

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
імені А.С.МАКАРЕНКА


Навчально-науковий інститут культури і мистецтв  
Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

**КОНОНЕНКО МИКОЛА ВОЛОДИМИРОВИЧ**

**ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ВИКОНАВСТВА  
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.  
(на прикладі оркестрової музики)**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво  
Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота  
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник:  
 Стахевич Г.О.  
кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач кафедри  
хореографії та музично-  
інструментального виконавства  
«04» чрудня 2020 року

Виконавець:  
 М.В. Кононенко  
«04» чрудня 2020 року

СУМИ – 2020

## ЗМІСТ

|  |           |
|--|-----------|
| ВСТУП .....  | 3         |
| <b>РОЗДІЛ 1. Розвиток європейського музичного виконавства другої половини XIX – першої половини XX ст. ....</b>  | <b>8</b>  |
| 1.1. Питання виконавського мистецтва у наукових розвідках .....  | 8         |
| 1.2. Розвиток європейської оркестрової музики кінця XIX – першої половини XX ст. ....                            | 10        |
| 1.3. Роль духових інструментів у творчості європейських композиторів кінця XIX – першої половини XX ст. ....     | 14        |
| 1.4. Розвиток духового оркестру в європейській музиці кінця XIX – першої половини XX ст. ....                    | 18        |
| ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1 .....  | 20        |
| <b>РОЗДІЛ 2. Розвиток європейського виконавського мистецтва у другій половині XX – початку XXI ст. ....</b>      | <b>21</b> |
| 2.1. Тенденції розвитку музики у творчості провідних європейських композиторів другої половини XX століття ..... | 21        |
| 2.2. Роль музичного мистецтва в кіноіндустрії XX ст. ....  | 29        |
| 2.3. Поняття «масова культура» та її вплив на розвиток сучасного виконавського мистецтва .....                   | 32        |
| ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2 .....  | 42        |
| <b>ВИСНОВКИ .....</b>  | <b>44</b> |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>  | <b>47</b> |

## ВСТУП

**Актуальність проблеми.** В наукових джерелах сучасного мистецтвознавства суттєво посилюється дослідницький інтерес до досягнення феноменів культури кінця ХІХ – початку ХХІ ст. – складної історичної епохи, яка зазнала свого завершення, проте залишається відкритою для теоретичного осмислення з методологічних позицій сьогодення. У руслі цих процесів актуалізується дослідження атрибутивних, смислоутворюючих явищ європейської музичної культури ХХ ст., які визначають саму її сутність і концептуальні основи, формують уявлення про її аксіологічні орієнтири та духовну цілісність.

Окреслена проблемна ситуація зумовлює наукове досягнення специфіки виконавського мистецтва, котре є одним із символів духовного буття. Дана проблематика та пов'язана із нею концепція авторства, демонструючи актуальність на різних етапах історичного розвитку, особливо гостро постають в проекції на культурні реалії другої половини ХІХ – початку ХХІ ст.

Виконавське мистецтво ХХ ст. презентують митці різних художніх течій та національних традицій, прихильники радикальних новацій або усталених канонів мислення. Особливу роль у культурному майбутті відіграють видатні історичні особистості, з діяльністю котрих пов'язані значні художні досягнення та епохальні революційні перетворення, що докорінно змінили систему новоєвропейського музичного мислення, мовні коди і жанрово-стильові контексти музичного мистецтва, принципи і норми композиції.

Вагомі художні здобутки композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст., презентовані у широкому стильовому діапазоні, охоплюючи інноваційний досвід митців світового модернізму та постмодернізму, різні музичні жанри, сповнені глибокої філософської думки, явища «авангарду» та «поставангарду» («нова простота», «нова складність», «духовного

мінімалізму» тощо) викликають широкий науковий інтерес у теоретичній свідомості сьогодення та формують різні напрями аналітики.

Особливості виконавської практики ХХ-ХХІ століття має вагомій відмінності від попередніх епох. Бурхливий розвиток масової культури та естрадного виконавства паралельно з діяльністю професійних композиторів призводить до розширення концертної практики. Окрім традиційних форм концертування в закладах культури популяризуються виступи на парадах.

Виконавське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХІ століття перебуває на перетині взаємодії філософії, культурології, естетики, психології, соціології, мистецтвознавства, музикології та інших сфер, охоплюючи загальнозначущі та актуальні на сьогодні питання: особливості культури і мистецтва в історичному погляді в минуле, характерні риси творчості композитора, світогляд провідних митців, тощо.

Отже, **актуальність теми** магістерської роботи обумовлена:

- малою кількістю наукових розвідок спрямованих на досягнення розвитку виконавського мистецтва в контексті історико-культурних парадигм з другої половини ХІХ до сьогодення;
- потребою розробки проблематики з комплексного мистецтвознавчо-культурологічного виконавського мистецтва;
- зразковими змінами в музичній культурі та мистецтві ХХ – початку ХХІ ст., що обумовлені історичними процесами художньо-стильової трансформації.

**Мета** – висвітлити тенденції виконавського мистецтва у контексті розвитку європейської культури другої половини ХІХ до початку ХХІ ст.

Відповідно до мети дослідження були поставлені такі **завдання**:

- 1) зробити аналіз наукової літератури з проблеми дослідження;
- 2) розширити уявлення про роль виконавського мистецтва другої половини ХІХ – початку ХХІ століття;

3) висвітлити шляхи розвитку музичного виконавства у кіноіндустрії та масовій культурі зазначеного періоду;

4) виявити специфіку використання різних презентаційних форм у композиторській та виконавській практиці європейської музичної культури другої половини ХІХ – початку ХХІ ст.

**Об'єкт роботи** – виконавське мистецтво в історико-культурному середовищі Європи другої половини ХІХ – початку ХХ ст.

**Предмет роботи** – тенденції європейського музичного виконавства, зокрема оркестрового, другої половини ХІХ – початку ХХІ ст.

Для вирішення поставлених завдань основні **методи**, використані у ході дослідження – *збиральний, статистично-описовий та історико-порівняльний*. Застосування *збирального методу* значною мірою пов'язано з принципом інтеграції: комплексного та синхронного аналізу матеріалу з історії розвитку оркестрового виконавства, використання оркестру в різних сферах мистецької діяльності, популяризація оркестру в естрадному виконавстві тощо.

Для вирішення поставлених завдань у ході дослідження використано комплекс наступних методів:

- теоретичні: історико-культурологічний; порівняльний аналіз; узагальнення і систематизація; системний; комплексний.
- емпіричні (практичні) методи: збиральний; описовий; спостереження.

**Практичне значення** отриманих результатів: матеріали магістерської роботи можуть бути використані під час уроків ансамблевої або оркестрової гри в спеціалізованих школах І-ІІІ ступенів, ДМШ та ДШМ, позашкільних навчальних закладах, під час викладання курсу «Історії музичної культури ХХ століття» та «Історії виконавського мистецтва» на факультеті мистецтв університетів, а також у створенні теоретичної бази під час написання наукових праць і навчальних

посібників та педагогічно-методичних розробок з означеної тематики тощо.

**Елементи наукової новизни одержаних результатів** дослідження полягає у тому, що у магістерській роботі здійснено спробу теоретичного узагальнення етапів розвитку оркестрового виконавського мистецтва Європи другої половини XIX – початку XXI століття; визначено специфіку оркестрового виконавства та висвітлено еволюцію різних типів оркестру; розширено уявлення про роль європейського оркестрового мистецтва доби. В роботі *вперше* розглянуто тенденції виконавства в загально-культурному процесі розвитку європейського музичного мистецтва.

**Апробація результатів та публікації.** Результати дослідження доповідалися на засіданнях кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства факультету мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка.

Основні положення роботи були викладені на:

- 1) II міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (22-23 квітня 2020 р., СумДПУ імені А.С. Макаренка);
- 2) засіданні круглого столу «Актуальні проблеми культурології» (29 квітня 2020 р., ПНПУ імені В.Г. Короленка);
- 3) студентській науковій он-лайн конференції «Дні науки – 2020».

Теоретичні положення та практичне використання матеріалу магістерської роботи вводились та практично використовувались під час проходження педагогічної практики на факультеті мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка та під час роботи в оркестрі Головного управління національної поліції в Сумській області.

За темою дипломної роботи були надруковані статті:

1) «Розвиток “middle culture” у музичному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століття (Див.: Мистецькі пошуки. Суми: ФОП Цьома С.П., 2020. С. 258-262);

2) «Вплив масової культури на розвиток оркестрового виконавства в мистецтві ХХ-ХХІ століття» (Див.: Дні науки 2020. Суми ФОП Цьома С.П., 2020. С. 87-89).

**Структура роботи.** Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел.

Загальний обсяг роботи 56 сторінок, у тому числі основного тексту 46 сторінок. Список використаних джерел 90 найменувань.

## РОЗДІЛ 1.

### РОЗВИТОК ЄВРОПЕЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

#### 1.1. Питання виконавського мистецтва у наукових розвідках.

У світовому мистецтві ХХ століття оркестрове мистецтво мало інтенсивний розвиток, у якому відобразились самотнічність виконавської специфіки, провідні стилістичні тенденції та жанрові форми академічної та популярної музики. У наукових доробках вітчизняних та зарубіжних авторів розробляється ряд питань, які розкривають різні аспекти природи оркестрового виконавства.

Історичний розвиток та теоретичне обґрунтування оркестрового мистецтва (симфонічного та духового) представлено у роботах Х. Адкінс («Трактат про військовий оркестр»), Є. Альбрехт («Минуле та сьогодення оркестру»), І. Барсова («Книга про оркестр») [7], Г. Благодатов («Історія симфонічного оркестру»), М. Вихаревої («Інструментовка для духового оркестру»), О. Гайдабури («Ретроспективний огляд та розвиток духового виконавства на теренах України»), А. Карс (A. Carse, «The orchestra in the XVIII th century»), С. Левін («Духові інструменти в історії музичної культури») [53], І. Маттезона («Заново відкритий оркестр»), В. Откидач («Становлення оркестрового виконавства в Україні (в контексті розвитку національної художньої культури)'), І. Польська («Оркестрове (колективне) виконавство як модель макроансамблю»), Й. Саро (J.H. Saro, «Instrumentationslehre fur Militärmusik»), Ю. Фортунатова («Лекції з історії оркестрових стилей»).

Проблематика специфіки оркестрового інструментування на різних етапах розвитку висвітлюється у працях Б. Асаф'єв («Про симфонічну та камерну музику»), Б. Анісімова («Інструментовка для духового оркестру»), Г. Берліоза («Великий трактат про сучасне інструментування та

оркестровку: з доповненнями Ріхарда Штрауса») [9], С. Василенко («Інструментування: навчальний посібник для консерваторій»), Є. Вилковира («Практичний курс інструментовки для духового оркестру»), Ф. Витачека («Нариси з мистецтва оркестровки ХІХ століття: історико-стилістичний аналіз партитур Берліоза, Глінки, Вагнера, Чайковського і Римського-Корсакова»), М. Зряковський («Загальний курс інструментознавства»), О. Котенко («Інструментування для духового оркестру»), М. Лисаня («Навчальні завдання з курсу “Основи інструментування для духового оркестру малого складу”»), Г. Парес («Трактат про інструментування та оркестровку у військовій музиці»).

Про розвиток та зміну складових інструментальних груп оркестру в різні часи та епохи розглядались в доробках І. Барсова («Симфонії Густава Малера») [8], С. Попова («Інструментоведення»), Д. Рогаль-Левицького («Бесіди про оркестр»), М. Чулаки («Інструменти симфонічного оркестру»), Р. Штрауса («Grand Treatise on Instrumentation and Modern Orchestration»).

