

**Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки**  
**Факультет культури і мистецтв**  
**Кафедра історії, теорії мистецтв та виконавства**

**Ольга Коменда**

# **ІСТОРІЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ**

**комплексна контрольна робота**

з нормативної навчальної дисципліни  
підготовки освітнього ступеня «Бакалавр»  
галузі знань 02 «Культура і мистецтво»  
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»  
освітньої програми «Музичне мистецтво»

**Луцьк – 2018**

**УДК 7.071.1(4УКР)**  
**ББК 85.03(0).85.31.70/79**  
**К-63**

Рекомендовано до друку науково-методичною радою Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки  
(Протокол №4 від 21.12.2016 р.)

Рецензенти:

**Чекан Ю.І.,**

доктор мистецтвознавства, доцент, в.о.  
професора кафедри історії світової  
музики Національної музичної академії  
України імені П.І.Чайковського

**Бермес І.Л.,**

доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувач кафедри методики музичного  
виховання і диригування  
Дрогобицького державного  
педагогічного університету  
імені Івана Франка

**Коменда О.І.**

**К-63** Історія музичної культури: комплексна контрольна робота з нормативної навчальної дисципліни підготовки освітнього ступеня «Бакалавр» галузі знань 02 «Культура і мистецтво» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» освітньої програми «Музичне мистецтво» денної та заочної форм навчання. – Луцьк – 21 с.

Комплексна контрольна робота з дисципліни «Історія музичної культури» для студентів освітнього ступеня «Бакалавр» галузі знань 02 «Культура і мистецтво» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» освітньої програми «Музичне мистецтво» складена на основі навчальної програми та робочої навчальної програми курсу і включає матеріал 1–3-х семестрів. Вона може використовуватися з метою удосконалення організації навчального процесу в процесі поточної навчальної роботи, для проведення самоаналізу вищого навчального закладу, акредитаційної або атестаційної експертизи.

**УДК 7.071.1(4УКР)**  
**ББК 85.03(0).85.31.70/79**

Коменда О.І., 2018  
Східноєвропейський національний  
університет імені Лесі Українки, 2018

## АНОТАЦІЯ

Комплексна контрольна робота з дисципліни «Історія музичної культури» для студентів освітнього ступеня «Бакалавр» галузі знань 02 «Культура і мистецтво» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» освітньої програми «Музичне мистецтво» складена на основі навчальної програми та робочої навчальної програми курсу і включає матеріал 1–3-х семестрів. Вона передбачає перевірку знань і умінь студентів другого курсу, а саме:

знання:

- закономірностей розвитку музичної культури від її зародження до сучасності;
- сутності основних теоретичних понять та категорій історичного музикознавства;
- творчості виданих українських та зарубіжних композиторів;
- методології аналізу та інтерпретації музичних текстів;

вміння:

- сприймати і розуміти кращі зразки музичної культури минулого і сучасності;
- визначати жанрово-стильову приналежність запропонованих музичних творів;
- володіти методологією аналізу музичних творів з урахуванням знання жанрових особливостей, специфіки напрямків і стилів музичного мистецтва;
- володіти мовленнєвими навичками.

Комплексна контрольна робота проводиться у письмовій формі і складається з 25-ти варіантів, кожен з яких містить завдання трьох типів:

1. Дати стисло характеристику творчості запропонованого композитора (дати життя і смерті, образно-художню та жанрово-стильову панораму творчості, перелік основних творів із зазначенням їхніх найхарактерніших особливостей). Час виконання – 20 хв.
2. Охарактеризувати найважливіші властивості образно-художнього та музично-інтонаційного змісту музичного твору або його частини або групи творів, розкривши зазначений аспект питання. Час виконання – 60 хв.
3. Пояснити зміст запропонованого музичного терміну. Час виконання – 10 хв.

Термін виконання одного варіанту комплексної контрольної роботи – 90 хвилин.

Комплексна контрольна робота оцінюється у 100-бальній шкалі. Вона може використовуватися для проведення самоаналізу вищого навчального закладу з метою удосконалення організації навчального процесу, проведення акредитаційної або атестаційної експертизи.

**ВАРІАНТИ КОМПЛЕКСНОЇ КОНТРОЛЬНОЇ РОБОТИ  
З ДИСЦИПЛІНИ «ІСТОРІЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ»  
для студентів освітнього ступеня «Бакалавр» галузі знань  
02 «Культура і мистецтво» спеціальності 025 «Музичне мистецтво»  
освітньої програми «Музичне мистецтво»**

**Варіант 1**

1. Франц Шуберт.
2. Образ царя Бориса в опері Модеста Мусоргського «Борис Годунов».
3. Бароко.

**Варіант 2**

1. Фридерік Шопен.
2. Особливості втілення соціально-викривальної ідеї у опері Джузеппе Верді «Ріголетто».
3. Класицизм.

**Варіант 3**

1. Бедржих Сметана.
2. Весільні ліричні наспіви Волині.
3. Рококо.

**Варіант 4**

1. Джоаккіно Россіні.
2. Порівняльна характеристика пісенних і танцювальних веснянок.
3. Григоріанський хорал.

**Варіант 5**

1. Вольфганг Амадей Моцарт.
2. Українська народна дума. Поетично-музична характеристика жанру.
3. Протестантський хорал.

**Варіант 6**

1. Ференц Ліст.
2. Станіслав Людкевич. «Заповіт»: асоціативність музичного тексту.
3. Опера seria.

### **Варіант 7**

1. Антонін Дворжак.
2. Загальна характеристика українських історичних пісень.
3. Опера buffa.

