

Іноді діти мовчать, тому що музика виявилася складною, незрозумілою або педагог невдало підвів дітей до слухання твору.

Оцінка дітьми прослуханої музики буває короткою. Зазвичай вони правильно визначають характер музики. Якщо ж відповіді окремих дітей далекі від справжнього змісту або характеру музики, потрібно пояснити малюкам і поправити їх. Так, після слухання п'єси «Сміливий вершник» Р. Шумана на питання, яка це музика – весела, сумна, бадьора, спокійна, – хтось із дітей скаже, що це сумна музика. Педагог для порівняння має зіграти знайому п'єсу («Котик захворів» О. Гречанінова) і уточнити з дитиною, яка музика бадьора і яка сумна.

Слухаючи твір вперше і вдруге, діти звертають увагу на найяскравіші місця. Надалі саме ці місця допомагають засвоїти і решту частин музики.

Для розуміння дітьми характеру музики добре зіставляти два різнохарактерні твори. Так, дітям молодшої групи заграти колискову і народну танцювальну. Під час звучання колисанки діти сидять, закривши очі, вдаючи, що сплять, а під час танцювальної музики танцюють сидячи. Дітям старших груп можна запропонувати послухати два твори: «Метелик» С. Майкапара і «Сміливий вершник» Р. Шумана. «Метелик літає легко, а сміливий вершник скаче швидко і сміливо», – можна сказати, пов'язуючи зміст п'єси з елементами музичної виразності.

Зайві розмови з приводу прослуханої музики руйнують настрої, створений нею, дрібнять цілісність вражень, заважають емоціям і відчуттям. На жаль, у дитячих закладах іноді зловживають словом. Так, під час слухання п'єси «Сміливий вершник» Р. Шумана дітям пропонують вгадати, де скаче білий кінь (перша частина), де чорний (друга частина). Або в п'єсі «Хвороба ляльки» П. Чайковського дітей просять визначити, де у

ляльки підвищується температура – посилення в музиці, де знижується – ослаблення звучності.

Наведені приклади показують: музичні керівники забувають, що музика – це мистецтво, яке за допомогою складного поєднання звуків викликає у слухачів різноманітні переживання, емоції, настрої.

Окрім слухання творів, на звичайних музичних заняттях для дітей старших груп слухання музики можна дати у вигляді концерту (тривалістю 15 – 20 хв.). Перед слуханням творів показати портрет композитора, розказати про деякі, найяскравіші факти його життя. У програму таких концертів добре включити і вокальну, й інструментальну музику. Концерт можна провести і за певною темою, наприклад, «Пори року», або концерт творів одного композитора.

Діти 3 – 4 років найбільш легко сприймають пісні, виконані вихователем без інструментального супроводу, який спочатку заважає малюку розібратися в тексті. Спочатку дітей цікавить те, про що розповідається в пісні, а музика відіграє ніби другорядну роль. Поступово вводиться слухання пісні із супроводом фортепіано або якого-небудь іншого інструмента.

Знайомство з інструментальною музикою можна почати з дуже коротких п'єс або окремих музичних фрагментів, таких, які імітують гру на трубі, на барабані (О. Гедіке «Барабан і труба»), спів зозулі (О. Гедіке «Зозуля і перепелиця»). Потім можна виконати народні мелодії, колискові пісні.

За умови правильного спрямування музичного виховання можливості дітей зростають. Дітям середньої і старших груп пропонуються п'єси більш складні за змістом, характером, гармонією і великі за об'ємом. Наприклад, з програмної музики можна виконати «Веселий селянин» Р. Шумана, «Пташка» Е. Гріга; з непрограмної музики – М. Скорик «Проста мелодія», «Дитячий альбом», з танцювальної музики – вальси Ф. Шуберта, Л. Бетховена, польки М. Глінки.

Вибір музичного матеріалу визначається тими завданнями, які ставить перед собою педагог.

Можна, наприклад, запропонувати послухати музику, щоб викликати у дитини певні відчуття і переживання, поглибити, підсилити

ти, закріпити одержані дітьми враження, створити спокійний настрій.

Перед виконанням знайомої музики або пісні бажано запропонувати дітям вгадати і назвати, що прозвучало.

Прослуховуючи п'єсу, діти зазвичай обмінюються враженнями з товаришами, вихователями, музичним керівником. Але інколи діти так занурені в почуте, що після закінчення музики настає тиша, всі мовчать. Слова у цей момент можуть порушити враження, одержане від музики, і вихователю не слід неодмінно вимагати того, щоб діти висловлювалися.

Іноді музика викликає в дитини потребу в русі; наприклад, слухаючи веселу музику, діти плескають у долоні, підстрибують. Якщо ці рухи не заважають дитині сприймати музику, а, навпаки, доповнюють і поглиблюють її сприйняття, вихователь допускає їх.

Первинне слухання музики проводиться без подальшого розбору для того, щоб діти безпосередньо сприймали її. У старших групах після прослуховування музики можна запропонувати дітям визначити характер музичного твору, його частин, засобів музичної виразності (сила звуку, висота).

Використання грамзапису дозволяє знайомити дітей з музикою в різному виконанні: сольний, хоровий спів, різні музичні інструменти (баян, скрипка, віолончель, рояль), духовий і симфонічний оркестри, оркестр народних інструментів.

Необхідно використовувати життєві ситуації. Коли діти приходять до дитячого садка після вихідного дня, вони збираються біля вихователя і один за одним розказують про те, що вони бачили, що робили вдома. Хтось розповідає, що був з батьками на концерті і бачив там, як танцювали під певну мелодію. «Покажи, як вони танцювали», - можна запропонувати і поставити запис цієї мелодії. Всі будуть слухати музику, потім хтось може виконати танець; незабаром до нього приєднається решта дітей.

У молодшій групі протягом перших місяців діти слухають тільки вокальні твори без фортепіанного супроводу. Репертуар повинен складатися з пісень, які згодом малюки зможуть співати самі, тобто це невеликі за об'ємом твори, наприклад «Півник» О. Гречанінова.

Надалі можна виконувати знайомі пісні в інструментальному викладі без співу. Дітям пропонують вгадати, яку пісню їм зіграють. Після виконання мелодії ті, що вгадали, піднімають руку і говорять, яка пісня була зіграна. Потім всі діти співають цю пісню.

Під час співу можна фіксувати увагу дітей на фортепіанному вступі і закінченні пісні. Поступово маленька дитина привчається упізнавати пісню за мелодією.

Для слухання треба добирати музичні твори з яскравою мелодією, чітким ритмом і легким, нескладним фортепіанним супроводом, оскільки сприйняття складної гармонії дітям цього віку ще недоступне.

Складні пісні за мелодією, ритмом, діапазоном діти слухають у виконанні дорослих, а самі їх не співають.

Перше слухання інструментальної музики супроводжується приблизно таким поясненням: «Діти, ми співали з вами пісні. Їх можна супроводжувати грою на фортепіано або іншому музичному інструменті. Але є музика без слів, її не співають, а виконують тільки на музичних інструментах. Ось таку музику (про пташку) я вам і зіграю». Після цього повідомляється назва твору. На подальших заняттях дітям пропонують самим вгадати, про що розповіла музика.

Щоб привернути увагу дітей до твору, який виконується, можна навідними запитаннями запропонувати пригадати аналогічні ситуації, що відповідають змісту програмної музики.

Складнішим процесом є слухання контрастних за характером музичних творів. Наприклад, виконується перша п'єса – «Сициліана» І. Баха і «Жартівливий вальс – шарманка» Л. Грабовського. Увага дітей фіксується на характері музики. На питання, що було зігране, вони називають твір і визначають, яка це музика. Звичайно діти говорять: «Музика весела», «Під цю музику танцюють», «Це, як в кіно» або «Музика сумна», «Під цю музику добре спати» тощо.

У старших групах перед слуханням називають музичний твір, звертають увагу на зміну характеру музики і пропонують наголосити на моменті зміни (ритм, темп, гучність звучання, регістр тощо) підняттям руки або оплеском. Контрастні частини твору яскраво виражені, наприклад, у п'єсі «У печері гірського короля» Е. Гріга.

Нарешті, можна запитати старших дошкільників, як краще зіграти пісню: з фортепіанним супроводом чи без нього? І чому?

На одному занятті не слід виконувати декілька музичних творів, щоб у дітей не створилося хаотичного враження від почутої музики. Важливо, щоб дитина знала музичні твори, а не тільки впізнавала їх. Чим частіше діти чують знайому музику, тим ближчою вона стає, вони починають помічати нові відтінки, силу звучання музики, тембри інструментів. Отже, в одне заняття в старших групах слід виконувати не більше трьох-чотирьох творів.

Нові твори спочатку можна виконувати на кожному занятті. З накопиченням репертуару музики бажано давати їх рідше: через одне-два заняття.

У середній групі не слід розглядати за одне заняття більше двох творів; в молодшій – цілком достатньо однієї п'єси або двох пісень. Таким чином, репертуар музики для слухання в молодшій групі на рік складається приблизно з 6 – 8 творів (половина з них - вокальні), у середній – з 8 – 12, у старших з 15 – 20.

Діти в старших групах слухають музику не тільки на музичних заняттях, але і вранці або в другу половину дня. Такі музичні моменти (тривалістю – 10 – 12 хвилин) проводяться зазвичай один раз на тиждень.

2. Класична музика вітчизняних і зарубіжних композиторів для дітей

Музика, створена спеціально для дітей, існує паралельно з жанрами і формами «дорослої» музики. З давніх давен сформувалися жанри дитячого фольклору, які є цінною частиною усної народної творчості і супроводжує дитину від колиски до юності. Коло творів, що охоплюється цим поняттям, надзвичайно різноманітне – за призначенням, тематикою, формою, способом та часом виникнення, вони дійшли до нас із глибини віків: це колядки і щедрівки, веснянки і купальські пісні, ігрові дитячі пісні, заклички та примовки.

У величезному барвистому світі музики є особлива частина – музика, написана спеціально для виконання або слухання дітьми.

Композитори-класики проявили великий інтерес до створення творів для дітей. Навіяні тонкими почуттями, поетичним баченням, вони різноманітні за тематикою і жанрами.

Складаючи пісню або симфонію, оперу або балет, композитор прагне того, щоб вони були доступні для сприйняття юним слухачам, не дуже складні для виконання юними співаками, танцюристами, музикантами. Враховує він і інтереси дітей різного віку. Композитори всього світу присвятили багато своїх творів дітям.

Кращі зразки дитячої музики характеризуються конкретністю, живим поетичним змістом, образністю, простотою і чіткістю форми. Інструментальній дитячій музиці властиві програмність, елементи зображувальності, звуконаслідування, танцювальність, маршовість, простота музичної фактури, опора на фольклор.

Пісні, примовки, танці, скоромовки, байки тощо часто є основою професійної дитячої музики. Ще в Стародавній Греції була відома народна дитяча пісня, зокрема були поширені колискові пісні.

У Середньовіччі в Європі дитяча музика була пов'язана з творчістю шпільманів (бродячих народних музикантів). Збереглися старовинні німецькі дитячі пісні «Пташки всі зліталися до нас», «Ти, лисиця, гусака поцупила», «Прилетіла пташка», «Петрушка – дивна трава». Міські вуличні дитячі пісні в середньовічній Німеччині популяризувалися своєрідними співацькими колективами - бродячими хорами співаків-учнів, які виступали на вулиці за невелику винагороду. Українські дитячі пісні, що існували в народі, надруковані в збірках народних пісень XIX ст. Деякі з цих пісень дійшли до нашого часу.

Створенню педагогічної музичної літератури для дітей надавали увагу композитори-класики XVIII – поч. XIX ст.: І. С. Бах, В. А. Моцарт, Л. Бетховен. Часто композитори писали для того, щоб навчати музиці власних дітей, як це було, наприклад, у випадку з Іоганном Себастьяном Бахом.

І. С. Бах створив для Ганни Магдалени нескладні п'єси, які потім увійшли до двох «Нотних зошитів Ганни Магдалени Бах». За цими зошитами навчалися діти Баха, а потім відкрився шлях у музику дітям всього світу. Юні піаністи з дитинства грають «Волинку», полонези, менуети, марші.

У зошиті «Книжечка клавiру Вiльгельма Фрiдемана Баха» композитор записав для сина музику рiзних авторiв, вправи. У цей зошит ввійшли твори самого Баха – «Інвенції», спочатку дво-, триголосні.

Поряд із серйозними творами Я. Гайдна, – симфоніями, операми, камерними творами - танець незграбного ведмеда, кудкудакання курки (симфонії «Ведмідь», «Курка»). «Дитячу симфонію» можуть виконувати самі діти на фортепіано, струнних і восьми іграшкових інструментах: дудочках, свистках, тріскачках та інших, які наслідують солов'я, зозулю, перепелицю.

Французький композитор Ф. Куперен писав свої твори для клавесина, любив жарт у музиці, багато його творiв мають гумористичні назви: «Похмура», «Єдина», «Кокетлива». Іноді він називав п'єси іменами своїх рідних і друзів. Члени його сім'ї входили до складу музичного ансамблю, в якому з любов'ю виконували твори «великого Куперена», як його називали сучасники.

Сповнені творчої фантазії, витончені сонати для фортепіано, рондо, варіації, написані В. А. Моцартом для своїх учениць. На початку 1950-х років у Франції дослідник, лікар-фоніатр і оториноларинголог А. Томатіс використав музику для стимуляції слухових нейронів з метою корекції мовлення та здатності до комунікації в дітей.

З композиторів він особливо виділив В. А. Моцарта. За дослідженнями Томатіс, тональний звуковий ряд у В. А. Моцарта близький до тембрального забарвлення людського голосу. Крім того, у своїх творах композитор використав плавні тридцятисекундні переходи від «forte» (голосно) до «piano» (тихо), що збігаються з біоритмами в півкулях головного мозку. У результаті він ввів у практику термін «Моцарт-Ефект». Ефект полягає в тому, що діти, які слухають в ніжному віці (до трьох років) Моцарта, стають розумнішими.

Складний жанр сонати у Бетховена розрахований на юних музикантів. Вони не складні за фактурою, яскраво окреслені формою, лаконічні. Улюблену пісню дітей «Бабак» (з музики до п'єси І. В. Гете «Ярмаркове свято») Л. Бетховен не призначав спеціально для юних виконавців. Але її зворушлива мелодія, зігріта теплом і співчуттям до маленького

вірного і доброго друга хлопчика-шарманщика – бабака, полюбилася дітям різних країн.