Стильові та темброві особливості оркестрування у процесі зміни світогляду композиторських здобутків в оркестровому письмі розроблялись С. Адлером («Курс оркестровки»), Є. Бараш («Концерти Е. Денисова: проблеми жанру та оркестрового стилю»), К. Болашвили («Сонористичні засоби та проблеми великої інструментальної композиції»), А. Веприком («Нариси з питань оркестрових стилів»), Л. Коерном («Еволюція сучасної оркестровки»), Ю. Крейна («Стиль та колорит в оркестрі»), Н. Ксенофонтвою («Камерний оркестр в музиці першої половини ХХ века (до проблеми історичної типології оркестрового письма»), М. Манафовой («Темброколеристичні властивості оркестрової тканини в музиці другої половини ХХ століття: на прикладі творчості Є. Денисова»), М. Римським-Корсаковим («Основи оркестровки»), В. Цитович («Про специфіку тембрового мислення Бели Бартока»).

Роль інструментальних груп в оркестровому мистецтві ХХ-ХХІ ст. розглядалися О. Веприком («Трактовка інструментів оркестру»), А. Городецьким («Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість»), Е. Денисовим («Ударні інструменти в сучасному оркестрі»), В. Леоновим та І. Палкиною («Мислення та його специфіка при грі на духових інструментах»), Б. Палшковим («Особенности оркестрового исполнительства и вопросы методики подготовки альтиста-оркестранта»).

Таким чином, наукова діяльність вітчизняних та зарубіжних музикознавців широко розкриває питання історії оркестрового мистецтва та оркестрування творів, стильові та темброві особливості виконавства; висвітлює різні типи оркестрових складів та їх характеристику; роль оркестрового мистецтва та певні аспекти його розвитку на сучасному етапі. Питання стосовно розвитку оркестрового виконавства в системі сучасної музичної культури, розкриття стильових особливостей та тембрової еволюції у творах композиторів ХХ – початку ХХІ століття є маловивченими, що зумовлює актуальність даної проблематики.

## **1.2. Розвиток європейської оркестрової музики кінця ХІХ – першої половини ХХ ст.**

Оркестрове виконавство сягає своїм корінням ХVІ-ХVІІ ст., коли були популярні невеликі камерні ансамблі та оркестри. Розвиток та популяризація оркестру була тісно пов'язана з появою та поширенням жанру опери. Протягом доби класицизму та романтизму оркестровий склад поступово розширювався, а особливості стильового виконавства мали значні зміни. Не менший вплив на якість оркестрового виконання мала симфонічна творчість романтиків останньої третини ХІХ ст., у творах яких висувались високі вимоги до техніки музикантів [7, с. 90]. Такій тенденції сприяли такі фактори, як:

- розвиток великих жанрів, зокрема збільшення частин у симфонічних циклах та жанрах, що виходило з процесу зміни бачення композиторами та виконавцями завдань музичного мистецтва та бажанням митців втілити нові художні образи;

- пошук нового оркестрового колориту та оновлення тембрового звуку, драматичної виразності і масштабності звучання.

Композитори-романтики вводили до складу нові інструменти, розширюючи склади окремих секцій оркестру. У другій половині ХІХ століття «бетховенський» склад вже класифікувався як малий симфонічний оркестр, хоча початок великому складу також поклав Бетховен, коли в партитурі Дев'ятої симфонії було додано ряд нових інструментів: малу флейту, контрафагот, трикутник, тарілки, великий барабан і тромбони [7].

Масштабні за своєю структурою та насиченістю оркестрового звуку, з барвистим і тонким інструментальним нюансуванням твори Й. Берліоза вимагали колосального для того часу складу оркестру [84, с. 21-22]. Так, композитор у «Фантастичній симфонії» розширив струнну та мідну групи, точно вказавши при цьому в партитурі кількість виконавців, і ввів інструменти, які раніше використовувалися тільки в опері: англійський ріжок, малий кларнет, арфи, дзвони і туби [7, с. 90-91].

У другій половині ХХ ст. змінюється функція диригента, перетворюючись на самостійну професію. Управління оркестром ускладнилося, а інтерпретації становляться все більш різноманітними, а твори композиторів даного періоду вимагали спеціальних навичок та обов'язкової музичної освіти [62, с. 253-254].

В кінці ХІХ століття під симфонією вже не обов'язково мався на увазі оркестровий твір: з'явилися органні симфонії, перш за все у французьких романтиків – Сезара Франка, Шарля-Марі Відора та інших. Класико-романтична традиція, з характерним для неї переважанням сонатної форми і певних тональних відносин, знайшла своє завершення в

монументальних симфоніях Антона Брукнера, в партитурах якого оркестрові групи трактуються часом як реєстри органу. За думкою американського композитора єврейсько-українського походження Л. Бернштейна, – Густав Малер у своїх творах передбачив всі катаклізми ХХ століття [8, с. 23-24].

На початку ХХ століття в музичному мистецтві продовжувались тенденції пізнього романтизму, що особливо віддзеркалилось на подальшому розширенні та урізноманітненні оркестрового складу. Це призвело до утворення так званого надоркестру, апогеєм якого став виконавчий склад Восьмої симфонії (1906) Густава Малера, який, окрім трьох хорів і 8 співаків-солістів, передбачав значно розширений склад великого симфонічного оркестру з посиленою струнною групою, великою кількістю ударних і прикрашаючих інструментів, – а також орган. За думкою музикознавців – це був уже синтез симфонії та ораторії або симфонії й «музичної драми» [8, с. 254, 292].

На думку І. Барсової музична форма у творчості Г. Малера – це процес становлення і покликання «відобразити вічно неготовий, вічно зростаючий образ» [8, с. 34]. В цей період відбувається активне оновлення жанрів та форм, на зміну «великої симфонії» приходять симфонія камерна. Дана тенденція просувається у представників нової віденської школи – Арнольда Шенберга та Антона Веберна. На думку радянського історика музики, театру і літератури І. Соллертинського форма камерної симфонії не мала з симфонізмом (в розумінні Б. Асаф'єва) нічого спільного, крім етимологічного кореня, якого-небудь значного розвитку не отримала, і композитори ХХ століття в кінці кінців повернулися до «великої симфонії» [70, С. 7].

Гіпертрофія суб'єктивного початку пізнього романтизму, який на межі ХІХ і ХХ століть вже тісно сплітається з імпресіонізмом, в свою чергу, породила прагнення до ясності форми та об'єктивності змісту. Прагнення відродити стилістичні риси музики ранньокласичного й навіть

докласичного періоду формує так звану неокласичну тенденцію, яка розвивається паралельно з постромантизмом [70, с. 8].

У французькій музиці кінця XIX століття одним із впливових діячів був Сезар Франк, який як і Й. Брамс, прагнув поєднати романтичні образи з класичною ясністю та строгістю форми. Химерне сплетіння новаторства та архаїки було присутнє й у симфоніях австрійського композитора А. Брукнера [50]. У стилі неокласицизму творили свої симфонії представники французької «Шістки» (Жорж Орік, Луї Дюре, Артур Онегер, Даріус Мійо, Франсіс Пуленк, Жермен Тайфер).

Реакцією на структурну розпливчастість пізньоромантичної та імпресіоністської музики став нарочито суворий ритмічний стиль. Так, у 1924 р. Ігор Стравінський висунув гасло «назад до Баха» (Симфонія in C-dur і Симфонія в трьох частинах), а у 1930-х роках Пауль Хіндеміт у власних симфонічних творах почав експериментувати над поєднанням старовинних форм з індивідуальною мелодійною та гармонійною мовою. Звертаючись до старовинних форм, музика XX століття, за думкою Д. Житомирського, «вибиралася з небезпечних, хитких місць на твердий ґрунт» [35]. Разом з тим сам Бузоні з прикрістю зазначав, що багато композиторів тлумачать класичність як щось спрямоване в минуле.

Таким чином, розвиток симфонічного оркестру був тісно пов'язаний із культурними тенденціями доби. У творчості композиторів активно розвивались передові ідеї мистецтва та втілювалось експериментальне новаторство в області оркестрового виконавства першої половини XX століття.

### **1.3. Роль духових інструментів у творчості європейських композиторів кінця XIX – першої половини XX ст.**

У другій половині XIX століття почався активний розвиток мистецтва духових оркестрів. Яскравий представник цього часу – Ріхард Штраус (1864-1949) створив своєрідний блискучий концертно-оркестровий стиль. Прагнучи до урізноманітнення музичних образів та збагачення тембрової колористики, він робив партію кожного духового інструменту справді концертною. Композитор підкреслює індивідуальність того чи іншого інструменту, виділяючи властиві тільки йому одному технічні можливості й темброві фарби. Звідси – віртуозний розмах і застосування таких регістрів, які до нього вважалися неприйнятними.

В численних творах Р. Штрауса оркестрові партії мають віртуозну та рельєфну мелодику, а духові інструменти утворюють чудове поєднання різних тембрів. Щодо мелодизму ведучих духових інструментів у творах композитора (флейта, гобой, ріжок, валторна, труба тощо), то вони відрізняються великою кількістю хроматизмів та налічуванням пасажів «струнного характеру». Часто використовуючи весь діапазон ансамблю від найвищого звучання флейти-піккало до низького звуку тромбонів та туб, Штраус досягає багатьох нових тембрових ефектів. Використовуючи різну регістрову теситуру валторн, труб та тромбонів у поєднанні з іншими голосами оркестру Р. Штраус створював барвисті та потужні звучання.

Поряд із величезними технічними вимогами до духових інструментів, митець широко використовував різноманітні звукові та динамічні ефекти. Наприклад, він вперше доручає двом трубам виконання трелей, застосовує в мідній групі різноманітні сурдини, вводить нюанс fortissimo із позначенням ще більшого посилення сили звуку шляхом підняття вгору розтрубів інструментів.

Іншим стильовим напрямом оркестрового письма розкривається у творчості Густава Малера (1860-1911), який був продовжувачем принципів

Вагнера. Як і Р. Штраус, Малер включає в свої партитури всі різновиди дерев'яних духових інструментів, а також вводить нові (наприклад, в сьомій симфонії – саксофон-тенор, який вживається у військових духових оркестрах).

Основним прийомом композитора стає гротескне використання духових інструментів. Так, в Першій і П'ятій симфонії ми знаходимо різкі й несподівані контрасти: на фоні загального звучання оркестрового піано раптом лунає різке унісонне звучання трьох кларнетів fortissimo або м'яка мелодійна лінія, яка раптово переривається глузливими уривчастими звуками кларнета. Причому, для того щоб звучання кларнетів було більш саркастичним, митець надає позначку в партіях: «розтруб вгору». Іноді композитор наказує грати окремі теми «пародіюючи».

Поряд із яскравим та чистим тембровим звучанням оркестрових інструментів Г. Малер часто вводить фрагменти сурдинного звучання мідних духових інструментів. Такий прийом сприяв створенню музичних образів, які несуть в собі гіркоту, іронію або сарказм. Цікавий «просторовий» динамічний ефект композитор використовує в деяких творах, додаючи додаткові групи мідних духових інструментів (банди) за принципом естрадного концертування.

Інший напрямок в інструментуванні початку ХХ ст. характеризується творчістю Клода Дебюссі (1862-1918) та Моріса Равеля (1875-1937). В імпресіоністичному та постромантичному стильовому спрямуванні характерним було майстерне використання тембрової барвистості образів, звуково-колористичних можливостей оркестру, в першу чергу, духових інструментів – флейти і кларнета, гобоя і фагота. Використовуючи тембри цих інструментів композитори зуміли створити надзвичайно тонку звукову палітру. Приєднуючи дерев'яну групу до інших оркестрових голосів, вони як би милувалися тембрами, переливами фарб, красою та пряністю гармоній.