### **Варіант 8**

1. Шарль Гуно.
2. «Українська симфонія» Михайла Колачевського.
3. Мадригал.

### **Варіант 9**

1. Едвард Гріг.
2. Образ «Кармен» в опері Жоржа Бізе «Кармен».
3. Concerto grosso.

### **Варіант 10**

1. Христов Віллібальд Глюк.
2. Жанрово-стильові особливості хорової творчості Миколи Леонтовича.
3. Романтизм.

### **Варіант 11**

1. Георг Фрідріх Гендель.
2. Хорові сцени опери Миколи Лисенка «Тарас Бульба».
3. Трубадур.

### **Варіант 12**

1. Йозеф Гайдн.
2. Основні жанрово-тематичні групи українських ліричних пісень.
3. Кантата.

### **Варіант 13**

1. Джузеппе Верді.
2. Станіслав Людкевич. Кантата-симфонія «Кавказ»: тематизм та композиційні принципи твору.
3. Ораторія.

### **Варіант 14**

1. Карл Марія Вебер.
2. Ансамблеві сцени опери Вольфганга Амадея Моцарта «Весілля Фігаро». Фінали.
3. Пасіони.

### **Варіант 15**

1. Фелікс Мендельсон-Бартольдї.
2. Хоровий концерт другої половини XVIII століття. «Не отвержи мене во время старости» Максима Березовського.
3. Знаменний спів.

### **Варіант 16**

1. Ріхард Вагнер.
2. Йоганн Себастьян Бах. Органні, клавірні та вокально-інструментальні твори – тематизм та принципи розвитку.
3. Соната.

### **Варіант 17**

1. Йоганнес Брамс.
2. Фортепіанні мініатюри Фридеріка Шопена – індивідуальність трактування жанрів.
3. Меса.

### **Варіант 18**

1. Жорж Бізе.
2. Фортепіанна творчість Ференца Ліста – жанрова різноманітність, програмність.
3. Літургія.

### **Варіант 19**

1. Гектор Берліоз.
2. Симфонія №9 «З Нового Світу» Антоніна Дворжака – засоби симфонізації циклу.
3. Строгий поліфонічний стиль.

### **Варіант 20**

1. Йоганн Себастьян Бах.

2. «Лоенгрін» Ріхарда Вагнера: особливості втілення оперної реформи.
3. Вільний поліфонічний стиль.

### **Варіант 21**

1. Микола Лисенко.
2. Йоганнес Брамс. Симфонія №4 – своєрідність трактування симфонічного циклу.
3. Арія *lamento*.

### **Варіант 22**

1. Микола Леонтович.
2. Вокальна творчість Франца Шуберта. «Прекрасна мельниківна», «Зимовий шлях».
3. *Basso continuo*.

### **Варіант 23**

1. Станіслав Людкевич.
2. Георг Фрідріх Гендель. Ораторія «Самсон» як приклад драматичного різновиду жанру.
3. Речитатив *secco*.

### **Варіант 24**

1. Модест Мусоргський.
2. Йозеф Гайдн. Симфонія №103 «З тремоло літавр» – класичний зразок симфонізму віденської школи.
3. Сюїта.

### **Варіант 25**

1. Петро Чайковський.
2. Гектор Берліоз. «Фантастична симфонія» – новаторське трактування симфонічного жанру.
3. Просвітництво.

## ЗРАЗОК ВІДПОВІДІ

### Варіант 1

1. Франц Шуберт.
2. Образ царя Бориса в опері Модеста Мусоргського «Борис Годунов».
3. Бароко.

#### 1. Франц Шуберт (1797, Ліхтенталь – 1828, Відень)

##### Риси творчої індивідуальності та стилю.

Перший композитор романтик, австрієць. Важливу роль у його творчості відіграв багатонаціональний фольклор Відня. Творчості композитора властива теплота і безпосередність вираження ліричного почуття.

Як особистість Ф. Шуберт був скромним, вразливим, нерішучим, інтровертом (відомо, що він так і не познайомився з Л. ван Бетховеном, хоча дуже цього прагнув, так і не насмілившись постукати в двері його будинку).

Головний жанр творчості – пісня (всього створив понад 600 пісень). Ф. Шуберт підніс скромний жанр пісні до рівня високого художнього узагальнення. Пісенність стала характерною рисою творчості Ф. Шуберта в цілому (вона притаманна і для його інструментальних творів, зокрема, фортепіанних сонат і симфоній). Про це свідчать також переклади вокальних творів в інструментальні: наприклад пісня «Блукач» послужила основою фортепіанної фантазії, створеної пізніше; пісня «Форель» – однойменного фортепіанного квінтету.

Важливим внеском Ф. Шуберта в історію музики стало те, що він став засновником вокальної балади (приклад «Лісовий цар») та фортепіанної мініатюри («Музичні моменти»).

