

О. О. Александрова, О. М. Цимбал

ЗАРУБІЖНА МУЗИЧНА ЛІТЕРАТУРА

Навчальний посібник

Частина II

Музичне мистецтво XIX століття

Міністерство освіти і науки України
Департамент науки і освіти
Харківської обласної державної адміністрації
ХАРКІВСЬКИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ ФАХОВИЙ КОЛЕДЖ
КОМУНАЛЬНОГО ЗАКЛАДУ «ХАРКІВСЬКА ГУМАНІТАРНО-ПЕДАГОГІЧНА
АКАДЕМІЯ» ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ

ЗАРУБІЖНА МУЗИЧНА ЛІТЕРАТУРА

Навчальний посібник

Частина II

Музичне мистецтво XIX століття

Харків
2021

Укладачі:

Александрова О. О., доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради;

Цимбал О. М., спеціаліст вищої категорії, старший викладач Харківського педагогічного фахового коледжу Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради.

Рецензенти:

Шаповалова Л. В., доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського;

Ждасько А. М., кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи, професор кафедри історії української та зарубіжної музики ХНУМ імені І. П. Котляревського;

Цуранова О. О., кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри фортепіано Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради.

З 34 Зарубіжна музична література : навч. посібник для здобувачів освіти кваліфікаційного рівня молодший бакалавр / укладачі : О. О. Александрова, О. М. Цимбал; Харківський педагогічний фаховий коледж Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради. – Харків, 2021. – Ч. 2. – 123 с.

Навчальний посібник укладено відповідно до програми з дисципліни «Зарубіжна музична література» з метою вдосконалення фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва за освітньою програмою Середня освіта (Музичне мистецтво).

Друга частина є продовженням посібника «Зарубіжна музична література Ч. І». Посібник містить відомості про творчість видатних зарубіжних композиторів ХІХ ст., аналіз музичних творів (образного змісту, жанрових особливостей, музичної мови), питання щодо контролю знань, завдання для самостійної роботи здобувачів освіти. Робота охоплює навчальний матеріал, передбачений чинними навчальними програмами для ЗЗСО. Рекомендованим матеріалом можуть послуговуватися викладачі та студенти педагогічних закладів вищої освіти, учителі музичного мистецтва закладів загальної середньої освіти.

УДК 378.016:78.071.1-027.63 “16/18”(075)

*Затверджено на засіданні НМР Комунального закладу
«Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради
(Протокол № від 2021 р.)*

© КЗ «ХГПА» ХОР, 2021
© Александрова О. О., Цимбал О. М.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА.....	5
РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНИЙ РОМАНТИЗМ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.....	7
1.1. Романтизм у музиці.....	7
1.2. Творчість Франца Шуберта.....	12
1.3. Фредерік Шопен як засновник польської класичної музики.....	18
1.4. Творчість Роберта Шумана.....	26
1.5. Творчість Михайла Глінки.....	34
РОЗДІЛ 2. МУЗИКА НІМЕЧЧИНИ Й АВСТРІЇ ХІХ СТ.....	41
2.1. Ріхард Вагнер як реформатор опери ХІХ ст.....	41
2.2. Творчість Йоганнеса Брамса	43
2.3. Творчість Фелікса Мендельсона та Йоганна Штрауса.....	46
РОЗДІЛ 3. ФРАНЦУЗЬКА МУЗИКА ХІХ СТ.....	52
3.1. Огляд музичної культури Франції ХІХ ст. Французька лірична опера.....	52
3.2. Творчість Жоржа Бізе.....	54
РОЗДІЛ 4. ІТАЛІЙСЬКА ОПЕРНА МУЗИКА ХІХ СТ.....	60
4.1. Творчість Джоакіно Россіні.....	60
4.2. Творчість Джузеппе Верді.....	65
РОЗДІЛ 5. УГОРСЬКА І НОРВЕЗЬКА МУЗИКА ХІХ СТ.....	70
5.1. Творчість Ференца Ліста.....	70
5.2. Творчість Едварда Гріга.....	73
РОЗДІЛ 6. РОСІЙСЬКА МУЗИКА ХІХ СТ.....	77
6.1. Творчість Модеста Мусоргського.....	77
6.2. Творчість Олександра Бородіна.....	86
6.3. Творчість Миколи Римського-Корсакова.....	92
6.4. Творчість Петра Чайковського	100
ПІСЛЯМОВА.....	120
ЛІТЕРАТУРА.....	121