Значну частину своєї творчості присвятив дітям Р. Шуман. Його п'єси – закінчені мініатюрні картинки - «Сміливий вершник», «Веселий селянин», «Марш солдатиків» увійшли до «Альбому для юнацтва». Ласкаві, доступні для виконання, легкі пісні «Міньона», «Вечірня зірка», «Совеня» – з «Альбому пісень для юнацтва». «Дитячі сцени» Шумана – складніші твори, але і вони розкривають світ дитячих забав, радощів і малюють картинки навколишнього життя.

Французький композитор Ж. Бізе написав 12 п'єс «Ігри дітей» для двох фортепіано. П'ять із цих п'єс композитор об'єднав в «Маленьку сюїту» для симфонічного оркестру («Труба і барабан», «Колисанка», «Дзига», «Маленький чоловік. Маленька дружина», «Бал»). А хор хлопчиків з його опери «Кармен» дитячі хорові колективи співають і сьогодні.

У ХХ ст. композитори різних країн звертаються до дитячої музики. Французький композитор К. Дебюсі присвятив своїй улюбленій дочці цикл фортепіанних п'єс «Дитячий куточок». Найвідоміші п'єси - «Серенада ляльці», «Сніг танцює», «Ляльковий кек-уок». Сповнений фантазії, веселої вигадки і його балет для дітей «Ящик з іграшками».

3. Кодай, видатний угорський композитор, створив свою систему музичного виховання. Його хори, пісні співають діти всього світу.

Угорський композитор Б. Барток залишив дітям 85 п'єс для фортепіано, 5 мелодій для голосу і фортепіано «Маленькому словаку», твори для дитячого хору а капела і багато інших творів.

Англійський композитор Б. Бриттен створив збірку пісень «У п'ятницю після обіду». Для виконання дітьми у супроводі арфи написаний цикл «Обрядові різдвяні пісні» (1942, на тексти із старої англійської поезії). Кращі з пісень - «Морозна зима», колисанка «О, мій милий», канон «Це немовля». Юнацтву він присвятив цікавий «Путівник» по оркестру. Під час виконання артист розповідає про інструменти, які звучать у дану хвилину. У дитячому музичному спектаклі «Маленький сажотрус, або Давайте ставити оперу» Б. Бріттена (1949) 12 ролей: 6 дитячих (діти від 8 до 14 років) і стільки ж для дорослих. До дії залучається зал: маленькі глядачі репетирують і співають спеціальну «Пісню для публіки».

Німецький композитор і педагог К. Орф – автор п'ятитомної збірки п'єс «Музика для дітей» - пісні, інструментальні п'єси і ритмомелодичні вправи для дітей.

Великого розповсюдження набула опера для дітей «Ми будуємо місто» П. Хіндеміта (1930).

Із середини ХІХ століття музика для дітей стає незмінною частиною спадщини багатьох російських композиторів.

У вокальному циклі М. Мусоргського «Дитяча кімната» (на слова композитора) втілилися спогади далекого сільського дитинства («З нянею») і чуйні спостереження за життям маленьких друзів композитора: то пустогливі («В кутку», «Жук», «Кіт Матрос», «Поїхав на паличці»), то мрійливі і зворушливі («З лялькою», «Перед сном»), – п'єси циклу розкривають перед нами перші прояви допитливої свідомості дитини, її вразливість, лукавий дитячий гумор. У «Картинках з виставки» композитор розповідає про ігри дітей, малює казкові образи – Гнома, Баби-Яги.

З особливою ніжністю і глибиною відобразив світ дитини П. Чайковський. Для своїх племінників він складав веселі п'єси, які потім увійшли до «Дитячого альбому» (24 п'єси для фортепіано).

Тут і сценки з дитячого життя («Гра в конячки», «Марш дерев'яних солдатиків», трилогія: «Хвороба ляльки», «Похорон ляльки», «Нова лялька»), і картини природи («Зимовий ранок», «Пісня жайворонка»), і мелодії різних народів («Старовинна французька пісенька», «Італійська пісенька», «Неаполітанська пісенька»).

Світ дитинства відображений у дитячих піснях Ц. Кюї («Тринадцять музичних картинок» для співу), А. Арєнського («Дитячі пісні»), В. Ребікова («Дитячий світ»), О. Гречанінова («Ай, ду-ду», 1903; «Курочка-рябка», 1919) і П. Чайковського («16 пісень для дітей» на вірші О. Плещєєва та ін. поетів, 1883). Пісні «Мій Лізочок», «Мій садок», «Зозуля» П. Чайковського припали до душі і юним виконавцям, і юним слухачам. Молоді музиканти включили в свій репертуар 12 п'єс, що становлять цикл «Пори року».

Опери М. Римського-Корсакова «Казка про царя Салтана», «Снігуронька», симфонічні казки О. Лядова «Чарівне озеро», «Баба-Яга»,

балети П. Чайковського «Лускунчик», «Спляча красуня», «Лебедине озеро» розкривають близькі дітям образи казкових персонажів. Музика робить їх ще виразнішими.

Наприкінці ХІХ ст. були написані перші опери для дітей: «Коза-дереза» (1888) », «Пан Коцький» (1891) і «Зима і весна, або Сніжна красуня» (1892) М. Лисенком. Музична мова цих опер проста, проникнена інтонаціями українських народних пісень. Відомими є дитячі опери Ц. Кюї - «Сніжний багатир» (1906), «Червона шапочка» (1911), «Кіт у чоботях» (1912), «Іванушка-дурник» (1913); О. Гречанінова – «Ялинчин сон» (1911), «Теремок» (1921), «Кіт, Півень і Лисиця»; Б. Асаф'єва – «Попелюшка»; «Снігова королева»; В. Ребікова – «Ялинка», «Казка про Принцесу і Короля-жабу».

Радянські композитори збагатили дитячу музику, розширили її жанрові можливості і засоби виразності. Крім вокальних і фортепіанних мініатюр, для дітей створюються опери, балети, кантати, великі симфонічні твори, концерти. Багато композиторів присвятили свою творчість дитячій музиці. Широко відомі, наприклад, п'єси для дітей С. Майкапара «Бірюльки» (1926) і зб. «Перші кроки» (1928). Ці твори відрізняються витонченістю і прозорістю фактури, новизною й оригінальністю музичної мови, майстерністю використання прийомів поліфонії.

Популярні обробки народних мелодій Р. Лобачова: зб. «П'ять пісень дошкільників» (1928), «П'ять пісень для дітей» (1927) відрізняють винахідливість супроводу, елементи звуконаслідування, інтонаційна чіткість і лаконізм мелодій. Велику цінність має творча спадщина М. Красева. Ним написано близько 60 пісень, декілька опер-мініатюр на сюжети народних казок, казок К. Чуковського і С. Маршака.

На дітей дошкільного віку спрямована творчість М. Раухвергера. Кращим творам композитора властиві сучасність музичних інтонацій, виразність мелодійних зворотів, гострота гармонії. Популярні цикл пісень «Сонечко» на вірші А. Барто (1928), пісні «Червоні маки», «Зимове свято», «Ми – веселі хлоп'ята», вокальний цикл «Квіти» тощо.

Великий внесок у дитячу музику зробили композитори О. Александров, Р. Бойко, І. Дунаєвський, М. Старокадомський, А. Філіпенко.

Багато популярних дитячих пісень створили Т. Попатенко, В. Герчик, О. Тілічєва.

Одним із улюблених дитячою аудиторією жанрів є жартівлива пісня («Про Петю» Д. Кабалєвського, «Зовсім навпаки» А. Філіппенко, «Хлопчик і лід» Р. Рустамова, «Ведмежачий зуб», «Місто Ліма» Р. Бойка, «Фотограф у зоопарку» Є. Жарковського тощо).

Художні переваги мають твори для дітей С. Прокоф'єва. Класичність прийомів поєднується в них з новизною і свіжістю музичної мови, новаторським трактуванням жанрів. Ще в 1914 р. за казкою Х. К. Андерсена він написав для голосу з фортепіано «Бридке каченя». Пісні «Базікало», «Поросята», «Солодка пісенька», створені ним у другій половині 30-х рр. ХХ ст., відразу стали популярними.

Фортепіанні п'єси С. Прокоф'єва «Дитяча музика» (частково оркестровані автором і поєднані в сюїту «Літній день») характеризуються ясністю викладу, відносною простотою музичного матеріалу, прозорістю фактури. Один із кращих творів дитячої музики - симфонічна казка С. Прокоф'єва «Петя і Вовк» (1936, на власний текст), що поєднує музику і читання. Образністю відрізняються характеристики її основних героїв (Петя, Качка, Пташка, Дідусь, Вовк, Мисливці), що знайомлять юних слухачів з оркестровими тембрами.

У 50-60-х рр. ХХ ст. сформувався жанр дитячої кантати, що виражає лаконічними музичними засобами різноманіття інтересів, відчуттів і думок сучасних дітей та молоді. Такими є «Пісня ранку, весни і миру» (1958), «Про рідну землю» (1966) Д. Кабалєвського. Музика займає велике місце в дитячих фільмах: «Цар Дурандай» (1934) і «Червона шапочка» (1937) О. Александрова; «Попелюшка» А. Спадавеккіа (1940); «Діти капітана Гранта» (1936) І. Дунаєвського; «Айболить» Б. Чайковського (1966).

Серед кращих зразків дитячої естрадної музики ексцентричні пісеньки з розвиненим сюжетом: «Сім веселих пісень» Д. Кабалєвського тощо. Виконуються вони, як правило, дорослими співаками перед дитячою аудиторією. Популярність здобули дитячі опери «Вовк і семеро козенят» Г. Компанійця (1939), «Пісенька в лісі» Р. Бойка (1961), «Білосніжка і сім гномів» (1963) Е. Колмановського, «Хлопчик-Велетень» Т. Хренні-

кова (1968); балети для дітей «Три товстуні» В. Оранського, «Лелека» Д. Клебанова, «Сон Др'юмович» М. Чемберджі, «Лікар Айболить» І. Морозова, «Коник-Горбоконики» Р. Щедрина, «Буратіно» і «Золотий ключик» А. Вайнберга, «Золотий ключик» В. Зейдмана.

Розвиток музичної творчості для дітей тісно пов'язаний із зростанням дитячої виконавської культури, системою музичної освіти і виховання дітей. Велике значення має діяльність Д. Шостаковича в галузі музичного виховання. У кінці Другої світової війни він став відповідальним редактором «Дитячого музичного радіожурналу», в якому брали участь видатні композитори, виконавці, музиканти. У першому випуску він зіграв свої фортепіанні п'єси для дітей «Танці ляльок».

У фортепіанних п'єсах А. Хачатуряна, присвячених своїм дітям і племінниці, композитор змалював їхні характери, схильності, витівки. Фортепіанні п'єси «Барсик на гойдалках», «Дві смішні тітоньки повсварилися», «Сьогодні заборонено гуляти» А. Хачатуряна із зошитів «Дитячого альбому» давно вже стали класикою. Пісня А. Хачатуряна «Про що мріють діти» – дзвінкий, запальний вальс, пісні «Нам сьогодні весело», «Вальс дружби», «Пісня про героя» написані композитором у різні роки.

Особливе місце в радянській музиці для дітей належить Д. Кабалецькому. Його перші пісні – «Про Петю», «Пташиний будинок», «Наш край», які написані ще в 30-х рр. ХХ ст., звучать і донині.

Балети «Лікар Айболить» І. Морозова, «Берег щастя» А. Спадавеккіа, «Берег надії» А. Петрова, опера-балет М. Раухвергера «Сніжна королева», балет І. Сада і М. Раухвергера «Синій птах», опери «Мийдодір» Ю. Левітіна, «Непрошені гості» А. Букія, «Гуси-Лебеді» Ю. Вейсберг йшли на сценах країни. Створені для дітей музичні казки, маленькі опери, доступні для виконання самими дітьми, написали І. Якушенко, Р. Бойко, В. Герчик., О. Александров, А. Філіпенко, М. Йорданський, О. Тілічєєва, Т. Попатенко, В. Вітлін, Ю. Слонов, А. Островський.

Радіо, кіно і телебачення розкрили двері перед величезним пісенним потоком, який проринув у дитячі заклади, в хоріві колективи.

Багато характерної, яскравої музики звучить у дитячих мультиплікаційних фільмах: «Бременські музиканти» Г. Гладкова (1968), «Крокодил

Гена» М. Зива (1969); кінофільмах: «Гонитва» з «Невловимих месників» Я. Френкеля, «Пісенька чергової» і «Першокласниця» з кінофільму «Першокласниця» Д. Кабалецького, «Усмішка» В. Шаїнського з мультфільму «Крихітка єнот».

Пісні для дітей А. Островського, А. Новікова, З. Левіної, А. Долуханяна, Є. Жарковського, В. Мураделі, С. Тулікова, Г. Компанійця склали багато сторінок в пісенній антології, яку збагачували композитори нового покоління – О. Пахмутова, Ю. Чичков, В. Шаїнський, Л. Афанасьєв, О. Флярковський, П. Аєдоницький, Є. Крилатов, О. Рибников.

Традиції українських композиторів-класиків у жанрах дитячої музики активно розвивалися в музиці ХХ століття.

М. Лисенко (дитячі опери за мотивами українських народних казок «Зима і Весна», «Коза-Дерева», «Пан Коцький», фортепіанні п'єси інструктивно-педагогічного характеру); В. Сокальський (опера «Ріпка») та ін. Багато композиторів писали вокальні цикли, пісні для дітей, з великою майстерністю втілюючи в музичних інтонаціях дитячі уявлення і почуття.

Серед найцікавіших дитячих опер твори: К. Стеценка «Лисичка, Котик і Півник», «Івасик-Телесик», «Вовк і семеро козенят» М. Ковалія; «Івасик-Телесик» та «Горбоконики» І. Віленського; «Журавель і Чапля» Е. Юцевича, «Червоний капелюшок» М. Раухвергера; «Тік-Так» Ю. Рожавської; «Терем-теремок» І. Драго; «Солом'яний бичок» І. Вимера.