##### Основні етапи творчого шляху.

- 1808–13 роки – навчання в конвікті (з теорії музики – у Антоніо Сальєрі);
- 1814–18 роки – написання перших творів: вплив стилю В.А. Моцарта – у перших симфоніях; прояв творчої самобутності в жанрі пісні (звертається до поезії Йоганна Гете – «Маргарита за прядкою», «Лісовий цар»);
- 1818 рік – особиста драма: розрив з батьком і переселення до Відня. Проведення засідань творчого гуртка «Шубертіади» (критерій відбору до творчого об'єднання – відповідь на запитання «Що він може?»: члени гуртка – Йоганн Майрхофер, Йоганн Зенн, Франц Грільпарцер, Міхаель Фогль – співак, пропагандист пісень Ф. Шуберта). В цей час Ф. Шуберт пише багато фортепіанних п'єс – менуети, екосези, лендлери, галопи, польки, полонези, вальси, трактуючи їх як ліричні сцени, тобто здійснюючи психологізацію жанру;



- 1820-ті роки – розквіт творчості композитора. У 1822 році створено «Незакінчену симфонію» (№8 h-moll) – одну з вершин лірико-драматичного трактування симфонічного жанру в творчості митця; написано також симфонію №9 C-dur, яка є прикладом епічної симфонії; крім того – близько 20 творів для театру (в т.ч. музику до спектаклю «Розамунда» за п'єсою В. Чезі), меси, 22 фортепіанні сонати, 22 квартети, понад 40 ансамблів; 8 експромтів, 6 музичних моментів для фортепіано. Вершиною творчості Ф. Шуберта цього періоду стали вокальні цикли на вірші Вільгельма Мюллера «Прекрасна мельниківна» (1823), «Зимовий шлях» (1827) та «Лебедина пісня», куди увійшли твори написані на тексти Г. Гейне та Л. Рельштаба («Двійник», «Серенада» та інші).
- перший і єдиний авторський концерт Ф. Шуберта відбувся незадовго до його смерті, повернувши до його творчості увагу широкої публіки.

## 2. Образ царя Бориса в опері Модеста Мусоргського «Борис Годунов»

Народна музична драма М. Мусоргського «Борис Годунов» (1869 – 1 ред., 7 к.); 1872 – 2 ред., 9 к.) – етапний твір світового оперного мистецтва. В ній знайшли реалістичне відображення події російської історії, на основі яких композитор створив переконливі, психологічно достовірні образи і характери. Звертаючись до складної історично-психологічної теми, М. Мусоргський розкрив ряд проблем – етичних, психологічних, соціальних.

Основу художнього змісту твору складають ідеї та образи однойменної трагедії Олександра Пушкіна. Ідея опери відображає конфлікт інтересів народу і самодержавства. В такі умови навіть розумний і благородний монарх (а саме таким змальовують Бориса Годунова і Пушкін, і Мусоргський), приречений на поразку. За легендою Борис Годунов – убивця законного спадкоємця престолу – малолітнього царевича Димитрія. І Пушкін, і Мусоргський використовують цю легенду з метою виразити те, що шлях до престолу лежить через кров і злочини. Це підтверджується прикладом Самозванця, який заради влади зрікається монашого чину і стає зрадником свого народу.

Борис Годунов – постать трагічна і велична одночасно. Він – центральна фігура опери і протистоїть боярам і народу. Поривання царя правити достойно, його особиста людяність переплітаються з глибоким усвідомленням власної гріховності. Спогади про вбивство невинного нав'язливо переслідують його. Розвиток образу Бориса пов'язаний зі все більшим наростанням його душевного розладу. Наслідком моральної загибелі царя стає його фізична смерть. Такою є ціна спокути.

Образ царя Бориса в трагедії О. Пушкіна – вольовий, його особиста трагедія схована під маскою царя. Він страждає, але тримається мужньо, нерідко змальований підозріливим і удаваним. Пушкін часто показує Бориса

у спілкуванні з боярами, патріархом, Басмановим, Шуйським. Таким чином багато в чому пушкінський Борис змальований немов збоку.

Текст Бориса у трагедії Пушкіна написаний білим віршем, він – урочистий, уособлює вищість царя над іншими і є символом його царської величі (польські сцени, написані римовано, є винятком в трагедії).

На відміну від пушкінського цар Борис Мусоргського – з його ліризмом, самоаналізом, скорботою, почуттям вини перед людьми – близький до героїв Ф. Достоєвського. Образ Бориса в опері Мусоргського – є уособленням страждання, мук совісті, всеохопної трагедії особистості. Мусоргський ізолує царя. Борис замкнений у світі своїх дум, відчуває себе приреченим, і всі його дії визначаються цим. Він один проти всіх.

Мусоргський (також автор лібрето) посилює соціальне, викривальне начало пушкінського тексту. Увага Мусоргського скерована на натуральність образів і дії «тут і тепер». Пушкінську оповідальність він переводить у пряме представлення образу, насичення вигуками, діалогом. Мовлення царя Бориса у опері Мусоргського, на відміну від немов вилитого мовлення пушкінського вірша, насичена вигуками, знаками оклику, трикрапками, синтаксичними зупинками, різноманітними «затриманнями», що відображають граничну психічну напругу. Крім того, Мусоргський уводить елементи розмовного і вуличного мовлення («Митюх, а Митюх...»), протиставляючи грубувату народну вимову ораторсько-піднесеної декламації царя Бориса.

Текст Мусоргського позначений емоційною відкритістю, гострим відчуттям кари, душевністю у словах про доньку, концентрацією розосереджених по трагедії Пушкіна словесних образів, пов'язаних зі сценою галюцинацій, уведенням невластивих Пушкіну гострих експресіоністських фраз – «душа горит, нальётся сердце ядом», «душит что-то», «дрожит и стонет».