ПЕРЕДМОВА

Вагоме місце в процесі підготовки вчителів музичного мистецтва для ЗЗСО посідає «Зарубіжна музична література». Метою викладання дисципліни є засвоєння студентами кращих зразків зарубіжного музичного мистецтва в контексті загального розвитку світової художньої культури. У працях вітчизняних та зарубіжних музикознавців багато уваги приділено питанням вивчення зарубіжної музичної літератури у професійній музичній освіті. Проте в музикознавчих дослідженнях не висвітлені особливості викладання дисципліни на мистецьких факультетах педагогічних закладів вищої освіти. Курс «Зарубіжна музична література» тісно пов'язаний з іншими дисциплінами професійного циклу, з дисциплінами загальноосвітнього та культурологічного циклів, а також зорієнтований на потреби педагогічної практики.

Сучасні програми «Музичне мистецтво», «Мистецтво», розроблені для закладів загальної середньої освіти, містять значну кількість музичних творів для сприймання, зокрема творів зарубіжних композиторів. Численні музичні твори з репертуарного списку чинних мистецьких програм ЗЗСО залишаються поза увагою авторів підручників та посібників із зарубіжної музичної літератури для мистецьких закладів вищої освіти. Майбутній викладач музичного мистецтва має бути обізнаним із навчальним матеріалом предмета в повному обсязі. Цим обумовлена актуальність пропонованої роботи.

Друга частина є продовженням посібника «Зарубіжна музична література Ч.І», яка знайомила студентів із творами від найдавніших часів до кінця XVIII – початку XIX ст. Автори цього посібника мають на меті висвітлити як загальні закономірності розвитку музичного мистецтва впродовж XIX ст., так і специфічні, притаманні національним культурам певних зарубіжних країн. У посібнику використано комплексний підхід; розвиток зарубіжного музичного мистецтва розглянуто на тлі загальнокультурних процесів.

Для зарубіжного мистецтва XIX ст. характерна зміна художніх напрямів. Класицизм, що панував у мистецтві епохи Просвітництва, у XIX ст. поступився місцем романтизму, у руслі якого розвивалась музична творчість століття. Романтизм у мистецтві в цілому – явище складне й неоднорідне. У кожній національній культурі, залежно від історичного розвитку країни, художніх традицій, стилістичні риси романтизму набували своєрідних форм.

Для музичного мистецтва епохи романтизму характерний підвищений інтерес композиторів до вітчизняної культури, що обумовило розквіт у XIX ст. національних музичних шкіл, які спиралися на традиції народного мистецтва. Це стосується не тільки тих країн, у яких уже в попередні два століття працювали композитори світового значення (Італія, Франція, Австрія, Німеччина). Ряд національних культур (Польща, Чехія, Норвегія, Росія тощо), які залишалися до цієї пори маловідомими, виступили на світову арену зі своїми самостійними національними школами, багато з яких стали відігравати надзвичайно важливу роль у розвитку загальноєвропейської музики.

У посібнику відповідно до особливостей розвитку музичного мистецтва XIX ст. запропоновано таку структуру. У першому розділі розглянуто зарубіжну музику першої половини XIX ст.: романтизм як художній напрям в цілому та творчість перших композиторів-романтиків. Наступні розділи присвячені характеристиці музичного мистецтва композиторських шкіл певних зарубіжних країн. У самому розділі матеріал викладений за монографічним принципом. Монографічні теми чергуються з темами оглядового характеру.

Змістом навчального матеріалу є розкриття закономірностей розвитку зарубіжного музичного мистецтва впродовж XIX ст., творчості видатних композиторів зазначеного періоду, розгляд особливостей різних жанрів професійної музики, виражальних засобів музичної мови, структури музичних творів тощо.

Тематика посібника відповідає наступним завданням:

- ознайомити здобувачів освіти з особливостями музичного мистецтва та творчістю видатних композиторів зарубіжних країн;

- дати уявлення про характерні для зарубіжної музики XIX ст. теми й образи, жанри, форми і засоби виразності;
- розвивати вміння характеризувати музичний твір, його образний зміст, композиційні й жанрові особливості та характерні риси музичної мови;
- сприяти збагаченню музично-словникового запасу студента, розширенню професійного світогляду;
- розвивати образне мислення, естетичний смак, здатність до сприймання музичних творів на основі кращих зразків музичної творчості;
- виховувати високі моральні якості, необхідні для майбутніх учителів.