Роль мідних духових інструментів в партитурах К. Дебюссі і М. Равеля також має велике значення, хоча багато в чому і поступається дерев'яній духовій групі. Улюбленим інструментом Дебюссі була флейта. Добре відоме її характерне соло, яким починається оркестрова прелюдія, «Післяполудневий відпочинок фавна» (1894). Композитор досягає надзвичайної колоритності та яскравої образності музики. Великою популярністю серед флейтистів користується невелика п'єса для флейти соло «Сирінкс» (1912) для театральної постановки «Психея». Звук флейти, надзвичайно проникливий і поетичний, раптом набуває рис схвильованості, збентеженості і емоційної напруги.

Чудовим прикладом використання духових інструментів може служити відома оркестрова п'єса М. Равеля «Болеро» (1928). Равель досягає граничної точності при розподілі поступово наростаючої звучності великого оркестру, використовуючи прийом фугованого проведення мелодії в різних інструментах. Іншим прикладом надзвичайно барвистого інструментування М. Равеля для духового складу можна назвати перекладення для оркестру творів «Картинки з виставки» М. Мусоргського.

Особливе значення для розширення меж використання мистецтва духових інструментів має творчість Ігоря Стравінського (1882-1971). Композитор зазнав безліч різних впливів – імпресіонізму, неокласицизму, конструктивізму, додекафонії і серійної техніки. На перший план в партитурах Стравінського виходять групи духових та ударних інструментів: композитор тим самим відмовляється від провідної ролі струнної групи з її обмеженим тембровим колоритом. Прикладами широкого використання соло духових інструментів можна навести соло фагота на самому початку «Весни священної» або соло корнета на фоні звуку малого барабана в «Петрушки».

Стравінський любить різкі й дзвінкі співзвуччя дерев'яних і мідних духових інструментів. У балеті «Петрушка» композитор використовує

велике різноманіття оркестрових ефектів: «прикриті» валторни, *frullato* кларнети, *glissando* тромбони тощо.

У партитурах Стравінського немає жодного однакового складу інструментів. Він постійно вигадує нові ансамблеві комбінації, що найбільш наочно в його камерно-інструментальних творах. Це три японські пісні для сопрано, двох флейт, двох кларнетів, фортепіано та струнного квартету (1913); «Колискові кота» для голосу (альта) та трьох кларнетів (1915); «Примовки» для голосу, чотирьох струнних і чотирьох духових (флейта, англійський ріжок, кларнет і фагот, 1914) тощо.

В ансамблях Стравінський удосконалює техніку гри на духових інструментах, які нерідко змагаються з голосом співака: три п'єси для кларнета соло (1919), які сьогодні користуються популярністю у виконавців; симфонія для духових інструментів (пам'яті Дебюссі, 1920); концерт для фортепіано і духових інструментів (1924). Однак самим значним твором являється октет для двох тромбонів, двох труб, двох фаготів, кларнета і флейти, написаний в 1923 р. Така своєрідна темброва партитура багато в чому підтверджує вміння І. стравінського вільно об'єднувати різні інструменти в гармонійний ансамбль.

Прикладами творів для духових інструментів додекафонної манери письма Стравінського може слугувати ряд ансамблів першої половини 1950-х років: септет для кларнету, англійського ріжка, фагота, скрипки, альты, віолончелі та фортепіано; три пісні на слова Шекспіра для мецо-сопрано, флейти, кларнета та альты; траурна п'єси «Пам'яті Ділана Томаса» («Жалібні канони») для тенора, струнного квартету і чотирьох тромбонів. З огляду на склад вищезазначених творів можна сказати, що творчість митця зрілого періоду відзначається експериментаторством у поєднанні різноманітної тембрової колористики.

#### **1.4. Розвиток духового оркестру в європейській музиці кінця XIX – першої половини XX ст.**

Розвиток духового оркестру своїм корінням сягає часів Стародавньої Греції та Риму. Протягом свого історичного розвитку духові ансамблі та оркестри мали різноманітний склад та завдання (від музичної підтримки військової служби до проведення різноманітних святкових парадів та урочистостей), проте досить вузький музичний репертуар. Така ситуація обумовлювалась тим, що духові оркестри частіше за все формувались у військових частинах. Це впливало на вибір музичних творів, скерованих на супровід певних службових подій, рідше святкових урочистостей або демонстрацій.

На початку XIX століття склад духових оркестрів остаточно усталився, розширивши групи мідних духових інструментів та ударних. Впродовж століття музичний репертуар розширюється за рахунок перекладання симфонічних та оперних творів. Інколи духові оркестри використовувались у оперних виставах (Дж. Верді, опера «Аїда», сцена «Тріумфальний марш») або під час міських свят, але оригінальних творів майже не створювалось.

В XX столітті вищезазначен ситуація поступово змінюється. Композитори у пошуках нового звучання починають звертати увагу на своєрідність тембрового звучання духового оркестру. Одними з перших композиторів, що написали оригінальні твори для цього оркестрового типу були Густав Холст, Микола Мясковський, Ігор Стравінський, Пауль Хіндеміт та ін.

Протягом XIX-XX століть був вироблений цілий ряд традицій духового виконавства в ході діяльності духових оркестрів, а саме:

- основоположна роль військових духових оркестрів у формуванні основ духової музики в російській суспільстві, що зберегли традиції імператорських часів;

- повсюдне поширення духового оркестрового виконавства в середині ХХ століття внаслідок доступності та популярності духової музики;

- розробка своїх власних, відмінних від західних, видів духових оркестрів та їх класифікація;

- великий вплив оркестрового духового виконавства на почуття і емоції людей, особливо воїнів в роки воєнного лихоліття;

- барвистість, яскравість, чуттєвість і глибина вираження у виконанні вітчизняних духових оркестрів.

Ставши невід'ємною частиною культурного життя країни, духові оркестри, незважаючи на обмеженість сфери впливу, продовжують радувати слух шанувальників музики. Однак існує чимало можливостей для подальших досліджень даного питання, особливо в частині історії діяльності регіональних духових оркестрів.

Особливого значення та поширення духовий оркестр набув у країнах Радянського Союзу. Активне поширення самодіяльних духових ансамблів та військових оркестрів починається у 1930-х роках. За словами Н.С. Єрьоміна, саме 1930-50-ті рр., незважаючи на важкі роки Великої Вітчизняної війни, стали періодом динамічного розвитку цивільних духових оркестрів по всій країні. Духові оркестри стали масово виступати у різноманітних громадських місцях: парках, скверах, будинках культури, на вулицях, танцювальних майданчиках, демонстраціях та парадах. Неможливо було уявити в той час концерти, циркові вистави, радіо- і телепередачі без віртуозної гри музикантів духового оркестру [1].

Однак у післявоєнний період зацікавлення духовими оркестрами поступово став згасати. До кінця ХХ століття багато вітчизняних духових оркестрів були розформовані через нестачу фінансування. Поступово знижується концертно-виконавська діяльність як у громадському середовищі, так і у військовому.

Таким чином, традиції духового виконавства має багатовікову історію. Проте лише з середини XIX століття почався процес розповсюдження виконавської практики духових оркестрів, переважно в середовищі військових ансамблів. Піком розповсюдження практики духового оркестрового виконавства була перша половина XX століття. В цей період активно створювались як оригінальні композиторські та аматорські твори, так й обробки або перекладення для духового складу різних популярних мелодій.

**Висновки до розділу 1.** Наприкінці XIX початку XX століття розросталися не тільки симфонічні жанри, а й симфонічний оркестр: в пошуках особливого оркестрового колориту, драматичної виразності тембру і масштабності звучання композитори-романтики вводили до складу нові інструменти, розширювали склади окремих секцій.

Симфонічна творчість романтиків впливала і на виконавську якість оркестрів, висуваючи високі вимоги до техніки оркестрових музикантів. Змінилася і функція диригента, коли диригування перетворилося в самостійну професію. Управління оркестром ускладнилося, а тенденція глибокого розуміння творів різних епох та їх інтерпретація все більше розширювалась, вимагаючи спеціальних професійних навичок і музично-виконавської обдарованості.

На початку XX століття в музичному мистецтві продовжувались романтичні тенденції оновлення музичної мови та пошуку нових колористичних можливостей інструментів. Поступове розширення складу симфонічного оркестру призвело до утворення так званого надоркестру. Гіпертрофія суб'єктивного початку в пізньому романтизмі, який на межі XIX і XX століть тісно сплітається з імпресіонізмом, в свою чергу, породила прагнення до ясності форми і об'єктивності змісту, до відродження стилістичних рис музики ранньокласичного і навіть докласичного періоду – так званої неокласичної тенденції.

## РОЗДІЛ 2.

### РОЗВИТОК ЄВРОПЕЙСЬКОГО ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

#### 2.1. Тенденції розвитку музики у творчості провідних європейських композиторів другої половини ХХ століття

Ствердження нових стилів у ХХ ст. спричинили радикальні зміни у розумінні ідейного спрямування музичних творів та їх ціннісних критеріях. Суттєвим стає вплив зазначених змін на свідомість митця-музиканта, характер його творчої діяльності та її результати. Розімкнуте сприйняття світу призвело, з одного боку, до націлення композиторської творчості на відкритість та доступність їх творчості. З іншого, почалися активні пошуки та відтворення експериментального досвіду, що втілювалось у мистецьких системах «некласичного музичного простору». Так, одним із поштовхів було посилення художнього спрямування «...до первинних психологічних механізмів формування в них музичного смислу» [48, с. 4].

Радикальні зміни у музичній свідомості ХХ ст. Ю. Холопов пов'язує з впровадженням нових естетичних шаблонів та напрямів першої та другої хвилі авангарду. Мистецтвознавець характеризує Авангард суттєво значущим феноменом, моделлю мистецтва ХХ ст., виокремлюючи його у самостійну новітню парадигму [76, с. 613].

Під впливом філософських практик ХХ ст., музичне мистецтво визнається найвиразнішим засобом художнього вираження. Музика стає основним плацдармом для формування та вираження новітньої моделі мислення, втіленням найяскравіших вражень, а також джерелом експериментаторського натхнення митців авангарду.

Некласичне мислення охоплює явища європейської музичної культури постромантичного періоду та епохи модерну до середини ХХ ст. Постаті європейських композиторів різних національних шкіл з полярними

стильовими напрямками (імпресіонізм, експресіонізм, неокласицизм, неофольклоризм тощо) в цей час активно розробляють власні виконавські концепції, проявляючи максимальну індивідуалізацію та персоніфікацію рецепцій музичного «слухання світу».

Одним із композиторів-експериментаторів, чия творчість втілює зазначену парадигму початку ХХ ст., був К. Дебюссі. У його інструментальних, зокрема оркестрових, творах яскраво проявляються риси імпресіонізму та символізму. Поряд з ним, можна згадати М. Равеля, музика якого містить імпресіоністичні та неокласичні риси, та О. Скрибін. Творчі поривання останнього пронизані пафосом музично-філософських ідей та елементом художньо-естетичного таїнства, а явища часу і простору усвідомлюються як світові координати [72].

У зазначену модель входить композиторська спадщина Р. Штрауса, музика якого віддзеркалила провідні тенденції західноєвропейського мистецтва першої половини ХХ ст. В динаміці еволюційного розвитку від пізньоромантичних задумів (Й. Брамс, Р. Вагнер, Г. Малер), до експресіонізму та неокласичних пошуків оркестрові твори Р. Штрауса проявляють зв'язки з німецькою філософською та поетичною думкою.

Ознаки модерністичного мислення властиві творчості масштабних композиторів ХХ ст.: А. Шенберга і І. Стравінського, а також Д. Шостаковича (з властивістю інтровертного стилю мислення, позначеного філософськими думками, заглибленням у психологічний світ) і С. Прокоф'єва (митця з переваженням екстравертного начала, прихильністю до ігрової логіки, гомофонного мислення). Творчі позиції та реалізація задумів кожного з яких унікальна, індивідуальна.