Відкриває партію Бориса – інструментальна сцена його коронації. Побудована на основі імітації дзвону, вона виконує роль обрамлення образу Бориса, відкриває і замикає коло його душевних страждань. Пишна картина величання щойно коронованого царя протиставляється заупокійному дзвону в сцені смерті Бориса в IV дії. Це відображається і у особливостях інструментування, і в гармонічному плані тексту. Тут мідні інструменти і там-там імітують великі дзвони, фігурації дерев'яних духових і струнних, два фортепіано – малі дзвони. Поступово починає звучати справжній дзвін (у сцені Бориса з дітьми в II дії – як фон, в сцені смерті вривається раптово: повторюваний тритон уособлює крах усіх надій). Гармонічний зміст сцени коронації полягає у чергуванні ряду побічних домінант (без розв'язання, як еліпсис). У таких умовах гармонічний фактор сукупно із фактурною та ритмічною багатопластовістю значно послаблює свою функціональну виразність і починає сприйматися як чинник фонічного колорування тексту.

При появі Бориса C-dur попередньої величальної пісні «Слава» змінюється на однойменний мінор. У тривожній тиші, заглиблений у гнітючі роздуми, цар промовляє перші слова свого монологу. Ладовий контраст дозволяє крупним планом виділити появу царя, надаючи його образу

особливої рельєфності. Після гучного величання скорботна, суворо-зосереджена, звернена до самого себе промова Бориса звучить особливо значуще. Контраст між святковістю ситуації і тривожною зосередженістю щойно коронованого монарха насторожує слухача, передвіщаючи подальший драматизм розвитку дії.

Промова Бориса звучить глибоко лірично, проникливо, скорботно. Перші слова монологу «Скорбит душа! Какой-то страх невольный зловещим предчувствием сковал мне сердце» відсутні у Пушкіна, вони написані самим Мусоргським і звучать одночасно з проведенням *c-moll*'ної теми в оркестрі, що є головним лейтмотивом Бориса – «лейтмотивом скорботних дум».

Вокальна партія царя Бориса (бас) витримана в речитативній манері, водночас вона нероздільно пов'язана із звучанням оркестру. В її мелодії проступають контури лейтмотиву скорботних дум, що проходить в оркестрі. Це посилює пісенний характер речитативу. Подібне співвідношення вокального та інструментального початків властиве багатьом сторінкам партії Бориса.

Після протягнутого «соль» валторни вступають струнні з темою пісенного змісту. Тембр струнних в поєднанні з плавним голосоведінням постає характерним для партії Бориса в цілому, надаючи звучанню теплоти, задушевності.

Важливим інтонаційним елементом теми є зворот, що завершує кожен мелодичну фразу: низхідний хід «as–g» з ритмічною затримкою на першому звуці, підкресленою гармонічно ( $VI_6^{b3}$ ). Власне цей зворот, найнапруженіша точка мелодії, поява якої кожного разу відзначена гострою гармонією, поворотом в іншу тональність, тричі підхоплюється і дублюється вокальною партією. Саме ним передається почуття болісної скорботи. Разом з тим мажорний  $D_6$ , що завершує тему, надає музиці просвітленого звучання.

Лейтмотив скорботних дум Бориса – ключова тема опери. З нього народжується тема похоронного маршу (3-й монолог Бориса, символ смерті). Він звучить у вступі до монологу II дії (задумливо), зустрічі Бориса з Юродивим (співчутливо). Цей лейтмотив породжує велику кількість фраз Бориса з фрігійським закінченням ( $VI-V$ ). Він звучить у II дії (ц. 42) у зверненні до сина («Когда-нибудь и скоро, может быть, тебе всё это царство достанется»), у IV д. у зверненні за допомогою до бояр (ц. 29, «Я созвал вас, бояре, на вашу мудрость полагаюсь»), у розповіді Пімена («Бориса преступленьем вопиющим заключу я летопись свою»), на початку читання указу про втечу Отрепьева (I д. 2 к.) і ін.

Через поглиблено зосереджені інтонації середнього розділу монологу «Теперь поклонимся» відбувається перехід до заключної частини, в якій – звернення Бориса до присутніх на площі. Тут характер музики різко змінюється. В мелодії з'являються закличні інтонації, повертається *C-dur*, готуючи репризне проведення прославленого хору.

Наступний етап розвитку образу Бориса – його монолог «Достиг я высшей власти» (II д.). Порівняно з прологом музична характеристика царя в II дії – більш розгорнута. Саме в II д. Борис дізнається про появу Самозванця

і його підтримку польською шляхтою. У другій авторській редакції уведено нові сценічні ситуації (окрик на мамку), змінено текст (в сцені з Шуйським), Борис займає обвинувальну позицію (замість удаваного спокою), перероблено сцену галюцинацій, увесь монолог насичений пісенністю і побудований як замкнена форма. Звідси – більша емоційна виразність, яскравість, піднесеність образу.

Монолог Бориса «Достиг я высшей власти» за характером наближається до лірико-драматичного аріозо. Інструментальним вступом служить скорочений лейтмотив скорботних дум. Він звучить як нагадування про те, що зловісні передчуття стали дійсністю.

1-й розділ монологу виконує функцію вступу по відношенню до всієї форми. У вокальній партії речитативність чергується з плавними, пісенного характеру фразами. В цьому ж розділі з'являються два нові інструментальні лейтмотиви, що привносять нові відтінки у музичну характеристику Бориса.

1-й пов'язаний із світлими надіями царя на мирне, щасливе царювання, надіями, яким не судилося збутися. Не випадково він звучить з текстом «Напрасно мне кудесники сулят дни...». 2-й змальовує батьківську любов Бориса («В семье своей я мнил найти отраду»).

Наступна речитативна фраза «Как буря смерть уносит жениха». Своїм драматичним характером руйнує відчуття упокореної лагідності. Відбувається безпосереднє протиставлення мрії і дійсності. Ця фраза вводить в *Andante* – основну частину монологу.