Здобувачі освіти розширюють кругозір щодо творчої спадщини найвідоміших композиторів XIX ст, їхнього внеску в загальний розвиток музичного мистецтва, стосовно характерних ознак творчості; образного змісту, композиції, музичних особливостей, новаторських рис найвидатніших музичних творів, їх значення для загального розвитку світового мистецтва. Студенти набувають також умінь характеризувати творчість композитора, використовуючи спеціальну музичну термінологію.

У результаті вивчення дисципліни студент оволодіває такими компетентностями згідно з ОПП:

ЗК-1. Здатність навчатися й оволодівати сучасними знаннями, зокрема інноваційними методичними підходами, сучасними системами, методиками, технологіями навчання, розвитку й виховання учнів; володіти нормативним забезпеченням музичної освіти тощо.

ЗК-2. Здатність до пошуку, оброблення та аналізу, систематизації й узагальнення інформації, зокрема професійно-педагогічної, з різних джерел та формулювання логічних висновків.

ЗК-3. Здатність виявляти, ставити та вирішувати проблеми, зокрема в процесі професійно-педагогічної діяльності. Здатність приймати обґрунтовані рішення, працювати автономно.

ФК-5. Здатність актуалізовувати та застосовувати комунікативні знання, навички, вміння, настанови, стратегії й тактики комунікативної поведінки, здобутий досвід комунікативної діяльності, а також індивідуально-психологічні якості особистості задля успішного здійснення в конкретних умовах педагогічної комунікативної діяльності зі школярами, батьками, колегами.

ПРН 2. Базові уявлення про сучасні досягнення музичного мистецтва, педагогіки, знання теорії та історії музичного мистецтва, знання з фундаментальних мистецьких дисциплін в обсязі, необхідному для загальнопрофесійних педагогічних дисциплін.

ПРН 3. Здатність використовувати професійні знання й практичні вміння в діяльності вчителя музичного мистецтва; знання про мету, завдання, форми, методи і засоби навчально-виховної роботи, особистість дитини, її фізичний, психічний, духовний і соціальний розвиток, теорію, методику і технології навчання й виховання школярів.

ПРН 5. Здатність застосовувати набуті знання під час розв'язання педагогічних, навчально-виховних і науково-методичних завдань, планувати, організовувати і реалізовувати навчальні, розвивальні та виховні цілі в педагогічному процесі.

ПРН 11. Здатність використовувати професійно-профільовані знання, практичні навички та сучасні інформаційні технології для вирішення практичних завдань у галузі професійної діяльності.

До кожної теми додано завдання для самоперевірки, для самостійної роботи студентів, музичний матеріал для прослуховування.

Пропонований навчальний посібник може бути використаний студентами під час вивчення дисципліни «Зарубіжна музична література».

РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНИЙ РОМАНТИЗМ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТ.

1.1. Романтизм у музиці

План

1. Романтизм як провідний напрям у мистецтві XIX ст.
2. Типові теми й образи.
3. Нові жанри і форми, засоби виразності.
4. Вплив романтизму на подальший розвиток музичного мистецтва.

Ключові слова: романтизм, лірична тема, пісня, вокальний цикл, мініатюра, експромт, музичний момент, програмність, симфонічна поема, балада, фантазія, рапсодія, пісенна симфонія.

1. Романтизм як провідний напрям у мистецтві XIX ст.

Класицизм, який панував у мистецтві епохи Просвітництва, у XIX ст. поступився місцем романтизму, в руслі якого розвивалась музична творчість століття. Зміна художніх напрямів була наслідком значних соціальних зрушень, якими відзначене суспільне життя Європи на межі двох століть.

Народно-визвольний рух у країнах Європи обумовив появу нового типу митця – передового громадського діяча, який прагнув до звільнення духовних сил людини, до вищих законів справедливості. Не тільки письменники, як П. Шеллі, Г. Гейне, В. Гюго, але й музиканти активно відстоювали свої переконання. Широкий ідейний кругозір, громадянська свідомість характеризують творчість Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Р. Шумана, Г. Берліоза, Р. Вагнера, Ф. Ліста та багатьох інших композиторів XIX ст.