Цікаві твори з'явилися в жанрі дитячого балету: «Доктор Айболить» І. Морозова, «Чиполліно» К. Хачатуряна, «Пригоди Веснянки» Ж. Колодуб, «Королівство кривих дзеркал» Ю. Рожавської. Класикою дитячої симфонічної музики стала казка С. Прокоф'єва «Петрик і Вовк», у такому жанрі написана і симфонічна казка М. Сильванського «Івасик-Телесик» з текстом П. Тичини.

Слід відзначити значний внесок В. Косенка у дитячу музику, яка збагатилася новими темами та сюжетами, сучасними музично-стильовими прийомами. Створений у 1936 році альбом «24 дитячі п'єси для фортепіано» В. Косенка є ніби підсумком перших успіхів українських композиторів у галузі дитячої музики. Художній світ ліричних пісень знаходить своє відображення у п'єсах «Пастораль», «На узліссі», «Укра-

їнській народній пісні». Народно-пісенні ритмо-інтонації проходять у мініатюри танцювального характеру («Танкова»).

Близька до веснянок музична мова живих картинок дитячого життя, пов'язаних з образами природи («За метеликом», «Ранком у садочку», «Дощик»). «Українська народна пісня» – яскрава самобутня картинка, що ніби розповідає про тяжке минуле українського народу. «Казка» В. Косенка – яскрава, глибока лірико-епічна розповідь. Лірична вальсовість, поєднана з інтонаційною характерністю українського побутового романсу, оживає у «Вальсі» В. Косенка.

Поривання радості відчувається в п'єсі «Купили ведмедика», твір емоційно близький до «Нової ляльки» П. Чайковського. Дитячі рухливі ігри знайшли своє відображення в «Скакалочці», «Балетній сценці». «Гумореска» – жива картина безпосередньої радості, примхливої впертості. «Петрушка» – завзятий веселий клоун-жартівник з ритмічно загостреними незграбними рухами. Музична мова швидких творів пройнята фольклорними зворотами, що іноді асоціюється з ритмо-інтонаціями українських веснянок.

Твори Ю. Рожавської дуже цікаві для дітей Наприклад, у «Піснях-прислів'ях» виникають індивідуальні, гостро характерні портрети: хлопчисько, що з азартом майструє стілець («Майстер-молодець»), дівчинка-щебетуха, що не вміє тримати язик за зубами («Мої зубки випадають»), ледаря Матвійка («Матвійко») тощо. У піснях композитор втілює і різноманітні фольклорні джерела, і дитячий інтонаційний словник, майстерно використовує виразні можливості фортепіано.

Композитор у своїй дитячій музиці виконує завдання вихователя, який навчає спостерігати за життям, бачити в ньому прекрасне і огидне, посміхатися над смішним та замислитися над серйозним. П'єса Ю. Рожавської «В осіннім саду» - невелика пейзажна замальовка. Основний художній образ п'єси – це образ осіннього саду, який розстається з літом і готується до зими, образ осінньої меланхолії та журби.

Усі твори М. Сильванського, створені для дітей, можна поділити на дві групи: музика для дитячого виконання та музика, яку виконують дорослі для дітей. До першої групи належать пісеньки для малюків, фортепіанні п'єси педагогічного репертуару, два фортепіанні концерти, балети

«Незвичайний день», «Хлопчиш-Кибальчиш», маленький балет-інсценування «Весела казка», «Концерт-фантазія» для фортепіано, камерного оркестру та дитячого хору. До другої групи – балет «Іван – добрий молодець», три балетні сюїти, музичні казки та програмні фортепіанні твори.

Цикл «24 п'єси для фортепіано» М. Сильванського продовжує традиції В. Косенка («24 дитячих п'єси»). Мініатюри циклу розташовані по квінтовому колу тональностей, кожна з них має певне технічне завдання і образну тематику, втілену в назві. Зміст циклу можна схарактеризувати як сцени з дитячого життя – картинки настроїв («Вечір», «В полі»), танцювальні сценки («Полька», «Комарики», «Козачок» та ін.), п'єси звукообразного характеру («Пташка й кішка», «Метелики»).

У сучасній музиці відбуваються інтенсивні пошуки нових засобів музичного втілення в ладогармонійній структурі, в ритмі та інтонаційній побудові. З'являються гострі, незвичні для слуху інтонації і гармонії, ведуться дискусії про доречність залучення до них дітей у зв'язку із складністю нової музичної мови.

Можна відмітити деякі загальні риси, які характеризують твори, призначені для дітей:

- музика має добиратися з трьох джерел (народна, класична, сучасна);
- музичні твори мають бути просякнуті гуманізмом;
- репертуар має відрізнитись проникненням у світ почуттів дітей, відбивати їхні інтереси, бути образними, доступними для дошкільників різних вікових груп;
- музичні твори мають бути яскравими, запам'ятовуватись, спиратись передовсім на інтонаційно-ладовий стрій музики свого народу;
- музика для дітей має відбивати сучасні пошуки в удосконаленні, модернізації музичної мови; художній рівень цих творів має відповідати вимогам великого мистецтва;
- музика має відображати різні музичні форми і різні жанри.

За дослідженнями І. Городинської, порівняно легким є сприймання як дітьми старшого дошкільного, так і молодшого шкільного віку, музики танцювального та пісенного характеру, з простою та легкою мелодією, - наприклад: «Марш» композитора С. Прокоф'єва, «Гопак» - український

народний танок, «Ой є в лісі калина» - українська народна пісня тощо. Сприймання музики буде яскравішим і глибшим, якщо перед слуханням педагог дасть пояснення про композитора, умови виникнення ідеї написання музичного твору. Так, дітям подобається, коли педагог розповідає біографію композитора, але не сухі факти, а ті моменти життєдіяльності композитора, які б були цікаві та доступні розумінню дитини певного віку. Також діти захоплено слухають розповіді про те, де мандрував композитор, у яких умовах було написано твір. Якщо розповідь буде підкріплена ще й ілюстративним матеріалом, то таке пояснення може відіграти роль поштовху, який спрямовує увагу дітей на п'єсу, дає роботу уяві та змушує їх слухати твір із великою цікавістю. Захопившись особистістю композитора, діти висловлюють бажання дізнатися ще більше про нього, познайомитися з його творами.

Ефективним для сприймання музичного твору є зв'язок між різними видами мистецтва. У процесі розвитку навичок музичного сприймання педагог користується переважно засобами свого предмета, не робить акценту на міжпредметні зв'язки, внаслідок чого ясне мислення та глибоке переживання обмежуються вузькими рамками музичної дисципліни.

Музика, образотворче мистецтво, література, запропоновані комплексно, є тими чинниками, які здатні сформуванати певне музичне сприймання, відчуття, а також зародити у дитини потребу творчої діяльності.

Контрастне порівняння музичних образів у різних творах допомагає краще, яскравіше і наочніше їх сприймати: «Хвороба ляльки» та «Нова лялька» П. Чайковського; «Не хочуть купити ведмедика» та «Купили ведмедика» В. Косенко. Пропонуючи дітям такі твори, спочатку можна зосередити їхню увагу на назві твору, дати можливість ще до того, як прозвучить музичний твір, за назвою охарактеризувати його. Використання цього прийому зацікавить дітей у прослуховуванні музичного твору, а також дасть можливість більш глибоко сприйняти цей твір і порівняти його з уже уявленим раніше.

Неабияке значення під час сприймання музичних творів має ознайомлення дітей із видами музичної виразності. Це може бути ритм у творі «Марш» С. Прокоф'єва, темп у творі «Козачок» (українська народна

музика); загальний характер у творі «Колискова» Я. Степового; форма побудови твору в Увертурі до опери «Кармен» Ж. Бізе тощо.

Під час розбору твору, з'ясування й усвідомлення окремих елементів засобів музичної виразності, їх виражального значення слід використувати метод порівняння. Так, дітям другого класу після прослуховування веселого танку «Козачок» П. Чайковського можна запропонувати такі запитання: Чому танок вийшов веселим? Якщо зіграти або проспівати повільно, чи залишиться танок таким же веселим? Якщо співати зовсім тихо, буде танок таким же веселим? Яке значення має супровід для характеру цього танцю? тощо. Аналіз наших спостережень доводить, що дитячі висловлювання про характер музичного твору, почуття, настрої, що виражені в ньому, не відрізняються різноманітністю. Висловлювання дітей бувають лексично бідними, що у подальшому заважає їхньому сприйманню.

Активне використання прийому контрастного порівняння музичного твору є можливість пропонувати дітям музичні твори різні за характером або за іншими засобами музичної виразності, проте близькі за тематикою, або такі, що мають однакову назву (наприклад: «Зустрічний марш» С. Чернецького, «Футбольний марш» М. Блантера, «Марш дерев'яних солдатиків» П. Чайковського).

3. Формування основ музичної культури дошкільників через світ музичної казки

Казка та музика завжди невіддільні одна від іншої. Улюблені казкові герої відображені в усіх видах мистецтва, у тому числі і в музиці.

Такому «музичному живопису» сприяють і виразність співацьких голосів (наприклад, ніжного сопрано або могутнього, часом грізного басу), і різноманітні можливості таких засобів, як регістр, ритм, темп, лад. І багата кольорова палітра оркестрових тембрів (згадаємо хоча б чарівний спів флейти, сердите «буркотіння» фагота, таємниче звучання контрабасів та віолончелей, героїчні заклики труби). Кожний інструмент, як і кожний співацький голос, знаходить своє місце, свою роль у чудовому світі музичної фантастики.

Пригоди казкових героїв відображені в різних творах – вокальних, інструментальних, оркестрових, хорових. Музика приходиться на допомогу казковим театральним виставам і кінофільмам, вона – їх обов'язкова частина. І, звичайно, цілком природним є створення опер і балетів на казкові сюжети. Тут поєднання музичного мистецтва з театральним і танцювальним дає майже безмежні можливості для розкриття фантастичного змісту. Тому багато з оперних та балетних композиторів користується сюжетами, запозиченими з казок, зокрема народних.

Серед наймолодшого покоління дуже популярні є опери для дитячого виконання. Здебільшого вони написані на сюжети народних казок, їх музика насичена народними піснями. Про один з таких творів і піде мова на початку знайомства дошкільників із казкою в музиці.

Розвиток творчих здібностей і формування гармонійної особистості дитини відбувається через сприйняття музики, уміння її слухати, аналізувати, а також через активність дитини, яка виявляється в різних видах музичної діяльності. Діти в процесі навчання мають навчитися відчувати красу музичного твору і виражати свою радість від його сприйняття словами, танцем, грою на дитячих музичних інструментах або образотворчою творчістю.

Такий напрям в галузі музичного виховання є пріоритетним, оскільки роздуми і аналіз сприяють розвитку логічного й асоціативного мислення, формуванню навичок самостійної роботи. З розвитком мислення формується зріла особистість, здатна творити. Практична музична діяльність активізує волю дитини, робить процес навчання більш ефективним. У ході музичних занять відбувається природний розвиток мови, здібність ясно висловлювати свої думки, емоційні сприйняття і відчуття.

Використовуючи саме такий напрям сучасної музичної педагогіки, практики будують свою роботу з дошкільниками, розвиваючи емоційну чуйність, формуючи основи музичної культури.

Казка, як важливий засіб розумового розвитку дитини розвиває її фантазію, допомагає зрозуміти музику. Але й музика «наповнює казкові образи живим биттям серця і трепетом думок. Музика вводить дитину в світ добра» (В. Сухомлинський). Казка дає могутній поштовх розвитку найкращих відчуттів у маленькій людині.

У музичних казках духовно-етичний зміст посилюється музичним супроводом, емоційною дією. Певний настрій, установка на сприйняття зумовлює пробудження в слухачах інстинкту співпереживання, співучасті, співтворчості.

У музиці великим казкарем називають російського композитора М. Римського-Корсакова. Його опери «Снігуронька», «Казка про царя Салтана», «Кошій Безсмертний», «Садко», «Золотий півник» здобули світову славу, як і опера «Руслан і Людмила» М. Глінки, балети «Лебедине озеро», «Спляча красуня», «Лускунчик» П. Чайковського, «Петрушка» І. Стравінського, «Попелюшка» С. Прокоф'єва та інші.

Свою оперу «Лисичка, Котик і Півник» український радянський композитор Кирило Стеценко написав для дитячого виконання. Сюжет її взято з народної казки, в якій розповідається про вірну дружбу. Казка вчить бути справжнім другом, допомагати товаришу в біді, не довіряти улесливим обіцянкам ворога.

Є народні пісні, казкові за змістом, а в багатьох казках звучить музика пісні. Є навіть казки про музику, наприклад, «Містечко в табакерці» Володимира Одоєвського чи «Соловей» Ганса-Крістіана Андерсена.

У роботі з молодшими дошкільниками за цією темою використовують нескладні п'єси. Наприклад, «Няньчина казка», «Мама» з «Дитячого альбому» П. І. Чайковського, «Хід коників» С. Прокоф'єва, «Вечірня казка» А. Хачатуряна. Малюки емоційно відгукуються на музику, чують її загальний настрій, темпові, динамічні особливості, деякі виділяють мелодію. За допомогою педагога вони висловлюються про характер музики, вигадують казки, намагаються в малюнках і елементарних рухах передати музичні образи, погоджувати дії відповідно до змін частин музичного твору. На музичних розвагах з малюками слухають, розігрують музичні казки: «Кіт, півень і лисиця» – В. Герчик; «Теремок» – музика Т. Попатенко; «Маша і ведмідь» – музика Е. Тілічеєвої; «Кіт у чоботях» музика В. Сосніна. У них звучать і інструментальна, і вокальна музика, що набагато полегшує малюкам цілісне сприйняття музичних образів.

Для роботи із старшими дошкільниками за темою «Казка в музиці» можна розробити цикли інтегрованих тематичних занять, що можуть

включати різні види художньої діяльності дітей (слухання музики, віршів, народних казок; перегляд відеоматеріалів; музичні імпровізації; малювання).

«Чарівне озеро» – цикл з інтегрованих занять для дітей старшої групи включає музичні твори А. Лядова «Чарівне озеро», П. І. Чайковського «Баба Яга», М. П. Мусоргського «Хатинка на курячих ніжках».

Цикл з інтегрованих занять «Казка про три королівства» (знайомство з жанрами) – П. І. Чайковського «Марш дерев'яних солдатиків», 3-тя частина фортепіанного концерту П. Чайковського (українська веснянка «Вийди, вийди, Іванку»), Вальс Й. Штрауса, Полька М. Глінки.