*Andante* розпочинається темою, що виражає почуття глибокої скорботи – «Тяжка десница грозного судьи». Пісенний характер теми посилюється плавним, пісенним супроводом, в якому переважають тембри струнних. (При першому проведенні мелодія струнних дублюється віолончелями). Дисонантність гармонічної малої секунди (b–ces) на початку теми (вокал і оркестр) виражає гостроту душевного болю героя. Поява на опорних точках мелодії барвистих мажорних тризвуків (при загальному мінорі) надає музиці відтінку суворої величі (так само як у 1-му монолозі Бориса). При повторному проведенні початкової теми з'являються синкоповані тріолі валторни, що створюють відчуття тривоги.

Раптом плавне розгортання мелодії обривається. Квартові стрибки у вокальній партії, дисонуючі гармонії в оркестрі змальовують образ страждаючої Росії в уяві царя Бориса (ц. 50). Тільки тоді, коли мова заходить про біди Росії на зміну арізному складу приходить речитативність («И глад, и мор, ... и разоренье...»).

Нове проведення основної теми (чистою квартою вище) готує появу найдраматичнішого, заключного епізоду. Зловісно звучать хроматичні фігурації струнних на фоні гудіння органного пункту туби. Душевне сум'яття царя досягає кульмінаційної точки. Майже шепочучи, на грані безумства, говорить цар Борис про закривавлений привид царевича Димитрія, що переслідує його вночі. (Як і Достоєвський, Мусоргський користується принципом порушення поведінкової логіки для передачі крайньої душевної напруги). Ладотональний зміст вокальної фрази (тональна неясність,

збільшений лад) «И даже сон бежит» суперечить остинатній стабільності супроводу. В оркестрі проходить низхідна хроматична тема (струнні тремоло на органному пункті туби). Це тема галюцинацій Бориса. В своєму стрімкому русі вона охоплює діапазон п'яти октав. Досягнувши низького регістра, вона завмирає в тривожному тремоло. Як тяжкий стогін звучить останній оклик Бориса.

Сцена царя Бориса з боярином Шуйським – це «словесний поєдинок» смертельних ворогів. Борис грубо знущається над суперником до того моменту, коли почув ім'я Самозванця. Шуйський прикидається покірним (веде довгі розмови навколо), але правильно вибирає найслабше місце безумного царя і наносить йому удар (в оркестрі проводиться лейтмотив царевича Димитрія). На початку сцени інтонації Бориса – владні, різкі, після слів про Самозванця – неспокійні, розгублені, звучать відголоски тем другого монологу, лейтмотив галюцинацій. Борис йде на приниження – звучить лейтмотив надій Бориса (ц. 88), він обіцяє прощення Шуйському, але далі – знову звучать його погрози («колючі» гармонії на словах «Но если ты хитришь», ц. 90). У партії Шуйського – натомість закруглені фрази.

Особливе значення в опері відведено «сцені з курантами», що містить подвійний смисл. З одного боку, це реальність ззовні – хід годинника, «байдужий» відрахунок буття. З іншого, за словами Б. Асаф'єва, це «кроки совісті» царя Бориса, уособлення нового нападу галюцинацій. Вперше в опері куранти звучать перед виходом щойно коронованого Бориса (Пролог, 2 к.), вдруге – перед сценою його галюцинацій (ц. 96, ц. 100). В основі звучання курантів – інтонація тритону, в другому проведенні вона доповнюється зловісним шурхотінням скрипок і фігураціями флейт і гобоїв. Монотонний ритм, відірвані один від одного звуку валторн, мелодичний тритон, дисонантність звучання, тональна неясність, відголоски лейтмотиву царевича Димитрія (ц. 100) складають основний ін. фонаційний матеріал цієї сцени.

Сцена Бориса і Юродивого відображає граничне напруження стосунків царя і народу: ненависть народу до Бориса готова перейти у відкриту площину. (Образ Юродивого є художнім втіленням віковичного народного горя і незнищеного почуття людської гідності одночасно). Діалог Бориса і Юродивого будується на протиставленні їхніх контрастних інтонацій: лейтмотиву скорботних дум і пісеньки Юродивого.

У 3 к. IV д. відбувається завершення розвитку образу царя Бориса. Він – в боярській думі, охоплений нападом галюцинацій. В момент виходу Бориса звучить лейтмотив галюцинацій. Контрастом до цього є розповідь монаха Пімена. Вона – поштовх до агонії Бориса. Третій монолог Бориса у Мусоргського – драматичніший, ніж сцена прощання з сином у Пушкіна. Лейтмотив скорботних дум набуває тут рис траурного маршу. Він носить підсумовуючий характер. Його зміст полягає у зведенні в єдине ціле цілого ряду тем Бориса, які вже звучали раніше (думка царя обтяжена минулим). Звичайно, всі теми з'являються в новому контексті і новому музичному оформленні. Так, як відлуння тем першого монологу звучить фраза «Сын

мой, дитя моё родное», схожа на «О праведник, о мой отец державный» з 2 к. Прологу. Як нове переосмислення гармоній лейтмотиву скорботних дум звучить фраза «венец тебе достался в тяжкую годину». Тема надій на мирне царювання з'являється у зверненні царя до Федора «Не спрашивай, каким путём я царство приобрёл». Лейтмотив батьківської любові звучить у зверненні Бориса до Федора «Сестру свою, царевну, береги». Оркестрова партія монологу Бориса також будується на ремінісценціях. В оркестрі звучать тема звернення Бориса до сина («Когда-нибудь и скоро может бать»), тема Федора («Ты царствовать по праву будешь»), тема Самозванця («Силён злой Самозванец»), тема з розповіді Пімена про вбивство царевича (віолончелі, контрабаси, фаготи).