Визначальним у становленні ідеології митців нового часу стало також глибоке розчарування в результатах французької революції 1789 р., в ідеалах епохи Просвітництва. Обмануті у кращих сподіваннях, не здатні примиритися з дійсністю, художники нового часу у своїх творах висловлювали протест до сучасності. Розлад із дійсністю, бунтарство, викриття обмеженості, відсталого міщанства – ці мотиви в різноманітних проявах панували в нову епоху в мистецтві більшості країн Європи. Вони пронизують творчість Дж. Байрона, В. Гюго, П. Шеллі, Г. Гейне, Р. Шумана, Г. Берліоза, Р. Вагнера і багатьох інших письменників і композиторів того покоління.

Так виник і склався новий художній напрям – романтизм. Романтизм у мистецтві в цілому – явище складне й неоднорідне, яке мало свої різновиди і нюанси. У кожній національній культурі, залежно від суспільного розвитку країни, її історії, художніх традицій, стилістичні риси романтизму набували своєрідних форм. Звідси велика кількість його характерних національних відгалужень.

Прояви романтизму в літературі, зображальному мистецтві, театрі й музиці суттєво різнилися. Однак є багато найважливіших спільних рис. Музичний романтизм як художній напрям постав на початку XIX ст. під впливом раннього німецького літературно-філософського романтизму (Ф. Шеллінг, Жан Поль та ін.); надалі розвивався в тісному зв'язку з різними течіями літератури, живопису і театру (Дж. Байрон, Е. Делакруа, Г. Гейне, А. Міцкевич та ін.).

Музичний романтизм умовно поділяють на три етапи:

- ранній, пов'язаний із творчістю Ф. Шуберта, Н. Паганіні, Дж. Россіні та ін.;
- зрілий (1830 – 1850 рр.), пов'язаний із творчістю Ф. Шопена, Р. Шумана, Г. Берліоза, Ф. Ліста;
- пізній етап (з кінця 50-х і продовжувався до кінця XIX ст.), представлений творчістю Й. Брамса, А. Брукнера, Р. Вагнера та інших композиторів.

2. Типові теми й образи

Романтизм збагатив мистецтво *новими темами*, невідомими в художній творчості попередніх століть або розкритих раніше з меншою емоційною глибиною. Звільнення особистості привело до утвердження високої цінності духовного світу людини, викликало значний інтерес митців до глибини та різноманіття душевних переживань. Багатоманітність *лірико-психологічних образів* – одне з провідних досягнень мистецтва романтизму. Відбувався відхід від героїчної теми, від теми боротьби. Зміст романтичного твору був спрямований на *відтворення внутрішнього світу людини*; тому митці-романтики приділяли значну увагу саме лірико-психологічним образам.

Розквіт *ліричних жанрів*, розширення тематичного діапазону лірики надзвичайно характерні для мистецтва того періоду. У літературі XIX ст. провідну роль відігравала лірична поезія. *Лірична тема*, особливо любовна лірика, набула великого значення також у музиці (від камерних пісень Ф. Шуберта до монументальних симфоній Г. Берліоза, грандіозних музичних драм Р. Вагнера). Надзвичайно характерною для романтизму стала тема кохання, особливо нерозділеного кохання.

Порівняно з попередніми епохами, музичний романтизм вирізняється глибшим розкриттям індивідуального світу особистості, на першому плані психологічно складний, позначений рисами роздвоєності ліричний герой. Композитори-класицисти не створювали в музиці таких переконливо розроблених образів томління та мрії, страждання і душевного пориву, як романтики. Жоден із них не створював музичного щоденника, що характерно для композиторів XIX ст. Промовиста назва одного з найбільш видатних і значних літературних творів тієї епохи – «Сповідь сина століття» (А. Мюссе). Навіть зображення зовнішнього світу було забарвлене особистим сприйняттям художників.

Трагічний конфлікт між героєм і навколишнім середовищем – панівна тема в літературі романтизму. *Мотив самотності* пронизує собою творчість багатьох письменників тієї епохи – від Дж. Байрона до Г. Гейне і Ф. Стендаля. Значне місце в романтичному мистецтві посідає *тема незадоволеності життям, конфлікт між героєм і його оточенням, тема самотності героя і байдужого суспільства*.