Тематичні заняття «Казковий світ Едварда Гріга» («В печері гірського короля», «Хід гномів»).

Із старшими дошкільниками слухають і розігрують музичні казки, використовуючи кращі зразки класичної музики. Дуже цікаво проходить музична розвага за мотивами казки Г. Х. Андерсена «Дюймовочка», де діти можуть виконувати танцювальні імпровізації під музику К. Сен-Санса «Акваріум», Ф. Шопена «Ноктюрн», Е. Гріга «Норвезький танець» і «Ранок», потім відобразити свої враження в малюнках. Музична казка «Сніжна королева» (за мотивами казки Г. Х. Андерсена) може бути показана дітьми на новорічному святі. Тут може прозвучати музика Е. Гріга «В печері гірського короля», «Танець Анітри», М. Глінки «Вальс-фантазія», І. С. Баха «Менует» соль-мажор, В. Ребікова «Вальс» з опери «Ялинка», Ф. Шопена «Вальс».

Музичні казки з використанням невеликих інструментальних п'єс або уривків з великих музичних творів є перехідною сходинкою до розуміння таких складних жанрів, як опера і балет. Дітей знайомлять з оперою М. Римського-Корсакова «Казка про царя Салтана», М. Глінки «Руслан і Людмила», балетами П. Чайковського «Лускунчик», «Спляча красуня», С. Прокоф'єва «Попелюшка».

На музичних заняттях з ознайомлення дітей з оперою або балетом, читаючи чудові казки і розглядаючи ілюстрації до них, а також картини відомих художників, потрібно завжди прагнути зберегти пріоритет музики. Всі засоби, що використовуються на заняттях, мають допомогти дитині краще зрозуміти музику, глибше проникнути в її зміст.

Знайомство з музикою опери або балету навіть з дітьми одного віку необхідно проводити по-різному, залежно від складності, а головне – від музичного і загального розвитку дітей. По-різному відбувається знайомство з літературним матеріалом (читання казки або використання музично-літературної композиції цієї казки), відрізняються форми проведення занять.

Після знайомства з операми «Казка про царя Салтана» М. Римського-Корсакова і «Руслан і Людмила» М. Глінки з дітьми бажано провести знайомство з «Театралізованою казкою» (за казками О. Пушкіна). Тут можуть звучати вірші, танцювальні композиції та імпровізації, гра на дитячих музичних інструментах, прекрасна знайома музика: «Увертюра», «Марш Чорномора» з опери «Руслан і Людмила» М. Глінки; «Три дива», «Політ джмеля» М. Римського-Корсакова, танець маленьких лебедів з «Лебединого озера» П. Чайковського.

Підсумком великої роботи є постановка музичних спектаклів. Колектив дитячого закладу із старшими дітьми може підготувати музичні спектаклі «Лускунчик», «Спляча красуня» (на музику П. Чайковського), «Сніжна королева» за мотивами казки Ганса Хрестіана Андерсена (з використанням танцювальної імпровізації і музикування).

Роботу над кожним спектаклем потрібно проводити протягом двох місяців. Вихователі мають читати казки дітям, обговорювати кожного героя, намагатися розібратися в мотивах їхньої поведінки, переживаннях і відчуттях, переказувати разом з дітьми окремі фрагменти казки. Але головне, звичайно, – музика. На музичних заняттях діти мають вчитися розуміти мову музики: чути початок і закінчення музичних фраз, цілих музичних побудов, аналізувати прослухання, використовуючи комплекс засобів музичної виразності. Навчатися в рухах, пластичних етюдах, танцювальних композиціях передавати настрої, почуття героїв, створюючи цілісний музичний образ; розрізняти звучання інструментів симфонічного оркестру. Кожній дитині необхідно дати можливість висловитися, поділитися своїми враженнями і виразити їх в образотворчій творчості, а також «озвучити» грою на дитячих музичних інструментах вподобані події казки.

Робота з ознайомлення дітей з інструментами симфонічного оркестру має проводитися впродовж всього часу. Малюки через симфонічну казку С. Прокоф'єва «Петя і вовк» розширюють свій музичний кругозір і вчать розрізняти звучання і струнних, і духових, і ударних музичних інструментів. З інструментами симфонічного оркестру можна знайомити дітей на заняттях гуртка «Веселі нотки» (з навчання дітей грі на дитячих музичних інструментах) в розділі «Пізнавальний розвиток». Потрібно детально говорити про історію створення різних музичних інструментів, про великих виконавців, читати казки і легенди про музичні інструменти, слухати музику. Наприклад, «Знайомий незнайомиць» (фортепіано), «Історія маленької скрипки», «Рідні душі» (скрипка і віолончель), «Загадки духових інструментів» та інші.

Для залучення до музичної, театральної культури діти мають регулярно дивитися казки-балети «Коник-Горбоконики» Р. Щедрина, «Чиполіно», А. Хачатуряна, балет «Спляча красуня» П. Чайковського. Діти проникають атмосферою театру, емоційно реагують на звучання симфонічного оркестру, цікаво висловлюються про спектакль, про казкових героїв і, найголовніше, намагаються аналізувати музичні образи героїв.

Інтегровані заняття із слухання музики, включення класичної музики в музичні розваги і свята, розігрування музичних казок і постановка музичних спектаклів, відвідування театрів позитивно впливають на загальний і художній розвиток дітей, формування їхніх музичних і творчих здібностей. А світ музичної казки є прекрасним засобом залучення дошкільників до класичної музики, розвитку емоційної сфери, формування основ музичної культури.

Багато хто з композиторів звертається в свої творах до казкових сюжетів і тем. І не випадково, – адже музика має багато виражальних можливостей і дуже добре передає казковий зміст, створює яскраві фантастичні образи. Музика розповідає про сміливі подвиги захисників Батьківщини, в ній торжествує добро і справедливість. Невичерпними музичними засобами композитор може відтворити образи казкових персонажів – Баби Яги, Коштя Безсмертного або чарівної русалки, кумедних гномів, хитрої лисиці, грайливої білочки, розкриває перед нами фантастичні картини зачарованого лісу, підводного царства.

4. Взаємодія музики і образотворчого мистецтва на заняттях з дошкільниками

Узаємодія фарб і звуків, музики і живопису існує як у природі, так і в мистецтві. Ще Арістотель писав про те, що кольори за красою і гармонією можуть співвідноситися між собою подібно до музичних співзвучань. В Стародавній Індії існував рід живопису на музичні теми – ваника, в якій сім звуків гами зіставлялися із сімома кольорами, а мелодія з певною графічною формою. Намагаючись зробити музику видимою, абат Кагель в XVIII столітті створив так званий «кольоровий клавесин».

У дев'ятнадцятому столітті з'явився художній напрям у живописі, пов'язаний з музикою і театром - імпресіонізм. У живописі імпресіонізм характеризувався тонкою передачею миттєвих вражень, мозаїчними штрихами чистих фарб, особливою увагою до колориту. У музиці імпресіоністів та ж фіксація невловимих настроїв, «туманні переливисті звучання», барвистість звукових плям, чисті тембри. Музичні пейзажі К. Дебюссі – блискучі приклади імпресіоністського звукопису («Море», «Місячне світло», «Аромати і звуки у вечірньому повітрі розвіваються» тощо).

Існує семантична спорідненість між колоритом у живописі і тембром у музиці. Показово, що колорит є одним із найважливіших засобів емоційної виразності в живописі; в музиці ж колорит (тембр) – один із головних чинників образотворчої.

Приклади взаємозв'язку звуку і кольору є численними як у музиці, так і в живописі. Так, В.Кандінський співвідносив з певним кольором той або інший музичний тембр: блакитний асоціювався у нього з тембром флейти, червоний – труби, синій – віолончелі.

Видатні композитори М. Римський-Корсаков і О. Скрябін володіли так званим «кольоровим слухом». Кожна тональність уявлялася забарвленою в певний колір і у зв'язку з цим мала той або інший емоційний колорит. Так, до-мажор у Римського-Корсакова – білий; до-мінор – багрянний, трагічний; мі-мажор – похмурий, сіро-синюватий. Проте синопсія (кольоровий слух) не є єдиною формою взаємодії звуку і кольору. У деяких композиторів зорово-колірні уявлення настільки сильні і яскраві, що приводять до створення звукових, музичних образів. Наприклад, надид-

ханья зримими фарбами властиве творчій індивідуальності Е. Денісова. Деякі його твори виникли від споглядання фарб заходу над Ладогою – переливами кольору, грою світла в повітрі і на воді.

Зіставлення музики і живопису не обмежуються лише колоритом, тембром. Ж.-Ж. Руссо уподібнював мелодію в музиці до малюнка в живописі; Б. Асаф'єв «душу музики» бачив у мелодії, «душу живопису» – в малюнку.

Ритм також є основою не тільки поезії і музики, але і невід'ємним компонентом архітектури і живопису. Семантично споріднені, вважає І. Іоффе, ритми струнких, висхідних ліній в архітектурі і живописі, струнких висхідних голосів в музиці, висхідних ліричних відчуттів в літературі. Це дозволило Й. Гете дати чудове визначення архітектури як застиглої музики, а Ф. Шлегелю визначити музику як рухоми архітектуру.

Двосторонній зв'язок існує також і між слуховим і зоровим сприйняттям. Музика здатна викликати у слухача яскраві зорові уявлення, що дозволяє композиторам створювати «музичні картини» («Ранок» Е. Гріга, «Місячне світло» К. Дебюсі, «Гра води» М. Равеля тощо). У живописі певні поєднання ліній, кольори можуть викликати у глядача відчуття звуку («звучний живопис»). Живопис може зображати звуковий спокій (І. Левітан «Тиша») або відтворювати відчуття, що викликаються музикою.

Колірно-звукові відчуття характерні не тільки для композиторів, художників, мистецтвознавців. Вони можуть виникнути у будь-якої дорослої людини, і в дитини. Музикознавець і психолог Є. Назайкинський наводить приклад, коли дитина розкладає олівці від темного до світлого і при цьому співає гамму у висхідному напрямі. Однією з форм безпосереднього відгуку дитини на музику може бути дитячий малюнок. Дослідники дитячого малюнка відзначають, що малюнок дитини – це її розповідь, «виконана в образній формі, яку необхідно уміти прочитати» (О. Романова, О. Потьомкіна). Взаємодія музики і образотворчого мистецтва на інтегрованих заняттях з дошкільниками здійснюється в двох формах:

- поєднання сприйняття творів музичного і образотворчого мистецтва на основі спільності їх настрою, стилю, жанру;

- художньо-мистецька діяльність дітей, діти «малюють музику».

Інтегровані заняття включають слухання музики, віршів і художньої прози, переглядання відеозаписів і діапозитивів, різні види дитячої художньої творчості: музичний рух, малювання, аплікація, ліплення «за мотивами» музичних творів, що прослуховуються.

Пропонована дітям музична палітра достатньо багата й різноманітна. Вона включає твори І. С. Баха і В. А. Моцарта, А. Вівальді і Й. Гайдна, М. Глінки і П. Чайковського, М. Римського-Корсакова і С. Прокоф'єва і ін. Достатньо широко представлена і музика сучасних композиторів: Р. Свиридова, В. Гавриліна, Ю. Слонимського, В. Кикти, В. Агафоннікова та ін. Уперше в дошкільній педагогіці разом з камерною музикою діти знайомляться з творами, в основі яких лежить органічний синтез різних видів мистецтва: оперою і балетом.

Добір творів «наймовчазніших» мистецтв – живопису, скульптури, архітектури, яка демонструється дітям на заняттях, здійснюється на основі принципів високої художності і доступності дітям. Їм пропонуються еталонні, високохудожні картини І. Левітана, І. Шишкіна, В. Серова, В. Васнецова, А. Куїнджі, В. Ткаченка та ін., ілюстрації І. Білібіна і В. Кошачевича, твори народно-прикладного мистецтва, художня фотографія тощо.

Твори образотворчого мистецтва, підібрані до камерної музики, також відповідають їй за настроєм і стилем. На заняттях, де слухання музики поєднується із сприйняттям творів образотворчого мистецтва, як правило, діти спочатку слухають камерну музику або фрагмент опери (балету). Після прослуховування й елементарного аналізу музики вони розглядають картину (слайд, відеоряд). Повторне прослуховування може поєднуватися з одночасним переглядом витворів образотворчого мистецтва.

Заняття, на яких слухання музики поєднується з малюванням, будуються таким чином: дітям пропонуються для прослуховування музична п'єса або фрагмент опери (балету), яку вони слухали й аналізували на попередніх заняттях. Дошкільники згадують музику, обмінюються враженнями, а потім «малюють її». Іноді діти втілюють в малюнках музику, з якою вони вперше познайомилися на цьому ж занятті, але і в такому разі малюванню передують бесіда про музику та її аналіз. Музика звучить і

в самому процесі малювання як необхідне емоційне «живлення». Вона в жодному випадку не є просто «фоном»: добре знайома дітям і втілювана в малюнку, вона нагадує про себе, продовжує хвилювати, викликає асоціації. Діти втілюють в малюнках не тільки настрої музики, її загальний емоційний колорит, але й особливості мелодики, ритму, тембру.

Починаючи з 5-го року життя дитини, велика увага при прослуховуванні нею музики приділяється аналізу мелодії. Це обумовлено тим, що, з одного боку, мелодія – основний виразний засіб – «душа музики», а з іншого – мелодійна лінія близька до лінії в живописі, і найяскравіші особливості мелодики п'єс для слухання знайдуть віддзеркалення в малюнках. Це підтверджують малюнки багатьох дітей. Так, світлу, витончену мелодію «Жарту» І. С. Баха дитина втілює в легких, нижніх штрихах; рівномірне чергування підйомів і спадів мелодійних фраз «Третьої пісні Леся» з опери М. Римського-Корсакова «Снігуронька» – в яскравій декоративній роботі з хвилеподібним малюнком.

У малюнках дітей знаходить віддзеркалення і ритм музики. На відміну від мелодії, аналізу якої на заняттях надавалася спеціальна увага, ритмічні особливості творів, що прослуховуються, як правило, не аналізувалися. Діти «проживали» ритм за допомогою власного тіла при втіленні музики в творчому музичному русі, а потім він починав «звучати» і в їхніх малюнках. Найцікавішими були малюнки, в яких діти втілювали ритмічно яскраву танцювальну музику: «Вальс квітів», «Вальс сніжних пластівців». Ритм музики знайшов віддзеркалення в чергуванні в малюнках дітей колірних плям, сніжинок, хвилеподібних ліній тощо.