Загалом, в цьому розділі мова Бориса особливо інтонаційно нестійка. Речитатив втрачає плавність. Форма ліпиться шматками (відбувається часта зміна розділів, тем, переважають відокремлені вигуки. Проте у настановах Федору мова Бориса є більш зв'язною («Не вверяйся советам бояр»). Такими засобами створюється смислова об'ємність образу царя-злочинця.

Кульмінація розвитку образу Бориса – молитва. Вона звучить у світлій тональності Des-dur (Des-dur і cis-moll – головні тональності опери; а партія Бориса в цілому виписана у бемольних тональностей). Її неземне, просвітлене звучання переривається різким ударом дзвону і співом монахів за сценою.

Дзвін побудований на послідовності акордів зі сцени коронації. Проте тут використовується нова оркестровка (тромбон, там-там, контрабаси піццикатто) та виразний тритон (cis–g), далекий по відношенню до тільки що прозвучавшого «ges». Аскетичне звучання хору монахів переходить у просвітлений Des-dur лейтмотиву надій Бориса на мирне царювання.

«Звуки людської мови, як зовнішні прояви думки і відчуття, мають без перебільшення і насильства, стати музикою, правдивою, точною, високохудожньою» – це слова М. Мусоргського. Для Мусоргського-драматурга слово було ниткою, що вела дію, регулятором музично-сценічної логіки. Композитор посилив ритмічну чіткість слова за допомогою скорочення, подовження, перекомпонування послідовності слів. В цьому Мусоргський більше схожий на свій час (М. Некрасов, Ф. Достоевський, М. Салтиков-Шчедрін), ніж на своїх попередників.

М. Мусоргський жанрово обмежив партію Бориса. Вся вона – це ланцюг монологів. Перший втілює самоспоглядання, другий – скорботні думи, муки совісті (епізод галюцинацій), третій – прощання з життям. Фігура царя Бориса – скульптурно відділена, замкнена в системі монологів, відокремлена урочистістю театральної декламації. Монологи Бориса представляють собою рельєфні мелодії, насичені контрастами, що завдяки взаємодії пісенності і декламаційності, нічим не обмежуваній свободі побудов з тенденцією до наскрізного розвитку «відкритої» форми, передають широку амплітуду емоційного життя героя.

За словами Рузани Ширинян, М. Мусоргський володів рідкісним відчуттям сценічного часу і простору. Це дало йому змогу втілювати дію і

образи у своїх операх у їм властивих формах, зумовивши пряму залежність твору від ясно баченого образу. Виходячи з цього, працюючи з текстом трагедії О. Пушкіна, М. Мусоргський укрупнив сценічні ситуації, скоординував мовні конструкції з об'ємом сцени, посилив мовленнєвий контраст своїх героїв і таким чином створив драматургічно переконливе художнє полотно.

Усі музичні теми царя Бориса носять синтетичний – вокально-інструментальний характер (значна частина їх, до речі, запозичена з ранньої опери Мусоргського «Саламбо»). Метро-римічна мірність дводольного кроку характеризує зваженість, стриманість Бориса, його віддаленість від життєвої суєти (Б. Асаф'єв) – царю не личить поспішати. Багатство мелодичного змісту партії Бориса (ключові інтонації – висхідна кварта, низхідна секунда, покинута квінта вкінці фрази) доповнюється вагомістю інструментального начала. За словами Р. Ширинян, це породжує ситуацію напруженого конфлікту інструментального плану з вокальним за першорядність вираження. Такий тип тембро-фактурного викладу розкриває складність співвідношення текстів і підтекстів в образі Бориса.

Партія Бориса носить виразно російський характер, проте в ній відсутній прямий зв'язок з жанрами народної пісні. Її національна генеза виявляється через натурально-ладові мелодичні і гармонічні звороти, вільно-варіаційний розвиток мелодії, що, за словами Сергія Тишка, дає підстави вважати оперу «Борис Годунов» М. Мусоргського яскравим прикладом російського національного стилю.

### 3. Бароко

Бароко (з італ.) – химерний, чудернацький, дивовижний, художній стиль в європейському мистецтві XVI – першої половини XVIII століття. Існує три версії походження терміну. Перша – з португальської мови – перлина неправильної форми. Друга – з латини – термін схоластичної логіки. Третя – з італійської – від імені італійського художника кінця XVI – початку XVII Ф. Бароччі.

У кінці XVI століття гуманізм епохи Відродження змінився трагічним світосприйняттям, що виникло як результат загострення економічних, політичних і суспільних суперечностей того часу. Важливим естетичним принципом бароко стала гострота контрастів, нероздільне існування трагічного і комічного.

З виникненням бароко музика вперше продемонструвала свої можливості глибокого і багатогранного втілення світу душевних переживань особистості. Провідні жанри музичного мистецтва бароко – опера, з її прагненням до драматичної експресії і синтезу різних видів мистецтва, а також – духовна ораторія, кантата, пасіони. Одночасно відбувся інтенсивний розвиток інструментальних жанрів – concerto grosso, ансамблевої і сольної сонати, сюїти.

Найбільш яскраво бароко виявилось в Італії у вокально-поліфонічних творах Джованні Габріелі, органній творчості Джироламо Фрескобальді, операх Марка Антоніо Честі, Клаудіо Монтеверді. У німецькій музиці бароко проявило себе в операх Ріхарда Кайзера, органних творах Дітріха Букстегуде. Риси бароко притаманні творчості Генріха Шютца та Генрі Перселла, хоча вважається, що частково вони виходять за межі бароко.