Увібравши явища сучасного мистецтва, його естетика об'єднала творчість найзначніших радикально мислячих митців двох історичних «хвиль» європейського Авангарду: А. Берга, Е. Вареза, А. Веберна, О. Мессіана, А. Шенберга, К. Штокхаузена, Л. Беріо, Л. Ноно та ін. Ідейно породжена креативним духом модернізму, нова естетична парадигма

обіймає пошуки найвпливовіших творців, орієнтованих на антиромантичні неостильові концепції (неокласицизм, неофольклоризм). Творчі пошуки митців доби провідних мистецьких течій ілюструють глибинний розвиток традиції та розкривають їх потенціал. Оперуючи досвідом попередніх епох композиторська та концертно-виконавська діяльність І. Стравінського, Б. Бартока, Л. Яначека, С. Прокоф'єва, Ф. Пуленка та інших діячів стала потужною творчою силою, енергія якої пронизує ціле століття.

Враховуючи досвід різних творчих особистостей, найсильніше на музичну культуру епохи ХХ ст. і тип свідомості її суб'єктів, за оцінкою П. Булеза, вплинули такі засновники традицій музики Новітнього часу, як А. Веберн, А. Шенберг, І. Стравінський, О. Мессіан та К. Штокхаузен. «Самонавітня» музика (Ю. Холопов), постнекласичний зразок осмислений у філософсько-культурологічних працях Н. Маньковської, Ж. Бодрійєра, Ж. Дельоза, а також у музикознавчих дослідженнях О. Берегової, Н. Герасимової-Персидської, Н. Гуляницької, О. Зінькевич, Л. Кияновської, О. Козаренка, Т. Сидневої, В. і Ю. Холопових та ін. У наукових розвідках відзначається новий етап культурного розвитку, що пов'язаний із ситуацією постмодернізму, котрий історично припадає на останні десятиліття ХХ ст., охоплюючи явища поставангарду.

Виступаючи антитезою класичній та модерністичній моделям, постмодерністична модель змістовно скерована на відмову від оригінальності (що концентрується в ідеї «смерті автора»). Для нової мистецької хвилі характерна «гра» з попереднім культурним досвідом та спрямованість на поєднання широкого стильового спектру (полістилістика). В цілому, культурний діалог, цитування і змішання різних жанрово-стильових моделей минулого, поєднання «високого і повсякденного» стає характерною рисою музики середини та другої половини ХХ століття. Домінуючий орієнтиром в музиці цього часу є естетика «нової простоти» (А. Пярт), мінімалізму (С. Тен-Хольт),

постлюдійності (В. Сильвестров) та медитативності (А. Шнітке), що підкреслюють закінчення певного історичного етапу [66, с. 365].

На думку Н. Герасимової-Персидської, нову модель культури Новітнього часу авторська музика висвітлює через «примирення різних стилів, технік – нарешті, примирення з ідеєю вичерпаності» [29, с. 32]. У даному спрямуванні композиторська творчість Новітньої доби є яскравою ілюстрацією плюралістичного світобачення та стильового розмаїття. Провідним вираженням філософсько-ідейних задумів вілювались через універсалізм та діалогізму художнього мислення, а також фокусом полярних художніх концепцій та розмаїттям поглядів на буття, людину і культуру вцілому.

Таким чином, доба модернізму (італ. *modernismo*, лат. *modernus* – сучасний) – найскладніший культурно-історичний період, позначений пошуками в мистецтві, розвитком новацій у науково-технічній і митецькій царинах та посиленням плюралістичних концепцій. Загальна дестабілізація, руйнація антропоцентризму та аксіологічних орієнтирів, атмосфера глобальних протиріч особливо характерна для перших десятиліть ХХ ст. Глибинні соціальні та митецькі трансформації в культурі доби, зміна художнього мислення зумовлені ствердженням нової некласичної парадигми спричинила подолання надфізичного мислення та відмову від принципів системної раціональності. Нові ідейні концепції визначили підхід до розуміння «буття як творчості» (М. Хайдеггер) та особливої «царини свободи» (Е. Кант) в її художньо-поетичному трактуванні [27, с. 95].

Соціокультурні зміни Новітнього часу суттєво вплинули на процеси розвитку музичної культури, зумовили «новий тип художньої свідомості ... пов'язаний з трансформацією уявлень про світ і людину, виникненням нових смислових орієнтирів творчості і критеріїв мислення» [65, с. 65]. В атмосфері зміни ціннісних установок і світоглядних шаблонів, творці музики виявилися чутливими до сприйняття задумів сучасного їм світу,

впливу філософських і художніх ідей епохи. Найяскравішим віддзеркаленням нової наукової та естетичної картини світу, атмосфери, привнесеної рухливістю епохи великих перетворень, стає у першу половину ХХ ст. авторська музична творчість.

Новації в музичній сфері як форми інтонаційного виміру соціуму, модернізація різновидів і форм мистецького висловлювання зумовлені контекстом індустріального суспільства, тенденціями урбанізації та індустріалізації. Домінування корисності знань, синтезування форм наукової та художньої діяльності, пов'язаних з науково-технічними відкриттями звуко- та відеозапису [43] зумовили кристалізацію нових «форм музичного буття» (Ю. Холопов), засобів зберігання та трансляції художнього досвіду, а також пізнання і творення музики.

Тенденція до стилістичних новацій та експериментів, ускладнення мови та структурної організації значною мірою розкриває глибину й багатогранність психологічних станів авторської особистості музиканта-творця даного часу. Процеси відновлення відзначені експериментальним пошуком нових форм авторського висловлювання, переглядом мовностильової системи музичного мистецтва, розширенням його «інтонаційного словника» (Б. Асаф'єв). Під впливом зазначених тенденцій відбуваються суттєві новації в сфері технології музичної творчості, кульмінація яких припадає на середину – другу половину ХХ ст.

Активність художньої думки сприяла утворенню численних творчих концепцій культурно-історичного значення, що суттєво вплинули на процеси художньої еволюції. Розвиток музичної культури Новітнього часу і розширення концептуального простору музичного мистецтва в усіх його системних складових пов'язано із історико-соціальною ситуацією доби. Ініціаторами радикальних змін виступали музиканти різних творчих орієнтирів, адепти протилежних художніх ідеологій і національних традицій, захоплені загальною стихією духовних змін. Динамічні процеси в культурі століття ХХ ст. сприяли кристалізації радикально новаторських

«авангардно-модерністсько-постмодерністських» (В. Бичков) мистецьких явищ. Інтегрована спільністю кола ідей та індивідуалізацією їх рішень, творчість митців «першої хвилі» авангарду ХХ ст. є основою вказаної теорії і виступає «імпліцитною моделлю сучасного мистецтва» (Т. Адорно) [95]. Радикальні новації А. Шенберга і його послідовників підготували появу «другої хвилі» європейського Авангарду, або неоавангарду 1950-1960-х рр., названого К. Штокхаузенем «годиною Х» музичної історії [50].

Розмірковуючи про нову музику, А. Веберн доходить висновку про її сприйняття «як раніше не створеного і не висловленого» [50]. Історичний інтерес до музики попередніх епох як історії музичного мислення А. Веберн системно реалізував у теоретичній, композиторській та диригентсько-виконавській практиках. Відомим є факт здійснення ним композиторської інтерпретації творів І. С. Баха, зокрема обробки річеркару з циклу «Музичні приношення» для оркестрового складу (1935). Прагнення засвоїти універсум музики І. С. Баха, висвітлює й виконавське звернення А. Веберна-диригента до творів німецького майстра.

Унікальність творчості А. Веберна, за твердженням сучасного музиколога і композитора М. Аркад'єва, відзначається семантичністю зв'язків з філософським досвідом першої половини ХХ ст. За думкою дослідника «...у деяких аспектах творчість А. Веберна – це свого роду музична феноменологія, в будові якої можливо споглядати деякі принципові аналогії з творчістю Гуссерля» [5]. За думкою музикознавця, у логіці мислення австрійського композитора виявляється два види діалогу «філософія – музика»:

1) філософські думки про музику, пов'язаних з композиторським або мистецтвознавчим осмисленням світоглядних основ структурно-семантичної будови твору, або творчості автора загалом;

2) філософствування самої музики, що зумовлює знайдення засобу дескрипції твору, спроможного «...виявити здатність музичної структури...

проблематизувати саму себе та ... фундаментальні основи тієї мови, якою користується композитор задля створення цієї структури» [5].

Європейська композиторська практика другої половини ХХ ст. охоплює в масштабах доби творчість митців Авангарду другої хвилі (1946-1968). Ідейно пов'язані із модерністичним досвідом, посилені на новому етапі «вибухом» звукового універсуму, відбувається розвиток ідей структуралізму [46] та становлення авторської практики в ситуації естетики постмодернізму. Неоавангардні й поставангардні пошуки в культурній картині доби віддзеркалюють сифонічні твори: П. Анрі, Л. Беріо, П. Булеза, Х. Горецького, Л. Грабовського, С. Губайдуліна, Е. Денісова, Л. Десятнікова, В. Єкимовського, Г. Канчелі, Д. Куртага, Д. Лігеті, В. Лютославського, Б. Мадерна, В. Мартинова, Я. Ксенакіса, Л. Ноно, К. Пендерецького, В. Рунчака, М. Сидельникова, В. Сильвестрова, В. Тарнопольського, П. Шеффера, Д. Шелсі, А. Шнітке, К. Штокхаузена та ін.. Інтонаційно-смісловий світ музики у їх творчості формується відповідно до власного світовідчуття у поєднанні з філософсько-світоглядними і етико-естетичними концепціями часу.

Взаємозв'язок елементів у тотальному серіалізмі, розглянутому в межах структуралізму, зумовлюють в музиці ефект «хаосу». У зв'язку з цим, важливою ознакою авторської композиторської та виконавської практики є пошуки розуміння й відтворення засобами сучасного звукопису і технік письма діалектичного взаємозв'язку антиномій хаосу і порядку. Розкриття цих аспектів пронизує творчу свідомість багатьох митців ХХ ст. (П. Булеза, Д. Лігеті, К. Пендерецького, І. Стравінського) та є об'єктом їх теоретичного обговорення.

Осмисленню вищезазначеної опозиції присвячена стаття «Між хаосом і порядком» видатного французького композитора-експериментатора та музикознавця другої половини ХХ ст. П. Булеза. Автор науковотеоретичних праць, у яких розкривається різноманітні питання сучасного музичного мистецтва, як митець Авангарду другої

хвилі у власній творчо-виконавській діяльності розвивався у векторі від строгої структуралістської організації, тотальної серіальності до алеаторичної індетермінованості електронних композицій [20].

Тенденції структуралізму, серіалізму, віддзеркалених у пізній творчості корифеїв музики ХХ ст., стали панівними в практиці західноєвропейських митців Авангарду другої хвилі: М. Беббіта («Три композиції для фортепіано», 1948), Л. Беріо («O King», симфонія для восьми голосів та оркестру, 1969), П. Булеза («Structures I» для двох фортепіано, 1952, цикл «Молоток без майстра» для контральта, альтової флейти, ксилоримби, вібрафона, ударних, гітари і альта на сл. Р. Шара), Л. Ноно («Il canto sospeso»), К. Штогхаузена («Kreuzspiel», 1951) та їх послідовників.

В інтелектуально-художній практиці музики 1950-60-х років віддзеркалюється авторське прагнення мистецької довершеності, оригінальності художньої концепції, пронизаної свідомістю творця. Це виявляється в унікальності структури неоавангардних творів та їх музичних параметрів. Єдність складно утвореної будови включає в собі на звуковисотній пропорційності, часовій та композиційній складових, розмаїтті композиторських технік письма тощо. Таким чином митці досягали у творах «відображення безмежного і неповторного художнього всесвіту творця» встановлюючи особливий зв'язок: «композитор (творець, деміург) – унікальний твір» [75, с. 28].