Тембр музики – «найживописніший» її компонент, також може втілитися в малюнках дітей. При цьому, чим багатішою буде темброва палітра музичного твору, тим більш яскравими і насиченими за колоритом стануть дитячі малюнки. У дитячих роботах одержують віддзеркалення і тембри того або іншого інструмента. Так, дітей 5-го року життя можна ознайомити з українським народним інструментом – бандурою, розповісти про нього, показати його зображення, картини. Діти слухають, як звучить бандура (Роман Гриньків) і як фортепіано «наслідує» її звучання (п'єси О. Сарацького). Вслухаючись у красивий дзюркотливий тембр,

маємо звернути увагу дітей на те, що перебори їх струн схожі на хвилі. Ці хвилі можуть з'явитися в малюнках дітей, а колорит дитячих робіт на цю тему буде відрізнятися яскравістю і багатством.

Багатоголосе, могутнє звучання органу (І. С. Бах «Токката і фуга ре-мінор») старші дошкільники передадуть у малюнках лініями, штрихами найрізноманітніших кольорів і відтінків у насиченій колірній гаммі. Розкішній, веселковій музиці Жарптиці («Жарптиця» І. Стравінського) з переважанням прозорих тембрів арфи, дзвоників, скрипок і флейт у верхньому регістрі діти дають визначення: «сяюча», «блискуча», «виблискуюча». Казкову Жарптицю вони уявлятимуть по-різному, але малювати будуть яскравими і соковитими фарбами.

У малюнках дітей виявиться індивідуальний характер сприйняття залежно від типу сприйняття – слухове або зорове. Якщо дітям запропонувати намалювати два малюнки на одну тему: після знайомства з музикою або після демонстрації картини (слайду) у дітей з перевагою зорових вражень після знайомства з картиною (слайдом) значною мірою поміняється колірна гама і навіть композиція малюнків. У дітей з перевагою слухового сприйняття первинне враження від музики може бути настільки сильним, що картина (слайд) не вплинуть істотно на характер малюнків.

Так, на тему «Казкова Царівна-Лебідь» дітям можна запропонувати намалювати два малюнки: перший – після знайомства з інструментальним фрагментом «Царівна Лебідь» з опери М. Римського-Корсакова «Казка про царя Салтана», другий – після проглядання картини (слайду) М. Врубеля «Царівна Лебідь».

Пропонуючи дітям утілити в малюнку ту або іншу п'єсу чи фрагмент опери (балету), необхідно враховувати їхні вікові можливості. Дітям молодшого дошкільного віку краще запропонувати «намалювати» музику, теми і образи якої більше відповідають їхнім можливостям. Разом з тим, діти можуть утілити у фарбах і складніші теми й образи, якщо їм відразу пояснити, що можна просто «намалювати музику», передавши її настрій за допомогою кольору, різних його поєднань і відтінків. Як правило, вони сприймають цю задачу і передають настрій музики і свої враження від неї колірними плямами, переходами кольорів і відтінків,

насиченістю або прозорістю колірною колориту. При цьому як дітей молодшого віку, так і старших дошкільників педагог орієнтує на те, що вони можуть малювати як певний казковий образ, сюжет і т. под., так і просто музику.

Перед старшими дошкільниками можна поставити складніші і цікавіші задачі: наприклад, утілити в малюнках на одну і ту ж тему контрастні за настроєм і музичною мовою музичні твори («Осінь» А. Вівальді, «Осінь пісня» П. Чайковського, «Фея осені» С. Прокоф'єва тощо). Діти старшого віку яскраво і виразно малюють портрети казкових персонажів, сюжети з «музичних казок», що прослуховуються.

Звучання прекрасної, багатой на оркестрові фарби музики, мольберти з великими аркушами паперу і різнокольоровою гуашшю, обов'язкова похвала педагогів створюють абсолютно особливу, емоційно піднесену атмосферу. Діти, слухаючи музику і втілюючи її в своїх малюнках, відчують себе творцями краси.

Після заняття педагог розмовляє з кожною дитиною про те, що вона намалювала, питає, чи допомагала їй у цьому музика.

Значною для дітей і дорослих подією може стати виставка дитячих малюнків, яка оформляється в групі, музичному залі або студії. Діти з радістю демонструють батькам свої малюнки, розказують про те, яку музику вони намалювали. Якщо виставка присвячена якому-небудь одному музичному твору (наприклад, «Вальсу квітів»), він може неголосно звучати на такому вернісажі.

Взаємодія музики й образотворчого мистецтва на заняттях з дошкільниками збагатить їх яскравими художніми враженнями, надасть стимулюючого впливу на розвиток творчих здібностей дітей.

ЗАВДАННЯ **до самопідготовки**

Чому діяльність слухання музики можна назвати пріоритетною в дошкільному віці?

Назвіть фактори, що визначають повноцінність музичного сприйняття в дошкільному віці.

У чому полягає сутність творчості в слухацькій діяльності дітей?

Перерахуйте характерні прояви дитини-слухача.

Як педагог може переконати батьків у тому, як дитина, що віддає перевагу слуханню музику, музично розвивається?

Дайте характеристику діяльності слухання музики в дошкільному дитинстві.

Яка своєрідність дитячого музичного сприйняття?

Чи поширюється позиція дитини-слухача (глядача) на інші види дитячої художньої діяльності? Поясніть свою відповідь прикладами з особистого професійного досвіду, використовуючи засади необхідних психологічних концепцій

Зробіть анотацію на збірку п'єс і вокальних творів для дошкільників (за вибором). Проаналізувати її зміст з точки зору принципів відбору репертуару.

Зробіть розгорнуту характеристику пісні з репертуару однієї з вікових груп, використовуючи подану схему:

1. Автори музики і тексту пісні.
2. Виховна цінність музичного твору:
 - характер, інтонаційна виразність музики,
 - зміст літературного тексту, його ідея і художня цінність.
3. Аналіз літературного тексту:
 - наявність сюжету, звертання, діалогу;
 - найбільш вагомий у виразному значенні слова;
 - наявність образних виразів (епітетів, метафор, порівнянь);
4. Аналіз мелодії пісні:
 - характер, інтонаційна виразність мелодії;
 - характер руху, особливості розвитку;
 - зв'язок засобів музичної виразності із текстом;
5. Акомпанемент:
 - художні переваги;
 - відповідність емоційно-образному змісту пісні;
 - доступність для сприйняття дітьми;
 - наявність вступу, його характер, мелодичні і ритмічні особливості.
6. Структура пісні:

- одночастинна, двочастинна (заспів, приспів), куплетна;
- драматургія пісні (зав'язка, кульмінація, розв'язка).

Які твори виконуються для дітей? Які колискові пісні особливо поширені?

Які джерела їх сюжетів?

Які пісні діти переймають у дорослих? Які календарно-обрядові пісні виконуються переважно дітьми (колядки, щедрівки, веснянки, купальські тощо)?

Розробіть навчально-методичний посібник для вихователів на тему «Музична творчість дітей дошкільного віку». У посібнику відобразьте:

- теорію питання;
- приклади дитячої музичної субкультури;
- методичні рекомендації щодо організації дитячої музичної творчості;
- варіативні способи розвитку дитячої музичної творчості.

Поміркуйте над питанням: «До якої групи жанрів – дитячого фольклору чи родинно-побутової лірики – правильно віднести колискові пісні?» Аргументуйте свої твердження. Знайдіть у літературі думки вчених на користь кожної з названих тез, випишіть ці висловлювання в зошит.

Підготуйте повідомлення на тему: «Образ kota в українських колискових піснях».

МУЗИЧНИЙ ГЛОСАРІЙ

Адекватність музичного сприймання – осягнення змісту музичного твору в світлі музично-мовних, жанрових, стилістичних і духовно-ціннісних принципів культури. Чим повніше особистість засвоює досвід музичної і загальної культури, тим адекватнішим виявляється властиве для неї сприймання.

Активність свідомості слухача – властивість осягнення музичного твору, суть вияву якої полягає у виділенні найбільш значимих в інтонаційному плані елементів музики і пов'язуванні їх у певну логічну лінію.

Активність художнього сприймання – відтворення закодованих у художньому тексті образів і встановлення духовного спілкування з цими образами.

Аналіз музичний – наукове дослідження музичних творів: їх стилю, форми, музичної мови, а також ролі кожного з її компонентів у втіленні змісту.

Аналіз художній – логічний спосіб вивчення художнього твору, його розкладання на складові, кожна з яких окремо розглядається для того, щоб виділені складові поєднати за допомогою синтезу в ціле, збагачене новими знаннями.

Аналіз художньо-педагогічний – метод формування музичного сприймання, що передбачає, з одного боку, створення уявлень про різне значення і змістовність елементів музичної мови у їх цілісності, а з іншого – розвиток особливої сприйнятливості до багатозначності й асоціативності музичних інтонацій. Такий аналіз є художнім, тому що аналізується твір мистецтва, і педагогічним – оскільки при цьому враховуються вікові особливості дітей, рівень їхнього музичного розвитку, завдання музичної освіти тощо.

Асоціації художні – асоціації, які пов'язують сприймання художніх структур із життєвими асоціаціями. Різновидом асоціацій у музиці є інтонації.

Асоціація в мистецтві – існуючі поза свідомістю людини зв'язки між образами художнього твору та явищами реального світу; спосіб досягнення художньої виразності, заснований на виявленні зв'язку чут-

тевих образів, які виникають у процесі безпосереднього відображення дійсності, з увлеченнями, що зберігаються в пам'яті або закріплені в культурно-історичному досвіді діяльності людини.

Балада – твір переважно розповідального характеру, в якому поєднується реальне і фантастичне, епічне, ліричне та драматичне.

Балет (фр. *ballier* – танцюю) – вид музичного театру, специфікою якого є передача художнього змісту засобами танцю, в музично-хореографічних образах.

Бароко (італ. *barocco* – вигадливий, химерний, пишний, дивний) – художній стиль у західноєвропейському мистецтві кінця XVI – середини XVIII ст., для якого характерні прагнення до урочистості, вражаючих ефектів, динамічність композиції й декоративна пишність. Метою мистецтва стало захопити людину, приголомшити і вразити її. На зміну ренесансній гармонійності, спокоєві та споглядальності приходять динамізм, плинність станів, напруження. Стиль бароко експресивний, схвильований, динамічний, пронизаний контрастами, відбиває духовну неврівноваженість, своєрідну емоційну дисгармонію людини, яка усвідомлює суперечність свого існування. Найяскравіше бароковий стиль виявився в архітектурі.

Види мистецтва – реальні форми художньо-творчої діяльності, що відрізняються способом матеріального втілення художнього змісту (словесним для літератури, звуковим для музики, об'ємно-пластичним для скульптури тощо).

Виконавське мистецтво – особлива форма художньо-творчої діяльності, в якій матеріалізуються твори «первинної» творчості, записані певною системою знаків і призначені для переведення в той чи інший конкретний матеріал.

Виконання – ігрове відтворення художнього твору, що забезпечує сприймання його іншими людьми.

Виконання музичне – творчий процес відтворення музичного твору засобами виконавської майстерності. Музика як часове мистецтво, що відображає дійсність у звукових художніх образах, потребує свого відтворення, посередництва виконавця. Ця особливість музики закладена в її природі, в діалектичній єдності музичного твору і вико-

нання виражальних засобів танцю: темпу, метру і ритму, зв'язок музики.

Відображення художнє – специфічна форма освоєння дійсності в мистецтві. Зумовлене природою художньої діяльності, особливим духовно-практичним способом освоєння світу.

Відтворення – один із процесів пам'яті, під час якого відбувається оживлення свідомості у вигляді образів об'єктів, що колись сприймалися, уявлень, думок, почуттів, дій. Здійснюється завдяки активізації раніше утворених тимчасових нервових зв'язків у мозку людини.

Відчуття – психічний процес, що полягає у відображенні мозком властивостей предметів і явищ об'єктивного світу, а також станів організму за умови безпосереднього впливу подразників на відповідні органи чуття.

Внутрішній слух – здатність у подумках уявляти (згадувати) окремі якості музичних звуків (висоту, тембр, ритм тощо), мелодичні, гармонійні послідовності в єдності їх компонентів.

Гармонія – 1) виразний засіб музики, побудований на поєднанні тонів у співзвучанні, і послідовність співзвучань; 2) навчальний предмет, який є одним із важливих розділів теорії музики.

Гуманізм у мистецтві – відображення засобами мистецтва прогресивних суспільних ідеалів, захист гідності й прав людини, її свободи і всебічного розвитку.

Джаз (англ. jazz) – рід професійного музичного мистецтва, який склався у південних штатах США на межі XIX-XX ст. у результаті синтезу елементів двох музичних культур – європейської та африканської. Для музики джазу властиві основоположна роль ритму, регулярна ритмічна пульсація, мелодичні акценти, остинатна повторюваність коротких мотивів, імпровізаційність.

Дикція у співі – правильна, виразна вимова слів у співі.

Динаміка в музиці – сукупність явищ, пов'язаних з різними ступенями гучності звучання, а також учення про ці явища. Як важливий засіб музичного вираження, динаміка здатна виявляти сильний емоційний вплив, викликати образні й просторові асоціації. Використання динамічних відтінків визначається внутрішньою сутністю і характером

музики, її стилем, особливостями структури музичного твору. Будучи тісно пов'язаною з агогікою, артикуляцією і фразуванням, динаміка багато в чому визначає індивідуальний виконавський стиль, характер інтерпретації, естетичну спрямованість виконавських шкіл.

Діапазон – звуковий об'єм голосу або інструмента. Визначається інтервалом між найнижчим і найвищим звуками за допомогою голосу або інструмента.

Діапазон голосу – сукупність звуків різної висоти від найнижчого до найвищого, що може відтворити голосовий апарат людини.

Діяльність сприймання – виявляється у спостереженні за розвитком музичного образу і характеризується як активним, так і пасивним споглядальним естетичним ставленням до твору.

Драма в музиці – рід організації художнього змісту, в якому на перший план виступає художній світ у своїй самостійності й незалежності від ліричного героя. Переважає тематичний розвиток музичного матеріалу. Зміна тем, композиційних одиниць сприймається як зміна подій, музичних явищ, як музична дія, сюжет, що розвивається.