Кульмінацію розвитку бароко стала творчість Георга Фрідріха Генделя та Йоганна Себастьяна Баха, проте, на думку багатьох музикознавців, образно-стильові системи їхньої творчості також значно складніші та індивідуальніші, ніж естетичні принципи та жанрово-стильова специфіка бароко.



## **КРИТЕРІЇ ОЦІНЮВАННЯ КОМПЛЕКСНОЇ КОНТРОЛЬНОЇ РОБОТИ**

**Відмінно А (90–100)** – студент правильно і в повному обсязі засвоїв навчальний матеріал, у відповідях висвітлив образно-художній та жанрово-стильовий зміст творчого доробку композиторів, перелічив основні твори, зазначив їх найхарактерніші особливості, продемонстрував здатність проаналізувати запропоновані музичні твори та узагальнити результати цього аналізу, уміння працювати з допоміжним нотним та аудіо-матеріалом, вказав особливості образно-художнього змісту творів та їх музичного втілення, продемонстрував володіння музичною термінологією, знання жанрових і стильових особливостей музичного матеріалу, уміння розпізнати, систематизувати, пояснювати і давати вичерпні, обґрунтовані відповіді у розкритті запропонованих аспектів образно-художнього та жанрово-стильового аналізу музичних творів. Одночасно продемонстрував володіння суспільно-історичним контекстом, ключовими закономірностями музичного мислення різних історичних періодів. Відповіді виклав логічно, згідно з нормами літературної мови.

**Добре В (82–89)** – студент правильно, але не повно засвоїв навчальний матеріал, у відповідях висвітлив образно-художній та жанрово-стильовий зміст творчого доробку композиторів, перелічив основні твори, зазначив їх найхарактерніші особливості, продемонстрував здатність проаналізувати запропоновані музичні твори, але недостатність досвіду до кінця узагальнити результати цього аналізу, уміння працювати з допоміжним нотним та аудіо-матеріалом, вказав особливості образно-художнього змісту творів та їх музичного втілення, продемонстрував володіння музичною термінологією, виявив знання основних жанрових і стильових особливостей музичного матеріалу, уміння розпізнати, систематизувати, пояснювати і давати достатні відповіді у розкритті запропонованих аспектів образно-художнього та жанрово-стильового аналізу музичних творів. У цілому продемонстрував володіння суспільно-історичним контекстом, основними закономірностями музичного мислення різних історичних періодів. Відповіді виклав логічно, згідно з нормами літературної мови.

**Добре С (75–81)** – студент в цілому засвоїв навчальний матеріал, у відповідях висвітлив основні риси образно-художнього та жанрово-стильового змісту творчого доробку композиторів, перелічив основні твори, зазначив їх найхарактерніші особливості, продемонстрував часткову здатність проаналізувати запропоновані музичні твори та певні навички роботи з допоміжним нотним та аудіо-матеріалом, правильно вказав особливості образно-художнього змісту творів, продемонстрував володіння музичною термінологією, знання основних жанрових і стильових особливостей музичного матеріалу, уміння орієнтуватися і давати відповіді на питання щодо образно-художнього та жанрово-стильового змісту музичних творів. Виявив розуміння основних закономірностей музичного

мислення різних історичних періодів. Відповіді виклав логічно, проте допустив ряд мовних помилок.

**Задовільно D (67–74)** – студент засвоїв навчальний матеріал фрагментарно, у відповідях висвітлив образно-художній зміст творів, проте допустив помилки щодо визначення їхніх жанрово-стильових особливостей, перелічив творчий доробок композитора, продемонстрував часткову здатність проаналізувати запропоновані музичні твори та окремі навички роботи з аудіо-матеріалом, виявив володіння базовими музичними термінами, уміння орієнтуватися і давати відповіді на питання щодо образно-художнього змісту музичних творів. У цілому виявив розуміння основних закономірностей музичного мислення різних історичних періодів. У відповідях допустив ряд порушень логіки викладу матеріалу та мовних помилок.

**Задовільно E (60–66)** – студент засвоїв навчальний матеріал дуже фрагментарно, у відповідях висвітлив часткові знання образно-художнього змісту творів, допустивши ряд суттєвих помилок у визначенні їхніх жанрово-стильових особливостей, продемонстрував слабке володіння історичними фактами, елементарні навички аналізу запропонованих музичних творів, безпорадність у роботі з нотними текстами, проте виявив володіння базовими музичними термінами, певні спроби орієнтуватися у відповідях на запитання щодо образно-художнього змісту музичних творів. У відповідях допустив значну кількість порушень логіки викладу матеріалу та мовних помилок.

**Незадовільно FX (1–59)** – студент продемонстрував відсутність знань і навичок з дисципліни, допустив ряд грубих помилок у визначенні образно-художніх і жанрово-стильових особливостей запропонованих музичних творів, повну безпорадність у роботі з нотними текстами та аудіоматеріалом, виявив незнання музичних термінів, нездатність відповідати на запитання.