Для музичного мистецтва образи розладу з дійсністю стали також надзвичайно характерними. Вони проявилися як мотив туги за недосяжно прекрасним світом, як гірка іронія над недосконалістю реального світу, як тон пристрасного протесту. Провідною стала тема особистої драми самотнього, незрозумілого художника. У творчості ряду композиторів ця тематика набула рис автобіографічності (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Г. Берліоз, Ф. Ліст, Р. Вагнер).

По-новому зазвучала у творчості романтиків *героїчна тема*, яка була однією з головних у музичній творчості попередньої епохи. Забарвлена особистим настроєм художника, вона набула характерного патетичного вигляду. Разом із тим, на відміну від класицистських традицій, тема героїки в романтиків подана не в узагальненому, а в підкреслено патріотичному національному трактуванні. При цьому *ставлення романтиків до традицій класицизму* було неоднозначним: у творчості Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Й. Брамса ясно відчутні тенденції до збереження класицистських принципів формоутворення та окремих елементів класицистської музичної мови в поєднанні з новими романтичними рисами; у творчості Р. Шумана, Ф. Ліста, Р. Вагнера, Г. Берліоза традиції повністю переосмислювалися, радикально видозмінювалися.

Загальною тенденцією романтичного мистецтва стало підвищення *інтересу до вітчизняної культури*, що було викликано загостреною національною самосвідомістю, яку принесли з собою національно-визвольні війни. Різноманітні прояви народно-національних традицій приваблювали художників нового часу. На початку XIX ст. з'явилися фундаментальні дослідження фольклору, історії, давньої літератури. У романтичному мистецтві відбувалося зростання зацікавлення *історичним минулим*, давниною.

Підсилювався інтерес до *національного колориту* (відроджувалися старовинні легенди, розроблявся національний фольклор). Вивчення й освоєння національного фольклору розширило коло художніх образів, поповнивши мистецтво маловідомими до того темами героїчного епосу, старовинних легенд, образів казкової фантастики, язичницької поезії, природи.

У музичному мистецтві нової епохи інтерес до національної культури обумовив розквіт у ХІХ ст. *національних музичних шкіл*, що спиралися на традиції народного мистецтва. Ряд національних культур (Польща, Чехія, Норвегія, Росія тощо), які залишалися до цієї пори в тіні, виступили на світову арену зі своїми самостійними національними школами, більшість з яких почали відігравати важливу роль у розвитку загальноєвропейської музики.

У попередню епоху італійська, французька, німецька музика також відрізнялися особливостями, зумовленими їх національним світобаченням. Однак переважали тенденції до певного універсалізму музичної мови. У новий час опора на місцеве, національне стала визначальним моментом музичного мистецтва. Загальноєвропейські досягнення відтепер склалися із внеску багатьох ясно виражених національних. Разом із тим пробуджувався гострий інтерес до своєрідності життя, побуту, мистецтва народів *інших країн*.

По-новому, з надзвичайною конкретністю, мальовничістю й натхненністю відтворювали романтики *образи природи*. З цією образною сферою тісно пов'язаний розвиток жанрового і лірико-епічного симфонізму. Найбільш розповсюдженим був мотив відтворення *душевного стану героя на фоні природи*. Різноманітно трактувалася романтиками сфера *фантастики* – від витонченої скерцозності, народної казковості («Сон літньої ночі» Ф. Мендельсона) до гротеску («Фантастична симфонія» Г. Берліоза, «Фауст-симфонія» Ф. Ліста). Уявний світ наче підіймав художника над непривабливою дійсністю. Цій глибокій потребі художників-романтиків чудово відповідала нова казкова сфера образів, запозичена з фольклору, зі старовинних середньовічних легенд.

Як наслідок нового ідейного змісту мистецтва з'явилися й *нові виразові прийоми*, властиві різноманітним відгалуженням романтизму. Ця спільність дозволяє говорити про єдність художнього методу романтизму в цілому, який відрізняє його від класицизму епохи Просвітництва. Він характерний і для драм В. Гюго, і для поезії Дж. Байрона, і для симфонічних поем Ф. Ліста. Для *художнього методу романтизму* характерна передусім *підвищена емоційна виразність*.