Драматургія музична – система виразних засобів і прийомів втілення драматичної дії у творах музично-сценічного жанру (опері, балеті, опереті). В основі музичної драматургії лежать загальні закони драми як одного з видів мистецтва: наявність яскраво вираженого конфлікту, певна послідовність етапів розкриття драматичного задуму (експозиція, зав'язка, розвиток, кульмінація, розв'язка). Основні форми музичної драматургії: в опері – речитатив, арія, аріозо, різні види ансамблів; у балеті – танці класичні і характерні, дійові епізоди, хореографічні ансамблі. Поняття музичної драматургії застосовується і до творів інструментальної музики, не пов'язаних зі сценічною дією або певною літературною програмою.

Експресіонізм (з лат. expression – вираження, виявлення) – напрям у європейському мистецтві, який виник на початку XX ст. в Австрії та Німеччині і дістав поширення в інших країнах. Експресіонізм висунув на перший план психологічне, духовне начало, яке передається з максимальною експресією.

Елегія – твір скорботного, сумного характеру.

Естетика музична – розділ філософської естетики, який вивчає специфіку музики як виду мистецтва. Предмет музичної естетики – діалектика загальних законів чуттєво-образного відображення дійсності, особливих законів художньої творчості та окремих (конкретних) закономірностей музичного мистецтва.

Естетичний зміст музичного твору – образна думка композитора, зафіксована у певній системі музично-виразних засобів.

Жанр – поняття, що визначає зміст, характер, спрямування музичного твору, наприклад, жанр оперної, симфонічної, вокальної, камерної музики. Жанровою звичайно називають музику, близько пов'язану з побутом (марш, танок тощо).

Жанр у мистецтві (фр. Genre – рід, вид) – підрозділ кожного виду мистецтва, зумовлений різноманіттям конкретних можливостей художнього засвоєння дійсності.

Жанр музичний – багатозначне поняття, що характеризує історично складені роди і види музичних творів у зв'язку з їхнім походженням і життєвим призначенням, способом і умовами виконання і сприймання, а також особливостями змісту і форми.

Засоби музичної виразності – засоби, що призначені для втілення ідейно-емоційного змісту музичних образів.

Звукоутворення співоцьке – правильне звуковилучення співочих звуків - легких, рухливих, кантиленних, наспівних.

Зміст і форма в мистецтві – органічний зв'язок форми художнього твору з його змістом і зумовленість ним – один із найважливіших законів художньої творчості. Становлення художньої форми, вибір виражально-зображальних засобів і технічних прийомів залежить від особливостей життєвого матеріалу, покладеного в основу твору мистецтва, тобто від його змісту. Єдність змісту і форми зумовлює органічну цілісність, естетичну цінність художнього твору. Зміст музики складають художньо-інтонаційні образи, тобто відтворені в осмислених звучаннях (інтонаціях) результати відображення й естетичної оцінки дійсності в свідомості композитора і виконавця. Головну роль у змісті музики відіграють «художні емоції» і «художні думки» – дібрані відповідно до можливостей і цілей музичного мистецтва узагальнені й осмислені емоційні стани і процеси.

Матеріальним втіленням змісту музики, способом його існування слугує музична форма – система музичних звучань, у якій реалізуються думки, почуття й образні уявлення композитора. Як і зміст, музична форма розгортається в часі, будучи процесом.

Зміст музичного твору – те, що виражає музика; художньо-інтонаційні образи, втілені в осмислених звучаннях (інтонаціях) результати відображення й естетичної оцінки дійсності у свідомості композитора і виконавця; світ уявлень, який формується у свідомості слухача, уявлень про сам твір, навколишню дійсність і людей, автора і виконавців. Центральні поняття музичного змісту – музична ідея (чуттєво втілена музична думка) і музичний образ (музичне втілення почуттів, душевних станів, характерів, певних явищ). До складу музичного змісту можуть входити образи позамузичні, так само як деякі жанри музичних творів включають позамузичні елементи – текстові образи у вокальній музиці, сценічну дію.

Зображальність – відтворення засобами мистецтва зовнішнього, чуттєво-конкретного вигляду явищ дійсності.

Ідейний зміст художнього твору – естетичне переживання твору як суб'єктивного вираження прекрасного або потворного, трагічного або комічного, величного, героїчного змісту реального життя.

Ідея художня – втілена в творі мистецтва естетично узагальнена авторська думка, що відображає певну концепцію світу і людини. Поряд із темою і пафосом ідея виступає одним із елементів художнього змісту.

Імпресіонізм (від франц. *impression* – враження) – художня течія, що виникла в 70-х роках XIX ст. спочатку в живописі а потім у музиці, літературі, театрі. Сутність мистецтва імпресіоністів – у найтоншій фіксації миттєвих вражень, ледве вловимих психічних станів.

Індивідуальність музичного сприймання – своєрідність сприймання музичного твору людиною, пов'язана з особистісним смислом, внутрішньою необхідністю. Під час сприймання музики художній і життєвий досвід слухача «включається» у процес творення суб'єктивного музичного образу, він ніби «притримує» художній зміст до свого духовного світу і водночас внутрішньо перебудовується згідно з логікою розвитку музичних образів.

Інтерпретація в мистецтві (лат. *interpretatio*) – тлумачення, роз'яснення – своєрідне тлумачення художнього твору залежно від індивідуальності, соціальної приналежності, рівня розвитку суб'єкта, художньої освіченості тощо; необхідний елемент процесу художньої творчості, сприймання мистецтва; суттєва характеристика виконавської майстерності.

Інтонія музична – втілення художнього образу в музичних звуках. Функціонує за участю досвіду музично змістовних і позамузичних уявлень людини і черпає свою виразність насамперед з мовної інтонації, жестів, рухів і пластики тіла. Систему музичних інтонацій складають емоційно-експресивні інтонації, предметно-зображальні, музично-жанрові, музично-стильові, інтонації типізованих у музиці засобів.

Керування музичним сприйманням – доцільний вплив на слухачів з метою організації й координації їхньої діяльності, спрямованої на осягнення змісту музичного твору. Має імовірнісний характер, оскільки значна частина причин і чинників, які впливають на процес сприймання, не підлягають ефективному контролю або просто залишаються невідомими.

Класицизм (від лат. *classicus* – зразковий) – художній стиль і напрям у мистецтві XVII – початку XIX ст., натхненний ідеєю упорядкованості, гармонії, строгості пропорцій, внутрішньої єдності цілого і його частин, закінченості й досконалості художнього твору. Представники цього стилю зверталися до зразків і форм античного мистецтва як до естетичного ідеалу: їх приваблювали досконалість форм, відточеність деталей і строгість вираження. Від художників вимагались рівновага краси і правди, логічна ясність задуму, стрункість і закінченість композиції, чітке розмежування жанрів.

Композиція (лат. *compositio* — складення, поєднання) – 1) музичний твір, результат творчого акту композитора; 2) побудова художнього твору, спосіб зв'язку його складових частин, принцип гармонійного поєднання образів у цілісну систему. Основними елементами композиції є повтор (тотожність), що створює ритмічні ряди, і порушення повтору (контраст).

Контекст (від лат. *contextus* – сплетення, зв'язок) – форма семантичної з'єднаності елементів тексту, а також позатекстових смислових відношень, що утворюються в процесі духовної та практичної діяльності людини.

Концепція художня – образна інтерпретація життя, його проблем у творі мистецтва, конкретна ідейно-естетична спрямованість як окремого твору, так і творчості художника в цілому.

Кульмінація (лат. *culmen* – вершина) – структурний елемент сюжету художнього твору, момент найгострішого зіткнення протилежних сил, характерів, ідейного протистояння, життєвого випробування, несподіваного повороту долі.

Культура естетична – спеціалізована частина культури суспільства, що характеризує стан суспільства з точки зору його здатності забезпечувати розвиток мистецтва і естетичних відношень. Її системотворним елементом є естетичні відношення і відповідна їм система естетичних цінностей.

Лад – звуковисотна організація музики; система взаємозв'язків музичних звуків, що ґрунтується на принципах дискретності звукового простору, співрозмірності звукових відношень, диференційованості значення звукоряду (залежності нестійких звуків від стійких).

Лірика в музиці – рід організації художнього змісту, який характеризується показом події «художнього світу» через переживання ліричного героя. Для неї властива опора на одну «музичну подію», одну тему, один афект, всередині яких можливі переходи, нюанси, навіть контрасти, які однак не виростають до значення тематичних контрастів. Найчастіше виявляється найяскравіше у невеликих творах, малих формах: простій пісенній, куплетно-варіаційній, прелюдії й фузі, рондо, імпровізаційній формі тощо.

Мелодія – осмислено-одухотворена послідовність звуків у музиці, одноголосно виражена музична думка. Звукова основа мелодії скріплена закономірностями ладу, гармонії, ритму, метру, складається зі сполучення інтонацій. Мелодія може виявляти художній вплив як сама собою (в одноголоссі), так і в поєднанні з мелодіями в інших голосах (поліфонія) або з гармонічним супроводом (гомофонія).

Метафора – засіб образної виразності в мистецтві, в основу якого покладено перенесення значень одного предмета на інший при усвідомленні їх відмінностей.

Методологічний аналіз музично-педагогічних явищ – діалектичний метод дослідження теорії й практики музичної освіти, закономірностей і принципів, умов і методів педагогічного керування цим процесом.

Мислення образне – вид мислення, характерний для першої сигнальної системи. Виявляється в художній творчості. У цій якості зумовлюється творчою уявою художника.

Мислення творче – один із видів мислення, що характеризується створенням суб'єктивно нового продукту діяльності і новоутвореннями у самій пізнавальній діяльності.

Мислення художнє – вид інтелектуальної діяльності, спрямованої на створення і сприймання творів мистецтва, особливий різновид мислення людини, що вирізняється характером перебігу, кінцевими цілями, соціальними функціями і способами включення до суспільної практики, зумовлюється духовно-практичним способом художнього засвоєння світу, характером художнього відображення.

Мистецтво – естетичне освоєння світу в процесі художньої творчості – особливого виду людської діяльності, що відображає дійсність у конкретно-чуттєвих образах відповідно до певних естетичних ідеалів; одна з форм суспільної свідомості. Головні функції мистецтва: експресивна, сигнально-комунікативна, пізнавальна, магічна, сугестивна, суспільно-організаційна, ціннісно-орієнтаційна, виховна, гедоністична.

Мистецтвознавство – сукупність наук, що досліджують соціально-естетичну сутність мистецтва, його походження і закономірності розвитку, особливості та зміст видового поділу, природу художньої творчості, місце мистецтва в соціальному та духовному житті суспільства, його функції, характер соціально-психологічного функціонування тощо.

Мистецька освіта – освітня галузь, що спрямована на розвиток у людини спеціальних здібностей і смаку, естетичного досвіду і ціннісних орієнтацій, здатності до спілкування з художніми цінностями у процесі активної творчої діяльності та вдосконалення власної почуттєвої культури.

Мистецьке (художнє) спілкування – внутрішньодіалогова форма осягнення смислу мистецького твору, авторської ідеї, а також міжособистісне спілкування щодо мистецтва.

Мова мистецтва – сукупність історично складених, особливих у кожному виді мистецтва матеріальних засобів і прийомів створення художнього образу, тобто зображально-виражальних засобів.

Мова художня – сукупність історично усталених, особливих у кожному виді мистецтва відображувально-виразних засобів створення художніх образів.

Моделювання музичного сприймання – спосіб подання суб'єктивного музичного образу в зовнішній матеріалізованій формі. Суть моделювання музичних явищ полягає в певному спрощенні, схематизації й знаходженні аналогій у доступній формі. Засобами моделювання є рухи, графічне зображення, малюнок.

Мотив – спонукальна причина дій і вчинків, основою яких є різноманітні потреби людини. Внаслідок усвідомлення і переживання первинних (природних) і вторинних (матеріальних і духовних) потреб у людини виникають певні спонуки до дій, завдяки яким ці потреби задовольняються.

Музика – вид мистецтва, що відтворює дійсність звуковими художніми образами і характеризується особливо активним і безпосереднім впливом на внутрішній світ людини. Звук як основа музичної образності та виразності позбавлений смислової конкретності слова, не відтворює фіксованих, видимих картин світу, як у живописі. Водночас він специфічним чином організований і має інтонаційну природу. Предмет музики – внутрішнє, суб'єктивне життя людини, її емоційне ставлення до дійсності; основа музики – інтонації людської мови, які досягають вищої пластичності в мелодії. Основні елементи і виразні засоби музики – лад, ритм, темп, динаміка, тембр, мелодія, гармонія, поліфонія. За виконавськими засобами поділяється на вокальну, інструментальну і вокально-інструментальну музику.

Музична культура особистості – індивідуальний соціально-художній досвід особистості в царині музичного мистецтва, що зумовлює її здатність сприймати, інтерпретувати, оцінювати, виконувати і творити музику. Структура музичної культури особистості включає такі компонен-

ти: мотиваційний (музичні потреби й інтереси); когнітивний (знання та уявлення про музичне мистецтво, особливості його інтонаційно-образної мови, стилі, жанри, форми тощо); операційний (способи діяльності, виконавські та інтерпретаційно-аналітичні вміння); ціннісно-орієнтаційний (емоційне ставлення, погляди, переконання, смаки, ідеали, оцінні судження); креативний (досвід самостійної музичної діяльності, музично-творчі здібності).

Музична освіта – 1. Процес і результат засвоєння знань і вмінь, необхідних для здійснення різноманітної музичної діяльності, а також сукупність знань і вмінь, набутих у результаті музичного навчання і виховання. 2. Система організації музичного навчання і виховання в навчальних закладах різного типу.

Музичне виховання – цілеспрямований і систематичний процес розвитку музичної культури, музичних здібностей особистості, її здатності до естетичного сприймання, переживання, виконання і творення музики. Мета музичного виховання – формування музичної культури особистості як невід’ємної частини її духовної культури.

Музичний розвиток – процес і результат розвитку музично-творчих здібностей учня, накопичення ним досвіду музичної діяльності, що виводить її на якісно новий рівень.