**ПЕРЕЛІК НОТНОЇ ЛІТЕРАТУРИ, ВИКОРИСТАННЯ ЯКОЇ  
ДОЗВОЛЯЄТЬСЯ ПІД ЧАС НАПИСАННЯ КОМПЛЕКСНОЇ  
КОНТРОЛЬНОЇ РОБОТИ  
(клавiри i партитури)**

1. Бах И.С. Итальянский концерт для фортепиано / ред. К. Зольдана. – Москва : Музыка, 1973. – 23 с.
2. Бах И.С. Токкаты для фортепиано / ред. Л. Ройзмана. – Москва : Музыка, 1973. – 90 с.
3. Бах И.С. Хорошо темперированный клавир: 48 прелюдий и фуг / ред. В. Муджеллини. – Киев : Музична Україна, 1994. – Т.1. – 136 с.
4. Бах И.С. Хорошо темперированный клавир: 48 прелюдий и фуг / ред. В. Муджеллини. – Киев : Музична Україна, 1995. – Т.2. – 160 с.
5. Бах Й. С. Висока месса сі-мінор / пер. для ф-но Г. Реслера. – Київ : Музична Україна, 1974. – 339 с.
6. Берлиоз Г. Фантастическая симфония (Эпизод из жизни артиста) / пер. для фортепиано О. Зингера. – Ленинград : Музыка, 1982. – 192 с.
7. Бизе Ж. Кармен. Клавир. Либретто А. Мельяка и Л. Галеви [Ноты]. – Москва : Музыка, 2016. – 408 с.
8. Брамс Й. Симфонии №№3–4. – Москва : Музгиз, 1958. – 318 с.
9. Вагнер Р. Лоэнгрин. Клавир. – Москва : Музгиз, 1959. – 288 с.
10. Верди Дж. Риголетто. Клавир. [Ноты]. Либр. С. Каммарано, рус. Текст С. Левика. – Москва : Музыка, 2004. – 253 с.
11. Гайдн Й. Двенадцать лондонских симфоний : партитура. – Москва : Музыка, 1978. – 380 с.
12. Гендель Г.Ф. Ария Самсона из оратории «Самсон». – Москва ; Ленинград : Музгиз, 1951 – 4 с.
13. Дворжак А. Пятая симфония «Из Нового Света» : партитура. – Москва : Музгиз, 1954. – 169 с.
14. Калачевський М. Українська симфонія: партитура [Ноти]. – Київ : Музична Україна, 1963. – 237 с.
15. Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. – Київ : Наукова думка, 1969. – 595 с.
16. Леонтович М. Вибрані хорові твори [Ноти]. – Київ : Музична Україна, 1985. – 95 с.
17. Леся Українка. Записи народної творчості. Пісні, записані з голосу Лесі Українки // Леся Українка. Зібрання творів у 12-ти томах. – Том 9. – АН УРСР ; ред. кол. Є.С. Шабліовський (голова), М.Д. Бернштейн та ін.; упоряд. та приміт. О.І. Дея, С.Й. Грици. – Київ : Наукова думка, 1977. – 431 с.
18. Лисенко М. Тарас Бульба. Клавiр [Ноти]. – Київ : Музична Україна, 1962. – 436 с.
19. Лист Ф. Венгерские рапсодии для фортепиано / ред. и коммент. Я. Мильштейна. – Т. 1. – Москва : Музгиз, 1955. – 168 с.

20. Лист Ф. Годы странствий для фортепиано. – Москва : Музгиз, 1952. – 320 с.
21. Лист Ф. Риголетто Дж. Верди. Концертная парафраза. – Москва ; Ленинград : Музгиз, 1949. – 12 с.
22. Литургическая музыка русских композиторов для хора без сопровождения / сост. П. Левандо. – Ленинград : Музыка, 1990. – 104 с.
23. Людкевич С. Кантаты [Ноти]: для мішаного хору і симфонічного оркестру. – Київ : Музична Україна, 1978. – 172 с.
24. Моцарт В.А. Свадьба Фигаро. Клавир / пер. М. Павловой. – Москва : Музыка, 1981. – 384 с.
25. Мусоргский М. Борис Годунов. Клавир [Ноты] / ред. П. Ламма. – СПб: Композитор, 2008. – 452 с.
26. Шопен Ф. Мазурки / ред. И. Фридмана. – Москва : Музгиз, 1946. – 130 с.
27. Шопен Ф. Ноктюрны для фортепиано. – Киев : Музична Україна, 1985. – 112 с.
28. Шопен Ф. Полонезы для фортепиано / ред. Г. Шольца. – Москва : Музыка, 1982. – 102 с.
29. Шопен Ф. Прелюдии. – Київ : Музична Україна, 1993. – 96 с.
30. Шопен Ф. Этюды для фортепиано / ред. Л. Оборина, Я. Мильштейна. – Москва : Музыка, 1983. – 135 с.
31. Шуберт Ф. Зимний Путь. Цикл песен на слова В. Мюллера / пер. С. Заяицкого. – М. : Музыка, 1973. – 85 с.
32. Шуберт Ф. Прекрасная мельничиха. Цикл песен на слова В. Мюллера / пер. И. Тюменева. – Москва : Музыка, 1972. – 112 с.

## **Кінцева сторінка**

Навчально-методичне видання

**Коменда Ольга Іванівна**

**Історія музичної культури:  
комплексна контрольна робота**  
з нормативної навчальної дисципліни  
підготовки освітнього ступеня «Бакалавр»  
галузі знань 02 «Культура і мистецтво»  
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»  
освітньої програми «Музичне мистецтво»

Друкується в авторській редакції

Формат 60×84 1/16. Обсяг 0,8 ум. друк. арк., 07 обл. вид. арк. Наклад 50 пр. Зам. 167.  
Видавець і виготовлювач – Вежа-Друк (м. Луцьк, вул. Винниченка, 14, тел. (0332) 29-90-  
65). Свідоцтво Держ. комітету телебачення та радіомовлення України ДК №4607 від  
30.08.2013 р.