Розповсюдження цих настанов в музичному мистецтві зазначеного періоду зумовлює ствердження творчого типу композитора-інтелектуала, творця-аналітика й «архітектора звуку». Ілюструючи спрямованість авторської свідомості на орієнтацію максимальної самоорганізації у креативному процесі, діячі керувались свідомим логічним структуруванням, математизацією та послідовним втіленням наміченої інтонаційної концепції [69, с. 88]. Ствердження творців даного типу у дискурсі Авангарду другої хвилі, демонструючи інтелектуалізацію

композиційного процесу та переваження раціонально-прагматичних принципів мислення. Значною мірою це обумовлено широтою і різнобічністю науково-технічних та художніх інтересів композиторів й регламентованою специфікою отриманої освіти (наприклад фізикоматематичної – Е. Денісовим, П. Шеффером) [69].

Мистецькі надбання європейських композиторів генерації Авангарду другої хвилі виявляють новий тип свідомості та горизонти творчості автора музичного, позначеної високою мірою раціоналізації, символізації й техніко-технологічного розвитку музики, детермінованості креативного процесу, затвердження серіального мислення, електронної композиції.

## **2.2. Роль музичного мистецтва в кіноіндустрії ХХ ст.**

Музичне мистецтво ХХ – початку ХХІ століття характеризується збереженням класичних традицій у поєднанні зі «сміливим експериментаторством», що стає провідним шляхом розвитку сучасної виконавської культури в цілому. Великий вплив на розвиток та поширення оркестрової музики у світовій масовій культурі, починаючи з 1930-х років, мала кіноіндустрія.

Музика у кінофільмі – один із чотирьох пластів звукової палітри (мова, музика, звукові ефекти/шуми, атмосфера/тиша), який відіграє важливу роль у створенні логіко-психологічних зв'язків усієї багатоскладності семантичного, пластичного, темпо-ритмічного, пунктуаційного та інших складових тканини кінотвору. Через специфіку поступового розгортання думки (теми) музика в кінофільмах природно інтегрує, поєднує та узагальнює загальний сюжет. Музична драматургія у кіно більше досліджена в аспектах локального поєднання звуку і зображення в звукозоровий образ, і менше – в принципах загального формотворення.

Багатогранність і багатозначність кінообразу виявляється в поєднанні кількох функцій в єдиному цілому – цей основоположний принцип розкрив С. Ейзенштейн у монтажній теорії через метафору кадру-ієрогліфа.

С. Ейзенштейн у своїй монтажній теорії «метафори кадру-ієрогліфа» визначає, що у «вертикальному монтажі» асинхронне та контрапунктне поєднання звуку і зображення впливає на психологічне сприйняття картини глядачем. У дослідженні Т. Корганова та І. Фролова у «Кіно і музика. Музика в драматургії фільму» також визначаються принципи використання музики як внутрішньо-кадрового та закадрового елемента, вмотивованого або не вмотивованого сюжетом. Зазначається, що даний підхід є основою творення кінообразності. За функціональною теорією музикознавця З. Лісси, яка викладена в роботі «Естетика кіномузики», музичний супровід може: 1) бути ілюстрацією та обробкою реальних шумів; 2) корегувати або підкреслювати емоційне навантаження кадру (переживання героя); 3) змінювати лінії розвитку та руху в кадрі; 4) передавати почуття, які не дублюються словами в кадрі; 5) задавати ритм і темп картини, виступати часовою, соціальною і національною характеристикою епохи; 6) бути образом-характеристикою (лейтмотивом), тощо.

Таким чином, музичне мистецтво в кінодраматургії має великий вплив на засоби виразності та особливості функціонального використання компонентів інших звукових пластів (мова, звукові та візуальні ефекти, загальна атмосфера). Основні драматургічні концепції творення кіномузики:

- 1) принцип симфонічного розвитку, монотематизму та лейтсистеми;
- 2) композиційні форми, принципи яких біли взяті з музично-театрального мистецтва (фільм-концерт, фільм-опера, фільм-мюзикл).

Період «німого» кіно, як правило, активно використовував живий музичний супровід. В залежності від жанру кінофільму в якості музичного

фону використовували фортепіано, камерний ансамбль або цілий симфонічний оркестр. У фільмах 1930-х років панував переважно принцип оркестрового супроводу та симфонічного принципу розвитку музичного матеріалу.

Звучання симфонічного оркестру в кінофільмах давало можливість створювати масштабні образи, глибше розкривати провідну тему фільму в її філософському осмисленні. Також, використовуючи надбання музичних форм та жанрів класичної, композитори створювали живу музику, яка підкреслювала емоційні переживання та «говорила» неказані думки персонажів.

Принцип монотематизму став визначальним у 1970-х роках для фільмів із загостренням уваги на почуттях однієї людини-героя. Прикладом може слугувати кінофільм «Історія кохання» Артура Гіллера (1970, композитор Френсіс Лей). У десяти епізодах фільму звучить лейттема, що уособлює розвиток історії кохання головних героїв – Олівера та Дженні. В різних ситуаціях ця тема створює образ-характеристику героїні-музиканта, відіграє функції художньої обробки реальних шумів (мелодію «грають» гудки машин), підкреслює рух розгортання картини та створює об'ємний простір.

Подібною є музична драматургія довкола однієї мелодії (пісні) фільмів «Я крокую Москвою» Георгія Данелії (1963, композитор Андрій Петров) та «Лілі Марлен» Райнера Вернера Фасбіндера (1980, композитор Пеєр Рабен). Там звучать різноманітні мелодії, але в той же час протягом картини використовується одна лейттема. Вона віддзеркалює головний емоційно-смісловий задуму художнього твору, водночас являючись образом-самохарактеристика.

Система лейтмотивів, лейттем і лейттембрів характерна для 80% фільмів. Принцип симфонічного розвитку у кінокартинах другої половини ХХ ст. лишається у мюзиклах. Проте «класичною» звуковою підтримкою до фільму все ж вважається авторська музика у виконанні оркестру.

Складна будова образної структури фільму зменшила значення і такого компонента звукової складової, як мова. Для музики кінофільмів характерна чітка ритмічна побудова – розділення на сферу життя-кохання (пластичний мелодизм, використання танцювально-ритмічної пульсації) та самотність-спустошеність (драматургічне використання пауз, примусове обривання музичного матеріалу). Такий принцип організації матеріалу зближує драматургічну конструкцію художньої картини з музичною композицією сонатно-симфонічного циклу.

Музичні фільми (фільм-концерт, мюзикл, фільм-опера) мають свої особливості екранної інтерпретації. В даному випадку важливою є відповідність актора та його гри образу. У другій половині ХХ ст. частим прийомом було робити запис виконання пісень відомими співаками, який потім накладали на гру акторів. Проте в останні роки активно просувається тенденція створювати мюзикли, у яких композитор враховує вокальні можливості самих акторів. Також, у постановці танців рухів акторів узгоджується із композицією усього кадру та рухом камери.

Розуміння ідеї та розвитку образності фільму дає нам можливість узагальнити філософію застосування музики та її вплетення у звукову концепцію.

### **2.3. Поняття «масова культура» та її вплив на розвиток сучасного виконавського мистецтва.**

Проблематика розвитку виконавського мистецтва на сучасному етапі є одним із актуальних питань в українському мистецтвознавстві, так як «дозволяє виявити причини і наслідки трансформації музичної свідомості» [38, с. 25]. Музичне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століття характеризується збереженням класичних традицій у поєднанні зі «сміливим експериментаторством», що стає провідним шляхом розвитку сучасної виконавської культури. Починаючи з 70-х років в масовій

культурі найбільш часто проявляється тенденція об'єднання різноманітних «пластів» музики. Саме це послужило появі нових «змішаних» стилів і жанрів музики, серед яких чільне місце посідає масова медійна культура.

В роботах мистецтвознавців та діячів мистецтва на межі ХХ-ХХІ століть використовується ряд понять, використання яких дозволяє з різних ракурсів висвітлити проблему взаємодії традиційного та сучасного виконавства. У наукових розвідках виявляються особливості синтезу масового і елітарного мистецтв: «багатолике мистецтво» (Є. Назайкінський), «інтегральне мистецтво» (Д. Житомирський, О. Леонтьєва, К. Мяло, А. Ментюков), «world culture» (В. Сіров), «метастиль» і «нова евфонія» (В. Тарнопольський), «third stream» і його аналог «третій напрямок» (Г. Шуллер). У роботах А. Цукера, В. Сирова, Ю. Вірьовкіна використовується поняття «middle culture», що розуміється як «інтегральна культура», в якій «стирається бар'єр між елітарним і масовим мистецтвом, де інтелектуалізм класичної традиції об'єднується з гарячими потоками – низьких жанрів, дозволяючи людині відновити цілісність і повноту буття» [73, с. 200].

Близькі за значенням терміни «mediocre» і «mid cultures» запустив у вжиток ще в 1970-х роках американський соціолог Е. Шилз [83]. Автор дав переважно негативну оцінку феномену «серединної культури», відносячи до неї будь-які художні явища, що не відповідали стандартам елітарної культури. Він підкреслював «посередність, буденність, безталання» продуктів «mediocre» і «mid cultures» [83].

«Middle culture» переважно розуміється як культура, яка належить середньому класу. Твори, що належать даному типу культури не складні для сприйняття, але в той же час, їх не можна віднести до примітивізму. Дане явище музичного мистецтва є феноменом нової інтегральної культури, осмислення якої ускладнюється тим, що вимагає, «погляду ззовні», здійснити який не дозволяє відсутня історична дистанція. Як зазначає Ю. Вірьовкіна, «багато ключових понять, серед яких «концерт»,

«концертна ситуація», потребують сьогодні нового осмислення і провокують постановку величезної кількості питань» [22, с. 19].

На межі ХХ-ХХІ століть істотно змінюються механізми побутування академічного репертуару. Його функція на цьому етапі полягає в естетизації повсякденного середовища проживання, в наповненні «різних просторів образами життєвого процесу. Академічний репертуар здатний не тільки «одухотворити» простір цивілізації, який розростається, але й примирити технічний прогрес із закономірностями розвитку культури, забезпечивши їх просторовий синтез» [36, с. 19]. Музична індустрія «стала активно запозичувати знаки, образи і поняття з сучасної культури західного суспільства» [36, с. 25].

У рекламній комунікації академічний репертуар використовується для естетизації процесу споживання, створюючи ідеологічне підґрунтя для формування сучасного престижу соціального успіху. Телевізійна реальність у зазначений період складається із «візуальних і звукових елементів (тобто виразних засобів) і технологічних прийомів їх використання, зіставлених/змонтованих з урахуванням їх впливу на аудиторію» [57, с. 8].

В сучасній культурі плеяда вітчизняних та зарубіжних академічних виконавців (Ю. Башмет, В. Гергієв, Д. Гаррет, Д. Мацуєв, А. Нетребко, В. Співаков, Д. Хворостовський) стають популярними медійними особами, що впливає на організацію концертного виконавства у бік «шоу». А «герої» масової культури часто постають в амплу академічних музикантів, запозичуючи образи та алюзії традиційної музики в іміджі естрадних артистів (В. Мей, Е. Мартон, дует «Ігудесман і Джу» та ін.). При цьому «необхідність адаптувати та інтерпретувати зміст самої музики повністю скасовується, тому що із класики запозичуються виключно зовнішні символи й атрибути» [36, с. 19]. Приміряючи для себе образ академічного музиканта сучасні поп-виконавці прагнуть підтвердити свої унікальні професійні здібності.

Паралельно з напрямом популярного естрадного виконавства одним із брендів «традиційної» музики пред'являється зовсім інше спрямування – народні пісні, популярні музичні шлягери, мелодії з мюзиклів. Таким чином, академічна музика постає в якості вигідного іміджевого ресурсу для сучасних поп-музикантів.

Взаємодія академічного і масового мистецтва та їх художній синтез виявляється надзвичайно поширеним в творчості сучасних виконавців. Результат їх діяльності, заснованого на «творчому синтезі стильових особливостей академічної музики і актуальних звучань – нових масових жанрів ХХ століття» [32, с. 11], часто виражається у формі музичного відеокліпу, утворюючи музичний напрям *classical crossover*.