Музичний слух – здатність людини сприймати музику. Розрізняють *абсолютний* слух (здатність упізнавати і визначати висоту окремих звуків без попереднього настроювання) і *відносний* (здатність визначати звуковисотні інтервальні співвідношення між звуками). Для музиканта важливо розвивати *внутрішній* слух – здатність уявляти мелодичну послідовність без реального звучання, подумки. Музичний слух розвивається в тісному взаємозв’язку з голосом як природним інструментом вираження музичних вражень.

Музичний твір – актуалізований і перетворений автором минулий досвід людини, суспільства, людства; особливим чином настроєна й організована в єдиному ключі художня структура, яка несе в собі мобілізуючий заряд естетичного впливу на почуття, свідомість і волю слухача.

Музично-ритмічне чуття – музична здібність, що виявляється в здатності активно (у рухових реакціях) переживати музику, відчувати

емоційну виразність музичного ритму, точно відтворювати його і створювати нові ритмопоєднання. Музично-ритмічне чуття складає основу всіх виявів музичності, які пов'язані зі сприйманням і відтворенням часової ходи «музичного руху». Разом з ладовим почуттям воно є основою емоційного відгуку на музику.

Музично-слухові уявлення – музична здібність, яка дозволяє вільно оперувати слуховими уявленнями, що відображають звуковисотний рух. Безпосередньо виявляються у запам'ятовуванні і відтворенні на слух мелодії, насамперед у співі, а далі – внутрішній слух («внутрішня музична мова»). Ця здібність є слуховим (або репродуктивним) компонентом музичного слуху.

Навички співацькі – це комплекс автоматизованих дій різних частин голосо-дихального апарату, які відбуваються під час співу і залежать від волі співака, його виконавського бажання. В основі співацьких навичок лежить створення й закріплення умовнорефлекторних зв'язків, утворення гнучких систем цих зв'язків – динамічних стереотипів. Формування співацької навички дозволяє понизити контроль за відповідними співацькими діями, зосередити увагу на художньо-виконавських завданнях.

Навчання музичне – цілеспрямований процес взаємодії вчителя й учнів з метою передачі і засвоєння знань і досвіду музичної діяльності.

Образ – форма і продукт суб'єктивного, ідеального відображення об'єктивної реальності в свідомості людини; суб'єктивна картина світу чи його фрагментів зі включенням самого суб'єкта, інших людей, просторового оточення і тимчасової послідовності подій. Образи поділяють на чуттєві (відчуття, сприймання, уявлення) та уявні, що існують у вигляді понять, позбавлених чуттєвої наочності.

Образ музичний – система життєвих (емоційних, рухових, сенсорних, мовних, ситуативних тощо) ситуацій, яка знаходить своє втілення у музичному матеріалі – моделюється в музичних засобах і породжує в них співвідношення, названі «синтаксисом образу».

Образ художній – всезагальна категорія художньої творчості; специфічна для мистецтва форма відображення дійсності і вираження думок і почуттів митця. Народжується в уяві митця, втілюється в створюваному ним творі і певній матеріальній формі (пластичній, звуковій, жесто-мі-

мічній, словесній), відтворюється уявою людини, що сприймає твір мистецтва.

Образна пам'ять – виявляється в запам'ятовуванні образів, уявлень конкретних предметів, явищ, їх властивостей, наочних зв'язків та співвідношень між ними. Залежно від того, якими аналізаторами сприймаються об'єкти при їх запам'ятовуванні, образна пам'ять буває зоровою, слуховою, дотиковою, нюховою тощо.

Опера – рід музично-драматичного твору, що ґрунтується на синтезі слова, сценічної дії і музики, яка є основним носієм і рушійною силою дії.

Оцінка естетична – спосіб встановлення естетичної цінності якогось об'єкта, усвідомлений результат естетичного сприймання, що фіксується в судженнях типу «подобається» – «не подобається» тощо.

Педагогічні умови формування музичного сприймання – такі спеціально створені умови, які необхідні й достатні для досягнення естетичного змісту музичних творів і посилення їх впливу на особистість.

Переживання естетичне – форма духовно-емоційного освоєння дійсності і мистецьких образів, що виражається у почутті співпричетності людини до життєвих і духовних цінностей.

Перцептивні дії – основні структурні одиниці сприймання в людині, пов'язані із свідомим виділенням певного аспекту чуттєво заданої ситуації, а також різними перетвореннями сенсорної інформації, що приводять до створення адекватного завдання діяльності й предметного світу образу.

Пізнання музичне – взаємодія суб'єкта й об'єкта (музичного твору), спрямована на усвідомлення змісту і форми музичного твору, досягнення нового знання щодо музичного мистецтва.

Пісня – жанр музичного мистецтва, що ґрунтується на реалізації виразних можливостей людського голосу, вокальній інтонації, «мелодизованій мові».

Поп-музика (англ. pop music, скор. від popular music – популярна, загальнодоступна музика), музика рок, біг-біт – поняття, що охоплює різноманітні стилі, жанри і манери масового музикування. Твори поп-музики – це вільні вокально-інструментальні форми, що розгортаються

імпровізаційно. Для них властиві навмисна примітивність інтонаційних формул, багаторазові повторення однієї й тієї ж поспівки, вільне фразування на фоні активної метроритмічної пульсації.

Програма з музики – головний нормативний документ, що визначає мету, завдання і зміст музичного навчання і виховання в освітніх дошкільних закладах. Ґрунтується на певній педагогічній концепції та зумовлює методику реалізації освітніх завдань і досягнення поставленої мети.

Професійне мистецтво – система художньої діяльності, що ґрунтується на історично складеному розподілі праці та спеціалізації у певному виді мистецтва.

Процес музичного сприймання – процес взаємодії музичного твору і слухача, який розвивається від суто конкретних музично-слухових відчуттів, які не переладаються на будь-яку іншу мову, до осягнення семантики музичної мови і далі – до інтерпретації художнього змісту твору.

Реалізм у мистецтві – правдиве, об'єктивне відображення дійсності специфічними засобами, властивими певному виду художньої творчості. Життєва правда була притаманна вже мистецтву античності, стилям бароко, класицизму, романтизму тощо. Кожен художній стиль відображав дійсність своїми методами і засобами, у різних аспектах, з різною глибиною проникнення в сутність явища. У кожен історичний період реалізм набував нових рис, і ступінь реалістичності художнього твору визначався мірою його проникнення в соціальну дійсність. Як художній напрям, реалізм склався у XVIII столітті, за доби Просвітництва. Зокрема, особливості вияву реалізму в музиці пов'язані насамперед із підвищенням в ній ролі емоційного начала. Музика почала відображати не стільки події самі по собі, скільки емоційну реакцію на них художника. Змістовному збагаченню реалізму сприяв романтизм, адже композитори-романтики особливу увагу приділяли внутрішньому світу людини, найтоншим порухам її душі, зображенню гострих душевних конфліктів. З середини XIX століття у мистецтві став розвиватися критичний реалізм. У музиці це особливо виявилось в піснях, романсах, опері.

Рід у мистецтві – один із трьох різновидів словесної художньої творчості: епос, лірика, драма. Предметом епічного зображення є об'єктив-

не буття, лірики – внутрішній світ суб'єкта, драми – єдність об'єкта і суб'єкта.

Рід у музиці – жанр, що визначається передусім роллю суб'єкта (автора, слухача) у розгортанні сюжетних подій твору і залежним від цієї ролі характером даного розгортання.

Розуміння мистецького твору – розумовий процес, спрямований на виявлення істотних рис, властивостей та смислових зв'язків художнього твору; здатність до інтерпретації метафорично-символічного значення образного змісту.

Рок-музика (англ. рок – гойдатися, погойдуватися) – тип сучасної молодіжної музичної культури, що склалася на основі рок-н-ролу і біт-музики.

Рок-н-рол (англ. rock and roll) – стиль джазової музики, що виник у США на початку 1950-х рр. на основі поєднання двох стилів: «ритм енд блюз» (вид негритянського музичного мистецтва) і «хіл-біллі» (народний сільський американський фольклор).

Романс – камерний вокальний твір для голосу з інструментальним супроводом, переважно ліричного характеру.

Романтизм (від фр. romantisme) – художній напрям у європейській та американській культурі кінця XVIII – першої половини XIX ст. Виник спочатку в літературі, а потім у музиці та інших мистецтвах. Для романтизму властиве духовне поривання, піднесення над реальністю, що зумовлено небажанням змиритися із суперечностями дійсності. Провідним принципом романтизму стає протиставлення буденності і мрії, повсякденного існування і вищого ідеального світу, створеного творчою уявою художника. Звідси впливає підвищена увага романтиків до внутрішнього світу людини, витончений аналіз складних порухів душі.

Семантика – смисловий бік мови, мовних сполучень, зокрема художньо-виразних.

Символ художній – універсальна категорія мистецтва, знак, що відображає невичерпну багатозначність художнього образу.

Симфонічна музика – музика, призначена для виконання симфонічним оркестром; найбільш значна й багата сфера інструментальної

музики, що охоплює як великі кількохчастинні твори, насичені складним ідейно-емоційним змістом, так і невеликі музичні твори.

Симфонія – музичний твір для оркестру, здебільшого симфонічного, написаний, як правило, в сонатно-циклічній формі.

Синтез мистецтв (грец. Synthesis – з'єднання, поєднання) – органічна єдність художніх засобів і образних елементів різних мистецтв, в якій втілюється універсальна здатність людини естетично освоювати світ. Реалізується в єдиному художньому образі або системі образів, об'єднаних єдністю задуму, стилю, виконання, але створених за законами різних видів мистецтва.

Синтетичні мистецтва – види художньої творчості, в яких шляхом синтезу різних мистецтв створюється якісно нове єдине художнє ціле.

Співацька постава – положення, яке повинен зайняти співак перед початком співу: невимушене, але підтягнуте положення корпусу з розправленими спиною і плечима, пряме вільне положення голови, стійка опора на обидві ноги, вільні руки. Дотримання цих вимог створює приємне естетичне враження і дає свободу для міміки і жесту. Правильна співацька постава активізує дихальні м'язи, знімає напруження, зажатість звука і тим самим полегшує співацький процес.

Спілкування художнє – вільне й активне співпереживання і співроздум реципієнта, яке спрямовується автором твору.

Спілкування художньо-педагогічне – процес взаємодії вчителя й учнів на уроці мистецтва; інтегруючий метод керування музичним сприйманням. Реалізуючись через такі методи, як спостереження, бесіда, розповідь, пояснення, коментування, аналіз, моделювання, метод художньо-педагогічного спілкування концентрує виховні та емоційно-естетичні форми впливу і є основою формування музичного сприймання.

Сприймання естетичне (художнє) – вид естетичної діяльності, що виражається в цілеспрямованому і цілісному сприйманні твору мистецтва як естетичної цінності, яке супроводжується естетичним переживанням.

Сприймання музичне – процес осягнення й осмислення тих значень, якими володіє музика як мистецтво, як особлива форма відображення дійсності, як естетичний феномен; процес поступового заглиблення слухача в естетичний зміст твору через якісні зрушення, утворення но-

вих зв'язків і взаємозалежностей тезаурусу, естетичний смак, почуття, ідеали, потреби, інтереси, характер художньої діяльності тощо.

Сприймання художнє – вид художньої діяльності, спрямований на цілісне осягнення мистецького твору як естетичної цінності, що супроводжується естетичними переживаннями та асоціативними уявленнями.

Стиль – відносно стійка сукупність характерних і повторюваних рис людини, які виявляються в її мисленні, поведінці, спілкуванні.

Структура музичного сприймання – спосіб поєднання і динамічного взаємозв'язку між об'єктивно даним музичним твором і слухачем як суб'єктом сприймання. Її складають три елементи: об'єкт сприймання, суб'єкт сприймання, процес сприймання, які, в свою чергу, теж є структурами і взаємодіють між собою усіма елементами своїх структур.

Структура музичного твору – спосіб поєднання і взаємозв'язку складових частин, елементів музичної мови.

Судження естетичне – нетеоретичне висловлювання про естетичну значущість предмета, яке містить його оцінку; один із способів позитивного або негативного реагування суб'єкта на естетичні аспекти дійсності та мистецтва.

Танець – вид мистецтва, матеріалом якого є рухи і пози людського тіла, поетично осмислені, організовані в часі та просторі. Танець тісно пов'язаний з музикою, разом із нею створює музично-хореографічний образ.

Танцювальна музика – в загальному розумінні музичний елемент мистецтва хореографії, музика для супроводу танців (бальних, ритуальних, сценічних, побутових тощо), а також похідна від неї категорія музичних творів, які не призначені для танців і мають самостійну художню цінність. Зовнішні ознаки танцювальної музики: домінування метроритмічного начала, використання характерних ритмічних моделей, чіткість кадансових формул. В образному змісті танцювальної музики відбиваються стандарти смаку і естетичні норми кожної епохи; в експресії танцювальної музики виражаються риси людей певного часу та манера їхньої поведінки.

Твір художній – продукт художньої творчості, в якому в почуттєво-матеріальній формі втілений духовно-змістовний задум митця, який

відповідає певним критеріям естетичної цінності; основне джерело інформації у сфері художньої культури.

Театральна музика – музика до спектаклів у драматичному театрі, яка в синтезі з іншими видами мистецтва бере участь у сценічному втіленні драми. Музика може бути передбачена драматургом, і тоді вона, як правило, мотивована сюжетом і не виходить за межі побутових жанрів; а може бути введена за бажанням режисера і композитора для створення певної емоційної атмосфери, підкреслення основної ідеї твору.

Тембр – забарвлення звука; одна з ознак музичного звука (поряд із висотою, гучністю і тривалістю), за якою розрізняють звуки однакової висоти і гучності, але виконані на різних інструментах або різними голосами.

Темп – швидкість розгортання музичної тканини твору в процесі його виконання або уявлення внутрішнім слухом.

Форма музична – 1) тип композиції; композиційний план музичного твору; 2) музичне втілення змісту (цілісна організація мелодичних мотивів, гармонії, метра, багатоголосної тканини та інших елементів музики); 3) індивідуально-неповторний звуковий обрис музичного твору (властива тільки даному твору конкретна звукова реалізація його задуму); 4) естетичний порядок у музичній композиції (гармонія її частин і компонентів), що забезпечує її художню цінність. Будь-яка зміна форми неминуче веде за собою зміну в змісті музики. Музична форма має чотири основні рівні будови: звуковий; інтонаційно-мовний; фактурний; композиційний.