Художник-романтик передавав у своєму мистецтві кипіння пристрастей, яке не вкладалося у звичні схеми класицистської естетики. Переважання почуття над логікою, розумом – основа теорії романтизму. Своєрідність романтичної експресії проявляється передусім у схвильованості, пристрасності, барвистості художніх творів ХІХ ст. Не випадково романтики вважали ідеальним видом мистецтва саме музику, виразна специфіка якої найбільш повно відповідала романтичному строю почуттів.

До характерних рис романтичного мистецтва ХІХ ст. належить також тяжіння до *образної конкретності*, яка підкреслювалася окресленням характерних подробиць. Деталізація – типове явище в мистецтві нового часу. У музиці ця тенденція проявилася в прагненні до максимального уточнення образу, до значної диференційованості музичної мови порівняно з мистецтвом класицизму.

Важливим моментом естетики музичного романтизму стала ідея *синтезу мистецтв*, що знайшла найяскравіше вираження в оперній творчості Р. Вагнера та у *програмній* музиці, котра відзначається розмаїтістю джерел програм (література, живопис, скульптура тощо). Виразові прийоми, що постали в рамках програмної музики, проникли в непрограмні твори, що сприяло посиленню яскравості образів, індивідуалізації драматургії.

Значна роль *програмності* у творчості композиторів-романтиків обумовлена прагненням композиторів до *образної конкретності*. Нові складні романтичні образи потребували ніби літературної допомоги для їх сприйняття. Наявність поетичного тексту в романсі, сценічної дії та слова в опері значною мірою сприяли створенню зрозумілих

музичних образів та їх безпосереднього сприйняття в широкій аудиторії. Наприклад, у музичних творах Ф. Шуберта – першого віденського романтика, який своєю творчістю справив значний вплив на музичну мову всієї романтичної епохи, – і стрій мелодії, і гармонічна мова, і фортепіанний стиль склалися в результаті прагнення втілити з максимальною точністю і виразністю *образи поетичного тексту*.

В інструментальній музиці існували різні *види програмності*:

- Програмність, що обмежувалася лише *назвами творів або частин*, яка була типовою для ряду *циклічних симфоній* XIX ст. «Італійська» та «Шотландська» симфонії Ф. Мендельсона, «Весняна» і «Рейнська» Р. Шумана зберігають в цілому структуру класицистського циклу і форму сонатного allegro. Тільки загальний настрій або всього твору, або окремих його частин конкретизовувався автором за допомогою оголошеної програми. Розвиток цього принципу програмності спостерігається також у жанрі *концертної увертюри*, поширеному в романтичній музиці. Рельєфна виразність тематизму увертюр викликала конкретні емоційні та драматичні асоціації, на які вказував і сам автор у своєму заголовку («Фінгалова печера», «Сон літньої ночі» Ф. Мендельсона, «Манфред» Р. Шумана, «Римський карнавал» Г. Берліоза). За своїм мелодичним змістом, структурою, тембровою і гармонічною характеристиками цей тематизм значно відрізняється від тематизма класицистських симфонічних жанрів.
- Яскрава програмність на основі *ліричної камерної мініатюри*, яка зустрічається у фортепіанній музиці романтиків, зокрема у Р. Шумана і Ф. Ліста. Поетичний заголовок вводив слухача у світ образів нового твору, але ні зображальних елементів, ні сюжетної конкретизації у програмних творах цього типу зазвичай не зустрічається. Музична мова цих фортепіанних камерних п'єс, як правило, відрізняється яскравим новаторством.
- Твори, які спиралися на літературний сюжет («Фантастична симфонія» Г. Берліоза). У «Фантастичній симфонії» намітився новий напрям у симфонічній музиці XIX ст. Вона була створена на основі детально розробленого літературного сценарію, що спирався на конкретні поетичні образи, на певну сюжетну канву.

3. Нові жанри і форми, засоби виразності

Нові теми й образи романтичного мистецтва вимагали нових жанрів і форм, засобів виразності, принципів формоутворення. Тому у творчості композиторів-романтиків з метою втілення нової тематики відбувалися пошуки нових виразових засобів, жанрів і форм. Увага до образної характерності, портретності, психологічної деталізації обумовила розквіт у романтиків *жанру вокальної та фортепіанної мініатюри*. Виникли такі нові музичні жанри, як: *пісня, експромт, музичний момент, прелюдія, пісня без слів, ноктюрн*.