Формуванню та розвитку *classical crossover* («класичний кроссовер») сприяли художні та технологічні особливості епохи постмодернізму, в першу чергу – «прагнення до стильового синтезу в творчості сучасних виконавців, зближення з масовою культурою та технологізація» [32, с. 10]. До характерного репертуару даного музичного напрямку можна віднести різноманітні аранжування академічних творів та оригінальні сучасні твори для різних медійних форм (реклама, відео кліпи, художній кінематограф тощо) [32, с. 15].

Кросовер може характеризувати й співпрацю виконавців академічного напрямку (включаючи оперний і симфонічний) із виконавцями естради (поп-, рок-музика, джаз тощо). Прикладами такого кросовера можна назвати альбом, записаний Фредді Меркьюрі та Монсеррат Кабальє, спільні виступи Лучано Паваротті та відомих рок- і поп-виконавців, композиції Ванесси Мей або Девіда Гаррета.

Сучасні музиканти академічної та естрадної сцени в процесі репетиційної підготовки та власне концертного виконання репертуару все частіше орієнтуються на принципи візуалізації. Такий підхід реалізується різноманітними способами сценічної поведінки, використанням лазерного

та/або світлового шоу, залученням медійних технологій тощо. В результаті змінюється уявлення про образ виконавця.

В останні роки все більшого значення набувають іміджеві стратегії, а величезною популярністю у виконавців і слухачів починає користуватися саме жанр відео-кліпу. Його художньо-естетичний потенціал формується за допомогою використання ультрасучасних технічних засобів обробки відео і звуку: прийоми монтажу, введення епізодів анімації та/або комп'ютерних ігор, мікшування звуку, електронної корекції тощо.

Л. Данько у роботі «Музичний напрям classical crossover в сучасній аудіовізуальній культурі» надає класифікацію. Так, за образним змістом і характером презентації місця дії автор виділив такі три групи: ландшафтні; артизовані; фентезійні або сюрреалістичні. З позицій драматургії і тематизму виділяється два типи – інтеграційні та контрастні [32, с. 19-20].

Найбільш технологічно складними є фентезійно-сюрреалістичні кліпи, в яких «задіяні виразні засоби тривимірної анімації» [32, с. 10]. Простір фентезійних та сюрреалістичних в значній мірі є артизованими, «що містить безліч візуальних цитат, які відображають атрибутику академічної музичної культури» [32, с. 17].

Основною тематикою інтеграційних кліпів є ідея об'єднання широких кіл людей (благодійна тематика, спорт, екологія тощо). Даний тип відео-кліпів розкриває комунікативну функцію classical crossover'a, а основу контрастних відео кліпів становить ідея діалогу академічної та масової музичної культур, в яких виявляється «відчуженість або ж, навпаки, демонструється прагнення до їх об'єднання» [32, с. 18].

Концертна практика останньої третини ХХ – початку ХХІ століття характеризується поєднанням академічних традицій виконавства і неакадемічних, альтернативних форм виступів. Збільшення альтернативних форм презентації музичних творів відзначається дослідниками як одна з провідних тенденцій сучасного виконавства. Використання сучасними артистами-музикантами синтетичних жанрів, які

об'єднують художній потенціал різних видів мистецтва, сприяє їх поширенню серед молодого покоління, охоплюючи широкі кола людей та орієнтуючись на смак публіки різних категорій.

Розвиток «middle culture» і його становлення в якості самостійного явища в сучасному суспільстві також пов'язано й з комерційною та професійно-творчою направленістю. Сучасні виконавці все частіше починають використовувати в своїх виступах форму кросовер-концертів, включаючи в програму не тільки академічні твори, а й поп-музику, в яких використовують прийоми академічної школи та естрадної манери, поєднуючи темброво-кolorистичні можливостей інструментарію традиційного симфонічного оркестру та естрадного ансамблю.

Таким чином, використання сучасними виконавцями синтетичних жанрів, які об'єднують художній потенціал різних видів мистецтва, сприяє поліпшенню «стандартів смаку у різних категорій публіки» [80, с. 10]. Розвиток поп-музики та її становлення як самостійного явища в сучасному суспільстві тісно пов'язано із комерційною і професійно-творчою сферами. Сучасні виконавці все частіше починають використовувати в своїх виступах форму саме кросовер-концертів.

Даний тип публічного виконавства відрізняється включенням до програми виконуваних творів не тільки академічної, а й естрадної музики. Також використовується синтез прийомів академічної школи та естрадної манери, поєднанням темброво-кolorистичних можливостей інструментарію традиційного симфонічного оркестру та естрадного ансамблю.

У логіці побудови програми сучасних концертів все більше проявляється калейдоскопічність. Розширення слухачької аудиторії зробила затребуваним форми концерту-попури («класик-хіт-коктейль»), що представляє собою добірку класичних шлягерів, що створюють атмосферу святкового відпочинку, спрямовану на отримання насолоди.

У культурі останньої третини ХХ – початку ХХІ століття формується новий пласт сучасного мистецтва, в якому об'єднуються принципи елітарного і масового мистецтв, виникають різні прийоми адаптації академічного спадщини до реалій нової виконавської практики. Постмодерністський метод реконструкції класичного твору зачіпає як форму презентації академічного репертуару, так і форму самого твору. Виконавець тепер сам виступає в ролі співтворця, часом буквально створюючи твір заново.

На сьогодні трактування академічної музики найчастіше досить вільне. У виступах допускаються скорочення музичного матеріалу або його розширення за рахунок імпровізації, об'єднання з різними музичними текстами. Посилюється значення неосновних жанрів музичної творчості: аранжування, обробки, транскрипції та перекладення. Таке тлумачення музичного мистецтва сучасними виконавцями підтверджує, що значну роль в сучасному музичному мистецтві виконує саме «виконавець-інтерпретатор».

Поступове відходження від канонів академічного виконавства сприяє появі нового типу музиканта-артиста. Відновлюється ренесансна практика музикантів-багатофункціоналів, які поєднують у собі ролі виконавця, композитора, актора, драматурга тощо. Тому, сучасні виконавці активно театралізують власні виступи, перетворюючи їх в концерт-шоу. Зовнішній вигляд музиканта також стає елементом драматургії. Виконавець застосовує манери поведінки естрадних музикантів: вільним спілкуванням зі слухачами протягом концерту та їх залучення у процес виконання. Виникають умови для створення розкутої концертної ситуації, в якій поєднується професійне і розважальне.

Трансформується ставлення виконавця до інтерпретації творів академічного репертуару, зазнає суттєвих змін сама ситуація розмежування академічних та естрадних форм концертної практики. В рамках «middle culture», зазначає Ю.В. Верьовкіна, існують три основні

варіанти вирішення пов'язаних з даною проблемою питань. У першому, домінуючому випадку, основним критерієм творчості більшості аналізованих в даному дослідженні скрипалів, є наявність специфічної творчої позиції, в результаті якої в процесі переробки творів класичного репертуару музиканти академічної школи виконавства використовують «нетрадиційні для неї засоби виразності» [23, с. 43]. Другим варіантом вирішення актуальної творчого завдання, на думку дослідника, є «різноманітні спроби освоєння неакадемічності музикантами композиційних ідей і принципів академічної музики» [23, с. 43]. В даному випадку мова йде про створення оригінальних версій популярних творів академічного репертуару в різних стилях поп-музики. Третій варіант ґрунтується на практиці спільних виступів представників елітарної та масової культур [23, с. 44].

Форми адаптації академічної спадщини до тих соціокультурних змін, що відбуваються в кінці ХХ ст., відрізняються своєю різноплановістю і різноманіттям. Безліч існуючих форм адаптації академічних творів до тих, що відбуваються в сучасних художніх реаліях, на думку Ю.В. Верьовкіної, можна розділити на дві групи. До першої групи належать форми транскрипції, аранжування, обробки, перекладання, версії (редакції), які виникли в ХХІ столітті в умовах класичної традиції виконавства, але з часом були переосмислені відповідно до сучасного контексту. До другої групи належать ремікси (кавер-версії, римейки), що виникли у другій половині ХХ століття в умовах масової культури [22, с. 21].

Спроби теоретичного осмислення форми «редакції» як виконавської адаптації творів академічного репертуару були зроблені дослідником Є. Левашовим [52, с. 110]. Автор виділяє два типи редакцій:

- 1) академічне редагування, яке представляє собою відновлення початкового тексту, «очищення від пізніших нашарувань, редакцій і варіантів» [52, с. 112];

2) традиційне редагування – переробка тексту з виконавської точки зору, «мистецтво підготовки тексту до публікації» [52, с. 113].

Аранжування, транскрипції та перекладання були формами, які втілюють в собі результати вторинної творчої діяльності музикантів з написаним раніше оригінальним твором. Аранжування часто використовуються в джазовій сфері, серед творців електронної музики, різних фонограм тощо.

Обробка як форма роботи з оригінальним твором передбачає суттєві зміни музичної тканини авторського бачення музичної тканини твору. Для неї характерна значна ступінь новизни музичного матеріалу, в той час як сутність аранжування полягає у наближенні до оригінальної версії твору.

Поняття «транскрипція» характеризується двояко: по-перше – це поняття використовується для позначення форми адаптації будь-якого класичного твору для іншого інструмента; по-друге, – «характеристика певного виду творчої роботи виконавця з оригінальним музичним текстом» [22, с. 20]. Новий музичний текст в транскрипції повинен відповідати лексиці оригінального твору і його образно-смісловому змісту. Проте, в сучасній виконавській практиці авторський задум в транскрипції втрачає свою значимість, важливішим стає оригінальність ідей та системи виразних засобів інтерпретатора.

Кавер-версія (від англ. «cover» – «покривати») – жанр сучасної музики, який являє собою особливий тип інтерпретації і записи вже стали відомою композицією. Незначність авторської обробки оригінального тексту, близькість його до початкової стилістики музичного тексту підкреслює Ю.В. Верьовкіна, відзначає, що кавер-версія означає «інтерпретацію і запис уже відомої пісні. Нерідко кавер-версію також називають і римейком, маючи на увазі, що текст музичного твору змінюється в незначній мірі» [22, с. 20]. Кавер-версія передбачає активне використання виконавцем в музичній тканині оригінального твору елементів поп-, рок- і джазової музики.

Специфікою термінів «кавер-версія», «рیمейк», «ремікс» є їх переважне використання в лексиконі теоретиків і практиків поп-музики. Дані терміни з'явилися та укріпилися в середовищі поп- і джазових музикантів. В якості музичної основи кавер-версій часто виступають популярні твори академічного репертуару. Вони адаптуються для полегшеного і осучасненого звучання за допомогою скорочення обсягу звучання оригінальних творів. Модернізація звучання сольних і ансамблевих академічних творів досягається за допомогою введення електроінструментів, ударних установок, ритмів і гармоній сучасної естрадної музики.

Таким чином, музичне мистецтвої масової культури характеризується наявністю полярних тенденцій об'єднання різнопланових типів музики та відкритістю до експериментів, на основі стильового синтезу. Так, поп-музика стикається з рок-музикою виключно в рамках одного жанру – поп-рок, адже джаз і рок-музика є «частиною масової культури, проте, в більшості своїй, відокремленими від поп-музики» [64, с. 23]. Перехід академічних творів зі звичного середовища до «побутового», як визначив В. Сиров, це процес «побутизації» великої «музичної культури» [74, с. 282] або «опубутовання класики» [74, с. 282].

Починаючи з ХХ століття, музика оновлюється різноманітними стилями та інструментально-тембровими рішеннями, які пристанні песним музичним течіям. Такі музичні напрями, як джаз, рок-, поп-музика та фьюжн збагачують сферу академічної та популярної музики своєрідною музичної мови, прийомами полістилістики, «насихуючи новими гармонійними звучанням і тембрами» [60, с. 18].