Формування музичного сприймання – процес збагачення особистості художнім та емоційним досвідом, знаннями, вміннями і навичками, значущими для естетичного осягнення змісту музичного твору. На розвиток музичного сприймання діють два чинники: багатство музичних вражень та їх повторюваність.

Функції музичного сприймання – здатність музичних творів слухувати засобом задоволення потреби в художньому пізнанні, творчості, переживанні, спілкуванні, самовихованні, естетичній насолоді, розрядці; стимулювання інших видів діяльності, формування певного настрою тощо.

Художність – міра естетичної цінності твору мистецтва, ступінь його краси. Художність твору визначається тим, наскільки в ньому втілюються особливості мистецтва як специфічного виду пізнавальної і творчої діяльності.

Художня освіта – це процес і результат духовно-практичного досягнення мистецтва, спрямований на розвиток особистості в усьому багатстві виявів її ціннісних ставлень до явищ художньо-естетичної культури та суспільства в цілому.

Цілісність сприймання – властивість сприймання, яка полягає в тому, що будь-який об'єкт чи просторова предметна ситуація сприймається як стале системне ціле, навіть якщо деякі частини цілого на даний момент не можуть бути сприйняті.

Частина – відносно завершена будова музичної п'єси.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Архімович Л. Українська класична опера. К., 1957.
2. Бабишкін С. Д. Дитячий фольклор в історико-педагогічному аспекті. *Народна творчість та етнографія*. 1990. № 1. С. 58—64.
3. Барсова І. Книга про оркестр. К.: Музична Україна, 1988.
4. Бас Л. Розповіді про композиторів. Вип. 1-5. К., 1976 – 1980.
5. Батицький М. Як ти знаєш музику? К., 1988.
6. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація української звичаєвої традиції: Навчальний посібник. К., 2002.
7. Бойко В.Г. Дитячий фольклор. *Український дитячий фольклор*. К.: Вид-во АН УРСР, 1962. С. 3—16.
8. Букреева Г.Б. Цікава музика. Музично-дидактичні ігри. 5-8 класи: Навчальний посібник для учнів основної школи. Тернопіль, 2005.
9. Василенко К.Ю. Український танець: Підручник. К., 1997.
10. Верстюк А. Музика – помічник у вихованні дітей. *Обдарована дитина*. 2009. № 4. С. 55–60.
11. Гавриш В. Слухання музики з дітьми в інклюзивних групах. *Муз. керівник*. 2012. № 11. С. 25–32.
12. Газіна І. Методика музичного виховання дітей дошкільного віку. К. Подільський: Аксіома, 2012. 256 с.
13. Гаркавенко Л., Станішевська Н. Музика - джерело емоцій та почуттів. *Освіта і мистецтво*. 2003. №4.
14. Гіптерс З. Мистецтво як засіб художньо-естетичного виховання. *Рідна школа*. 2001. № 9. С. 60–63.
15. Горбенко С. С. Українська дитяча хорова література: навч.-метод. посіб. для вчителів шкіл різного типу та студ. вищих пед. навч. закладів. Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2002. Ч. 1. 207 с.
16. Грица С. Мелос української народної епіки. К., 1979.
17. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. К.: Наукова думка, 1967 с.
18. Гумінська О. О. Уроки музики в загальноосвітній школі. Методичний посібник. Тернопіль, 2005.

19. *Дашиків М. О. Страчена пісня: роман.* К.: Рад. письменник, 1985. 286 с.
20. Дей О. Українська народна балада. К.: Наукова думка, 1986. 263 с.
21. Дікуша О. С. Як вчити дітей розуміти класичну музику засобами творчих вправ. *Обдарована дитина.* 2009. № 9. С.50-53.
22. Дмитренко М. Українська фольклористика: історія, теорія, практика. К.: Редакція часопису «Народознавство», 2001. 576 с.
23. Довженок Г. В., Луганська К. М. Українські народні колискові пісні та забавлянки. Дитячий фольклор. Колискові пісні та забавлянки. К.: Наукова думка, 1984. С. 11–44.
24. Довженок Г., Луганська К. Дитяча поезія. Дитячі пісні та речитативи. К.: Наукова думка, 1991. С. 8—36.
25. Естетика: Навч. посіб. / М.П. Колесніков, О.В. Колеснікова, В.О. Лозовий та ін.; За ред В.О. Лозового. К.: Юрінком Інтер, 2007. 208 с.
26. Жайворонок Н.Б. Види музичної інтерпретації. Культура і мистецтво у сучасному світі: Наукові записки КНУКіМ. К., 2004. Вип. 5. С. 213-219.
27. Заїка О. Я. Теорія і методика музичного виховання /Навчально-методичний посібник. Суми: Вінниченко М. Д., 2018. 444 с.
28. Закувала зозуленька. Антологія української народної творчості: Пісні, прислів'я, загадки, скоромовки / Упоряд. Н. С. Шумада. К.: Веселка, 1989. С. 264 – 274, 529 – 560.
29. Зінич О.В. Українська музична література: Програма для ДМШ (проект). К., 1993.
30. *Іваницький А. І. Українська народна музична творчість.* Посібник для вищих та середніх учбових закладів. К.: Муз. Україна, 1990. 336 с.
31. Іванов В. Дмитро Бортнянський. К., 1980.
32. *Іванов В.Ф. Співацька освіта в Україні: Х-ХVIII ст.* Київ.: Вища школа, 1992. 71 с
33. Іванов Н. Оркестр українських народних інструментів. К., 1981.
34. Іванова І., Мізітова А., Некрасова Н. Класична музична література XVII – першої половини XIX ст.: Навч. посібник. К., 2003.

35. Іванова І.Л., Куколь Г.В., Черкашина М.Р. Історія опери: Західна Європа. XVII – XIX століття: Навчальний посібник. К.: Заповіт, 1998.
36. Інспекторова Т. Особливості естетичного виховання дошкільників засобами музики. Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету. 2009. Ч. 2. С. 133-138. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/znpru_dru_2009_2_19.pdf
37. Історія української музики в 6-ти томах. Т. 2.: Друга половина XIX ст./ ред. Т. Булат та ін. К.: Наукова думка, 1989. 464 с.
38. Історія української музики в 6-ти томах. Т.1: Від найдавніших часів до середини XIX ст./ ред. Т. Булат та ін. К.: Наук. Думка, 1989. 446 с.
39. Історія української музики в 6-ти томах. Т. 3.: Кінець XIX – початок XX ст./ред. колегія М. Загайкевич, А. Калениченко, Н. Семененко. К.: Наукова думка, 1990. 424 с.
40. Історія української музики в 6-ти томах. Т. 4. 1917 – 1941/ ред. колегія Л. Пархоменко, О. Литвинова, Б. Фільц. К.: Наукова думка, 1992. 616 с.
41. Кабалецький Д.Б. Як розповідати дітям про музику? К.: Муз. Україна, 1981. 320с.
42. Калинова сопілка: Антологія української народної творчості / Упор. Н.Шумада. К.: Веселка, 1989. 606 с.
43. Катрич О.Т. Стилєві аспекти музично-виконавської інтерпретації. К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2000. Вип.5. Музичне виконавство, книга четверта. С.59–65.
44. Кирдан Б., Омельченко А. Вересай Остап / Народні співці-музиканти на Україні. К., 1980. С. 95 - 115.
45. Коломієць О.М. Хорознавство. К.: Либідь, 2001.
46. Корольок Н. Корифеї української хорової культури XX століття. К., 1994.
47. Костюк О.Г. Сприймання музики і художня культура слухача. К.: Музична Україна, 1965. 102 с.
48. Кузнецова Л. Українська класична музика в школі. К.: Музична Україна, 1969. С. 5.
49. Кушка Я. С. Методика музичного виховання дітей. Вінниця. Нова книга. 2007. 216 с.

50. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість: Підручник. К.: Знання-Прес, 2001. 591 с.
51. Левчук Л.Т. Кучерюк Д.Ю., Панченко В.І. Естетика: Підручник. К.: Вища школа, 2000. 399с.
52. Левчук Я. Українські народні дитячі інструменти: гра музикою чи музикування грою. *Музичний керівник*. 2013. № 3. С. 4.
53. Лісецький С.Й. Українська музична література: Для 4-5 кл. ДМШ. К.: Музична Україна, 1991.
54. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта : теорія і практика: [монографія]. К. : Промінь, 2006. 432 с.
55. Масол Л. М., Гайдамака О. В., Белкіна Е. В., Калініченко О. В., Руденко І. В. Методика навчання мистецтва у початковій школі: Посібник для вчителів. Веста. Видавництво «Ранок», 2006. 256 с.
56. Михайлова М. Л. Виховання естетичної культури старшокласників (на матеріалі творів світового мистецтва) : дис. ... канд. пед наук. 13.00.07 / Теорія і методика виховання/ Інститут проблем виховання АПН України. К., 2001. 215 с.
57. Музична література в таблицях і схемах: Дидактичний матеріал для учнів ДМШ (I-IV рік навчання) / Упор. В.В. Гукова, М.А. Іванова. К., 2005.
58. Музичне виховання у дошкільному навчальному закладі: Збірник методичних матеріалів / Упор. І. Романюк. Тернопіль: Мандрівець, 2007. 104 с.
59. Муха А.І. Композитори України та української діаспори. Довідник. К.: Музична Україна, 2004.
60. Науменко Т. Музичне виховання дошкільників засобами українського фольклору. АПН України, інститут педагогіки. К., 2008. 115 с.
61. Науменко Т.І., Товма І.С. Український музичний фольклор та народні традиції в житті дошкільнят. К., 1992.
62. Олексюк О.М., Ткач М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва: Навч. посіб. К.: Знання України, 2004. 264 с.
63. Олійник О. Г. Виховання естетичного почуття у дітей дошкільного віку. *Дошкільний навч. заклад*. 2008. № 6. С. 23–35.

64. Основи викладання мистецьких дисциплін / Ред. О.П. Рудницька. К., 1998. 183 с.
65. Отич О.М. Мистецтво у розвитку особистості / Развитие личности в поликультурном образовательном пространстве. Черкасы: 2005, С. 187–189.
66. Павлишин С. Музика ХХ століття. Львів., 2005.
67. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва: теорія і методика викладання мистецьких дисциплін : монографія. Київ: Освіта України, 2010. 274 с.
68. Падалка Р. М. Учитель, музика, діти. К.: Музична Україна, 1982. 144 с.
69. Погрібняк Н.В. Розвиток основ художньо-естетичної культури в дітей дошкільного віку як складова життєтворчості. Запоріжжя: Ліпс, 2007. с.213.
70. Полікарпов В.С. Лекції з історії світової культури. К.: Знання, 1999.
71. Рева З.В. Індивідуальні стратегії формування естетичного сприймання музики школярами. *Освіта і мистецтво*. 2006. №1.
72. Розповіді про музику. Музична Україна, 1979.
73. Ростовський О.Я. Педагогіка музичного сприймання. К.: Освіта, 1997. 148 с.
74. Рудницька О.П. Музика і культура особистості: Проблеми сучасної педагогічної освіти: [навч. посіб.] / О.П. Рудницька. К.: ІЗИН, 2003. 280 с.
75. Сивачук Н. Український дитячий фольклор. Підручник. К.: Деміург, 2003. 288 с.
76. Смець В. Кобза та кобзарі. К., 1993.
77. Смерж Л.О. Естетична цінність мистецтва. К.: Знання, 1972. 48 с.
78. Сприймання дітьми класичної української музики як чинник розвитку музичного слуху. *Дошкільна освіта*. 2003. № 2.
79. Степанова Т., Лісовська Т. Індивідуально-диференційований підхід до музичного виховання дітей старшого дошкільного віку. К.: Слово, 2012. 256 с.

80. Степанченко Г. Українське хорове виконавство у світі. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип.17. Українська тема у світовій культурі. К., 2001.

81. Субота М.В. Суб'єктні особливості емоційного сприймання музики дітьми молодшого шкільного віку /Теоретичні питання освіти та виховання: Зб. наук. пр. Вип.5. Суми: Наука, 1997. С. 193.

82. Український музичний фольклор та народні традиції в житті дошкільнят / уклад. Т. І. Науменко, І. С Товма. К.: ІСД, АПН України, 1993. 86 с.

83. Українські народні танці / Упоряд. А.І. Гуменюк. К.: Наукова думка, 1965.

84. Фоломеєва Н.А. Педагогічні технології естетичного виховання дітей засобами музичного мистецтва в навчальних закладах нового типу Сумщини. Педагогічні науки. Суми: СДПУ, 2000. С. 447–453.

85. Хрононкурт Н. Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики. Суми: Собор, 2002.

86. Шевченко Ю.М. *Сприймання дітьми класичної української музики як чинник розвитку музичного слуху. Дошкільна освіта. 2003. № 2. С. 75 – 78.*

87. Шевчук А. Творче освоєння дитиною світу культури. *Вихователь-методист дошкільного закладу. 2012. № 12. С. 4–10.*

88. Шевчук А.С. Сучасні підходи до організації музичної діяльності дітей. *Дошкільне виховання. 2000. № 2. С. 6-7.*

89. Шип С. Як передати словами зміст музики? *Мистецтво і освіта. 2001. №2. С. 8.*

90. Шувльгіна В.Д. Українська музична педагогіка: Підручник для студентів вищих навчальних закладів. К.: ДАКККіМ, 2008. 263 с.

91. Шуть М. Музичне оформлення дитячого свята. *Музичний керівник. 2013. №7. С. 4-9.*

92. Щербо А.Б., Д.Н.Джола. Красота воспитывает человека. К.: Радянська школа, 1977. 103 с.

93. Юцевич Ю. Словник музичних термінів. К.: Музична Україна, 1971.

94. Юцевич Ю.Є. Музика: Словник-довідник. Тернопіль, 2003.

Науково-методичне видання

Заїка О. Я.

ОСНОВИ МУЗИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Навчально-методичний посібник
для студентів спеціальності
012 Дошкільна освіта

Підписано до друку 29.08.2022 р. Обл.-вид. арк. 14,41. Ум. друк. арк. 12,08.
Формат 60x84/16. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Друк. офсетний. Наклад 300 прим. Зам. № 468.

Вінніченко М.Д. 40022, Україна, м. Суми, вул. Бельгійська, 9/10.
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців,
виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції
серія ДК № 2314 від 14 жовтня 2005 року.