Таким чином, що музичне мистецтво межі ХХ-ХХІ століть характеризується активним взаємовпливом елітарної і масової культур, «результатом якого стала поява актуального музичного напрямку classical crossover, розвиток академічної школи виконавства».

**Висновки до розділу 2.** Увібравши явища модерного мистецтва, нова естетика об'єднала творчість найзначніших радикально мислячих митців двох історичних «хвиль» європейського Авангарду, ідейно породженого креативним духом модернізму, некласична естетична парадигма обіймає пошуки найвпливовіших творців, орієнтованих на антиромантичні неостильові концепції (неокласицизм, неофольклоризм), що ілюструють глибинний еволюційний розвиток традиції, розкриття її прихованих потенціалів, оперуючи досвідом попередніх епох.

Враховуючи досвід різних творчих індивідуальностей, найсильніше на музичну культуру епохи ХХ ст. і тип свідомості її суб'єктів, за оцінкою П. Булеза, вплинули такі засновники традицій музики Новітнього часу, як А. Веберн, А. Шенберг, І. Стравінський, О. Мессіан, К. Штокхаузен.

Доба модернізму (італ. *modernismo*, лат. *modernus* – сучасний) – найскладніший культурно-історичний період, позначений кризою у культурі, тенденціями урбанізації, індустріалізації суспільства, новаціями в науково-технічній і митецькій царинах та посиленням плюралізму концепцій, які значною мірою детерміновані змінами самої людини Новітнього часу і уявлень про неї. Загальна руйнація антропоцентризму та атмосфера глобальних протиріч, особливо характерна для перших десятиліть ХХ ст., зумовили порушення цілісності картини світу. Глибинні соціальні та художні трансформації в культурі окресленої доби та свідомості її суб'єктів, зміна художнього мислення зумовлені ствердженням нової – некласичної естетичної парадигми, що спричинила подолання метафізичного мислення, відмову від принципів системної раціональності й визначила підхід до розуміння «буття як творчості».

Розвиток мистецтва академічного музичного виконавства, починаючи з середини ХХ ст., базується на творчості митців Авангарду другої хвилі (1946 – 1968). Ідеї та художні спрямування, що тісно пов'язані з сучасним досвідом, посилюються на новому етапі розвитком структуралізму. Відбуваються неоавангардні й поставангардні

(постмодерні) пошуки в культурній картині доби, інтонаційно-смісловий світ музики який формується у відповідності до власного світовідчуття та філософсько-світоглядних і етико-естетичних концепцій часу.

## ВИСНОВКИ

У роботі здійснена спроба теоретичного обґрунтування проблеми та узагальнення тенденцій розвитку європейського виконавського мистецтва другої-половини ХІХ – початку ХХІ століття. Відповідно до завдань в роботі було:

1) Зроблено аналіз наукової літератури з проблеми дослідження. В наукових працях: висвітлюються основні аспекти розвитку виконавського мистецтва; аналізується композиторська творчість; вивчаються історичні аспекти розвитку оркестрового виконавства в Європі зазначеного періоду.

Наукові праці вітчизняних та зарубіжних музикознавців розкривають проблематику, що торкається різних аспектів історико-культурних тенденцій музичного виконавства. Провідні питання, що розкриваються у мистецтвознавчій літературі, пов'язані з історією розвитку оркестрового мистецтва, аранжування творів для різних оркестрових складів. Також розкриваються стильові та темброві особливості виконавства, а також певні аспекти їх розвитку на сучасному етапі.

2) Розширено уявлення про роль виконавського мистецтва другої половини ХІХ – початку ХХІ століття. Зазначається, що смислові мистецькі перетворення доби відбилися на усіх рівнях музичної творчості – естетичному, художньо-змістовному і виразовому, а також позначилися на творчому втіленні та прояві в індивідуальній виконавській презентації.

Зазначено, що динамічні перетворення в музичній культурі кінця ХІХ – ХХ століття сприяли появі модерністичних стильових концепцій, нової ідеології музичної творчості та, як наслідок, характер музичного виконавства. Час соціокультурних і художніх трансформацій яскраво відбивається на мистецтві. Композитор експериментує з музичним часом, простором, звуком, розвиваючи передові ідеї мистецтва та новаторські задуми.

Розвиток оркестрового виконавства був тісно пов'язаний із культурними тенденціями доби в області оркестрового виконавства кінця XIX – XX столітті. Поряд із технічними вимогами до виконавців провідні композитори широко використовують різноманітні колористичні, темброві та динамічні ефекти. Особливе місце в зазначений період посідають духові інструменти, роль яких значно змінюється. Експериментуючи із звуковим забарвленням композитори різних стильових течій відзначають широкі можливості в експериментуванні різних тембрів саме духових інструментів. Дана тенденція яскраво втілена у творчості М. Равеля, Г. Малера, К. Дебюссі, І. Стравінського, Р. Штрауса та ін.

3) Висвітлено шляхи розвитку музичного виконавства у кіноіндустрії та масовій культурі зазначеного періоду. Виконавське мистецтво середини XX – початку XXI століття характеризується паралельним існуванням академічних традицій та активним поширенням «масової» музики, яка поступово переростає у сучасну виконавську культуру.

Особливе місце оркестрова музика у масовій культурі, починаючи з 1930-х років, мала кіноіндустрія. Саме музичне мистецтво в кінодраматургії величає на засоби виразності та особливості функціонального використання всіх компонентів відео-картини. Звучання симфонічного оркестру в кінофільмах давало можливість створювати масштабні образи, глибше розкривати провідну тему фільму в її філософському осмисленні.

В кінці XX – на початку XXI ст. істотно змінюються механізми побутування академічного репертуару. Його функція на цьому етапі полягає в естетизації повсякденного середовища проживання, в наповненні «різних просторів образами життєвого процесу. В сучасній культурі плеяда вітчизняних та зарубіжних академічних виконавців стають популярними медійними особами, що впливає на організацію концертного виконавства у бік «шоу». У той же час музиканти «масової» культури у власному іміджі запозичують образи та алюзії з традиційної музики. Таким чином,

взаємодія академічного і масового мистецтва та їх художній синтез виявляється надзвичайно поширеним в творчості сучасних виконавців.

4) Виявлено специфіку використання різних презентаційних форм академічного та естрадного виконавства європейської музичної культури другої половини ХІХ – початку ХХІ ст. Концертна практика останньої третини ХХ – початку ХХІ століття характеризується поєднанням академічних традицій виконавства і неакадемічних, альтернативних форм виступів. Збільшення альтернативних форм презентації музичних творів відзначається дослідниками як одна з провідних тенденцій сучасного виконавства.

Використання сучасними артистами-музикантами синтетичних жанрів, які об'єднують художній потенціал різних видів мистецтва, сприяє їх поширенню серед молодого покоління, охоплюючи широкі кола людей та орієнтуючись на смак публіки різних категорій. Серед найпопулярніших форм сучасного виконавського мистецтва визначено шоу-концерт та відео-кліп.

Перетворення концерту в формат шоу за допомогою продуманої іміджевої політики, використання елементів світлового, лазерного шоу або танцювальних програм стало свідченням зміни виконавських стратегій. Виконавець все частіше виконує роль музичного кумира, що впливає не тільки на вибір репертуару, а й на його манеру сценічної поведінки та імідж.

Колажна фантазійність, химерна гра образів минулого і сьогодення в блискучих віртуозних імпровізаціях зближує музикантів із діячами романтичного мистецтва. У відео-кліпах музиканти постають, як правило, в образах героя-романтика та активної особистості, яка втілює позитивний життєстверджуючий ідеал. Співпраця музикантів у спільних виступах з популярними діячами спорту, поп-співаками сприяє розширенню глядацької аудиторії їх виступів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алфеевская Г.С. История отечественной музыки XX века: С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович, Г.В. Свиридов, А.Г. Шнитке, Р.К. Щедрин. Москва: ВЛАДОС 2009. 180 с.
2. Андрійчук П.О. Використання народних інструментів у сучасній українській музичній культурі. Молодий вчений. 2017. № 7. С. 59–62.
3. Апатський В.М. Використання технічних засобів у сучасній вітчизняній методиці навчання на духових інструментах. Мистецтвознавство України. Вип. 3. Київ, 2003. С. 106-110.
4. Апатський В.М. Деякі проблеми сучасного виконавства на духових інструментах. Українське музикознавство. Вип. 4. Київ, 1969. С. 133-147.
5. Аркадьев М. Трансцендентальна феноменологія в музиці: А. Веберн і Е. Гуссерль [Електронний ресурс]. URL: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/arkad/03.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/arkad/03.php)
6. Ахмедходжаева Н.М. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве : автореф. дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02. Ташкент: Ташкентская государственная консерватория имени М. Ашрафи, 1985. 21 с.
7. Барсова И.А. Оркестр. Музыкальная энциклопедия. Ред. Ю.В. Келдыша. Москва: Советская энциклопедия, 1978. Т. 4. С. 89-90.
8. Барсова И.А. Симфонии Густава Малера. Москва: Советский композитор, 1975. 496 с.
9. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. Москва: Музыка, 1972. 512 с.
10. Бойко А.М. Класичний кросовер як провідний стиль в європейському сучасному естрадному мистецтві. Культурологічний

альманах: Випуск 2. Інноваційні технології в культурній галузі. Вінниця: ТОВ Нілан-ЛТД, 2016. С. 142-144.

11. Бойко А.М. Розвиток стилю Classical Crossover в естрадному вокальновиконавському мистецтві. Традиції та новації у вищій архітектурнохудожній освіті: зб. наук. пр. Вип. 1. Харків: ХДАДМ, 2016. С. 18-21.

12. Бондаренко А. До проблеми термінології у класифікації популярної музики за жанрами, стилями та напрямками. Мистецтвознавчі записки. 2011. № 19. С. 70-77.

13. Будагян Р.Р. Проблема исполнительского стиля в современном скрипичном искусстве. Москва: Музыкаведение, 2016. Вып. 10. С. 36-43.

14. Будагян Р.Р. Сочетание академических и неакадемических традиций в скрипичном исполнительстве рубежа XX-XXI веков. Сборник статей по материалам Международной научной конференции «Традиции и перспективы искусства как феномена культуры». Москва: ГКА им. Маймонида, 2016. С. 438-445.

15. Будагян Р.Р. Трактовка образу скрипача и скрипки в кино- и музыкально-театральном искусстве второй половины XX века. Сб. научн. тр. по итогам III Междунар. научн.-практич. конф. «Актуальные вопросы гуманитарных наук в современных условиях развития страны». Санкт-Петербург: ИЦРОН, 2016. Вып. 3. С. 6-9.

16. Будагян Р. Р., Зайцева М. Л. Неофольклоризм в современном скрипичном искусстве Сб. ст. по мат. Междунар. науч. конф. «Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы». Москва: ГКА им. Маймонида, 2017. С. 33-41.

17. Будагян Р. Р. Зайцева М. Л. Неофольклорные тенденции в современном скрипичном искусстве. Москва: Музыкаведение, 2017. Вып. 8. С. 31-39.

18. Будагян Р. Р. Зайцева М. Л. Приемы адаптации классического музыкального наследия к реалиям новой исполнительской практики в

творчестве Ванессы Мэй Сб. научн. тр. по итогам II Междунар. научн.-практич. конф. «Гуманитарные науки: вопросы и тенденции развития». Красноярск: ИЦРОН, 2015. Вып. 2. С. 10-12.

19. Будагян Р.Р. Влияние массовой культуры на современное скрипичное исполнительское искусство: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 Будагян Регина Робертовна. Саратов, 2018. 27 с.

20. Булез П. Между порядком и хаосом Советская музыка, 1991. № 9. С. 70-75.

21. Вейнгартнер Ф. Дирижёр Гинзбург Л. М. Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика. Москва: Музыка, 1975. С. 183-185.

22. Вережкина Ю. В. Неакадемическое исполнение академической музыки: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 Вережкина Юлия Владимировна. Ростов-на-Дону, 2012. 23 с.

23. Вережкина, Ю. В. Академическая музыка в непривычных условиях. Южно-Российский музыкальный альманах. 2012. С. 42-47.

24. Волкова П. С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Краснодар, 2009. 12 с.

25. Выбыванец Э.В. Визуализация музыкального пространства в современном искусстве: методологический аспект. Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2016. 50 с.

26. Выбыванец Э.В. Визуализация музыкального пространства в современном искусстве: методологический аспект: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. Новосибирск, 2017. 25 с.

27. Гайденок П. Философия искусства Мартина Хайдеггера. Вопросы литературы. 1969. № 7. С. 95.

28. Гамильтон Р. Поп-арт Р. Гамильтона Look At Me. [Электронный ресурс]. URL: [www.lookatme.ru/flow/posts/art.../137585-pop-art-richarda-gamiltona-2011-09-14](http://www.lookatme.ru/flow/posts/art.../137585-pop-art-richarda-gamiltona-2011-09-14).

29. Герчанівська П. Феноменологічний аналіз у культурології Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство: зб. наук. пр. Київ: Міленіум, 2017. Вип 1. (8). С. 3-11.
30. Громов С. Интервью Э. Мартона в программе «Персона» на Радио «Премьер» [Электронный ресурс]. URL: [www.radiopremier.net/news/radio/554](http://www.radiopremier.net/news/radio/554)
31. Данилова И.Л. Стилевые процессы развития современной русской драматургии: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Казань, 2002. 15 с.
32. Данько Л.И. Музыкальное направление classical crossover в современной аудиовизуальной культуре: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.09 «Теория и история искусства». Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский гум. ун-т профсоюзов, 2013. 22 с.
33. Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва: Государственный музыкальный институт, 1973. 75 с.
34. Дрожжина Н.В. Вокальное исполнительство в системе музыкального искусства эстрады : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» Харків. держ ун-т ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 16 с
35. Житомирский Д.В. К истории музыкального «классицизма» XX века Западное искусство. XX век (сборник статей). Москва.: Наука, 1978. С. 251-291.
36. Журкова Д.А. Классическая музыка в современной массовой культуре России: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. Москва., 2012. 32 с.
37. Зайцева М.Л. Синестезийный аспект искусства постмодернизма Сб. мат. Междунар. научн. конф. «Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия». Москва.: Нобель-пресс; Edinburgh, Lennex Corporation, 2013. С. 244-252.

38. Зайцева М.Л. Будагян Р.Р. Влияние массовой культуры на развитие современного исполнительского искусства. Музыка и время. 2019. № 6. С. 23-27.
39. Зайцева М.Л. Будагян Р.Р. Синтез академических и неакадемических традиций исполнительства в современном скрипичном искусстве. Музыка и время. 2019. № 2. С. 21-25.
40. Зайцева М.Л. Будагян Р.Р. Синтез академических и эстрадных приемов рок-скрипачей Джерри Гудмана и Эдди Джобсона. Вестник музыкальной науки. 2019. № 2 (24). С. 158-164.
41. Зайцева М.Л., Будагян Р.Р. Фольклорные тенденции в современном скрипичном искусстве. Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 276-295.
42. Звезды в Опере. [Электронный ресурс]. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Звёзды\\_в\\_Опере](https://ru.wikipedia.org/wiki/Звёзды_в_Опере).
43. История современной отечественной музыки. Вып. 1: 1917-1941. 2-е изд. предисловие Е. Долинской ред. М. Тараканов. 2005. 480 с.
44. Искусство игры на духовых инструментах. История и методика. Киев: Киевская государственная консерватория, 1986. 111 с.
45. Келдыш Ю. В. Неоклассицизм Музыкальная энциклопедия под ред. Ю. В. Келдыша. Москва.: Советская энциклопедия, 1976. Т. 3. С. 960.
46. Козаренко О. Українська національна музична мова: генезис та сучасні тенденції розвитку. автореф. дис. ... д-ра. мистецтвознав. : 17.00.03 Музичне мистецтво; Нац. муз. акад. України імені П.І. Чайковського, Київ. 2001. 35 с.
47. Кожевников Б.Т. Инструменты духового оркестра. Москва: «Музыка», 1984. 144 с.
48. Коляденко Н. Синестетичность музыкального художественного сознания (на материале искусства XX века): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Новосибирск, 2006. 47 с.

49. Коннов В. Антон Брукнер и Вена на рубеже XIX-XX веков Музыкальная академия. 2006. № 4. С. 172-181.

50. Коновалова І. Інтелектуально-художня практика композиторів «нововіденської школи»: парадокси новаторства» Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матер. міжнар. наук. конф., 26-27 листопада 2016 р. Харк. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2016. С. 213-214.

51. Крюков Д.В. О формах симбиоза элитарного и массового в современном искусстве: автореф. дис. ... канд. философских наук: 09.00.04 Крюков Дмитрий Владимирович. Москва., 2005. 28 с.

52. Левашев Е.М. Московская консерватория от истоков до наших дней. Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. Вып. 2 (22). С. 105-114.

53. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры : монография. Ленинград: Музыка, 1983. Ч. 2. 190 с.

54. Манько С.Б. Полістилістичність естрадного вокального мистецтва на початку ХХІ ст. (на прикладі українських сучасних артистів) Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків : ХДАК, 2017. Вип. 57. С. 232-238.

55. Милев Н.Н. Эволюция киноизображения: Движение камеры и внутрикадровый монтаж: их роль и значение в строении образной структуры фильма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2000. 25 с.

56. Мэй В. Паганини – гений, а я – нет [Электронный ресурс]. URL: [https://news.bcm.ru/culture\\_and\\_art/2013/1/21/656148/1NEWS.BCM.RU](https://news.bcm.ru/culture_and_art/2013/1/21/656148/1NEWS.BCM.RU)

57. Новикова А.А. Экранная интерпретация реальности средствами телевидения: автореф. дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01 Новикова Анна Алексеевна. Москва, 2011. 41 с.

58. Олександр Пономарьов та Ірина Кулик «The show must go on»:  
[Електронний ресурс]. URL:  
[https://www.youtube.com/watch?v=0nQm9\\_Liwg4](https://www.youtube.com/watch?v=0nQm9_Liwg4)
59. Павлова Е. Інтерв'ю со скрипачкою Ліндси Стерлінг о своєму альбомі  
[Електронний ресурс]. URL:  
[https://www.m24.ru/videos/m24/03092017/19597\](https://www.m24.ru/videos/m24/03092017/19597)
60. Рагс Ю.О. художественной норме чистой интонации при исполнении мелодии: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 Рагс Юрий Николаевич. Москва. 1971. 27 с.
61. Раппопорт Л.Г. Брукнер А Музыкальная энциклопедия под ред. Ю. В. Келдыша. Москва.: Советская энциклопедия, 1973. Т. 1. С. 583.
62. Рацер Е.Я. Дирижирование. Музыкальная энциклопедия под ред. Ю.В. Келдыша. Москва: Советская энциклопедия, 1975. Т. 2. С. 253-254.
63. Романова Н. 4 сентября – день рождения скрипача Дэвида Гарретта  
[Електронний ресурс]. URL:  
<https://ok.ru/group/43013037883560/topic/65773565624488>.
64. Рыбакова Е.Л. Развитие музыкального искусства эстрады в художественной культуре России: автореф. дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01 Рыбакова Елеонора Львовна. СПб, 2007. 42 с.
65. Рябуха Н. Звуковий образ світу: онто-сонологічне дослідження фортепіанного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. : монографія. Харк. держ. акад. культури. Харків: Видавництво Бровін О.В., 2016. 336 с.
66. Сиднева Т. Музыка в ситуации смены мировоззренческих парадигм Вестник Нижегородского ун-та им. Н. Лобачевского, 2011. № 3 (1). С. 361-366.
67. Сідлецька Т. Особливості масової музики як культурного й соціального феномена Українська культура : минуле сучасне, шляхи розвитку. 2013. № 19. С. 133-138.

68. Советкина Э.В. Эстетические особенности музыкальных видеоклипов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва.: 2003. 13 с.
69. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества: исслед. Москва.: Композитор, 2007. 272 с
70. Соллертинский И. И. Густав Малер. Ленинград: ОГИЗ МУЗГИЗ, 1932. С. 7.
71. Стирлинг Л. Личный канал «LindseyTime» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/channel/ucwtd3ehr2swv4d8wpldwfvfg>
72. Суханцева В. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. Київ. : Факт, 2000. 176 с
73. Сыров В.Н. Стилиевые метаморфозы рока или путь к 3-ей музыке: монография. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1997 г. 209 с.
74. Сыров В.Н. Шлягер и шедевр (к вопросу об аннигиляции понятий). Искусство XX века: Элита и массы: Сборник статей. Издательство Нижегородской государственной консерватории имени М.И. Глинки. 2004. С. 280-288.
75. Сюта Б. Проблема організації художньої цілісності в українській музиці другої половини XX ст.: дослідження. Київ. 2004. 120 с.
76. Теория современной композиции Отв. ред В. Ценова. Москва.: Музыка, 2007. 624 с.
77. Толмачев Ю.А. Музыкальное исполнительство и педагогика: [учеб. пособие] Ю. А. Толмачев, В. Ю. Дубок. Тамбов : Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2006. 208 с.
78. Тормахова В.М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: монографія В.М. Тормахова. Київ.: Видавництво Ліра-К, 2017. 204 с.

79. Холопова В.Н. Три стороны музыкального содержания Мат. Первой Российской научн.-практич. конф. Москва.; Уфа: Изд-во РИЦ УГИИ, 2002. С. 55-76.

80. Черняк М. А. Феномен массовой литературы XX века: проблемы генезиса и поэтики: автореф. дис. ... д-ра филологических наук: 10.01.01 Черняк, Мария Александровна. СПб., 2005. 50 с.

81. Швец А. События и люди. «Ванесса Мэй» [Электронный ресурс]. URL: [http://sobytiya.net.ua/archive,date-2008\\_10\\_27,article-vanessa\\_meiy\\_ya\\_ne\\_iz\\_teh\\_kto\\_star/article.html](http://sobytiya.net.ua/archive,date-2008_10_27,article-vanessa_meiy_ya_ne_iz_teh_kto_star/article.html)

82. Шейко А. В. Российский рынок популярной музыки: автореф. дис. ... канд. философских наук: 24.00.01 Шейко Андрей Валерьевич. Москва. 1999. 25 с.

83. Шилз, Э. Ценностные ориентиры массовой культуры [Электронный ресурс] URL: [http://studbooks.net/685526/sotsiologiya/tsennostnye\\_orientiry\\_massovoy\\_kultury](http://studbooks.net/685526/sotsiologiya/tsennostnye_orientiry_massovoy_kultury).

84. Штейнпресс Б. С. Симфония Музыкальная энциклопедия под ред. Ю. В. Келдыша. Москва: Советская энциклопедия, 1981. Т. 5. С. 21-26.

85. Яркина И.Ю. Вокально-инструментальный ансамбль в стиле funk. Дисс. кандидата искусствоведения. Харьков. 2016. 207 с.

86. Яромчук В. Перспективи побутування академічного вокалу на початку ХХІ століття Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство [за ред. О.С. Смоляка]. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2017. № 2 (вип. 36). С. 164-168.

87. Classical crossover vs. Opera. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.classicalcrossover.co.uk/articles/blog/274-classical>

88. The Cambridge Companion to the Symphony Horton, Julian. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2013

89. Truax B. Acoustic Communication, 2 nd edition. Westport, CT: Ablex, 2001. 284 p

90. What is Classical-crossover? [Электронный ресурс]. URL: <http://www.classical-crossover.co.uk/help/utrophy-faq/142.html>