Провідним жанром романтичної музики, пов'язаним із побутовими традиціями, стала *пісня*. Ні в епоху середньовіччя і Відродження, ні в музичній творчості класицизму пісня не відігравала першорядної ролі у професійній музиці, не типізувала художні принципи свого стилю. У XIX ст., особливо в Австрії та Німеччині, у міському домашньому середовищі з побутової пісні сформувався романс, який за своїм художнім значенням не тільки посів місце в одному ряду з симфонією або оперою, але й великою мірою вплинув на подальший розвиток цих старовинних жанрів.

Поряд із піснею (романсом) розцвіла камерна *фортепіанна мініатюра*, яка також виросла з побутового музикування. З підлеглого виду мистецтва вона перетворилася на одну з провідних галузей музичної творчості нового часу. Саме в цих жанрах (романс із фортепіанним супроводом і одночастинна фортепіанна п'єса) раніше та яскравіше, ніж в інших, втілювалася лірико-психологічна стихія романтизму.

Із міським музичним побутом пов'язаний також розквіт інструментальної *танцювальної мініатюри*. Опоетизований міський танець став одним із найважливіших музичних жанрів XIX ст. Тепер побутовий танець не тільки став самостійним жанром, але й найсильнішим чином впливав на стиль камерної романтичної мініатюри в цілому. Вальси

Ф. Шуберта, мазурки та вальси Ф. Шопена – вищі прояви нової романтичної тенденції до поетизації міського музичного побуту.

Для музичного життя XIX ст. характерним став **розквіт віртуозного інструментального виконавства**. Концертна естрада набула величезного значення. Саме розквіт естрадної культури викликав появу таких видатних віртуозів, як Н. Паганіні, Ф. Шопен, Ф. Ліст. Концертна естрада XIX ст. сприяла піднесенню на високий рівень техніки виконання, її віртуозності та барвистості. Розширилися межі виразності окремих інструментів. Провідне місце в цьому процесі поступово посіла фортепіанна музика, яка відіграла найважливішу роль у створенні романтичного музичного стилю.

Нескінченна мінливість і контрастність життєвих вражень втілювалася у **вокальних і фортепіанних циклах** Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Ліста, Й. Брамса. Психологічне і лірико-драматичне трактування властиве в епоху романтизму і великим жанрам – симфонії, сонаті, квартету, опері. У симфонічній музиці виникли такі нові жанри, як **програмна симфонічна поема** (Ф. Ліст) та **пісенна симфонія** (Ф. Шуберт), для яких характерним було нове трактування сонатно-симфонічного циклу. Тяжіння до вільного самовираження, поступової трансформації образів, наскрізного драматургічного розвитку породило вільні та змішані форми, властиві романтичним творам у таких жанрах, як балада, фантазія, рапсодія тощо.

У **музичному стилі** романтиків також виникли нові явища. Перш за все оновлювалася його інтонаційна сфера. Романтичній музиці властива індивідуалізація **мелодики**, впровадження мовних інтонацій. В епоху романтизму під впливом національного фольклору і міських побутових жанрів інтонаційний зміст мелодики змінився. Різниця стилю італійських, австрійських, французьких, німецьких та польських композиторів тепер більше відчувалася, ніж це було в мистецтві класицизму. Ліричні пісенні інтонації почали панувати не тільки в камерному мистецтві, але проникали навіть у музичний театр.

Близькість **пісенної мелодії до інтонацій поетичної мови** надавала їй особливій деталізованості й гнучкості. Романтична мелодія більш розпливчата за структурою. У ній переважають інтонації, що виражають ефекти невизначеності, невловимого настрою, незавершеності, панує тенденція до вільного «розгортання» музичної тканини.

Найяскравіша особливість системи засобів виразності в романтиків – значне збагачення **барвистості** (гармонічної та тембрової), порівняно з класицистськими зразками. Внутрішній світ людини з його тонкими нюансами, мінливими настроями передавався композиторами-романтиками головним чином за допомогою ускладнених, диференційованих, деталізованих гармоній. Альтеровані гармонії, барвисті тональні зіставлення, акорди побічних ступенів привели до значного **ускладнення гармонічної мови**. Безперервний процес посилення барвистих властивостей акордів позначився поступово в ослабленні функціональних тяжінь.

Психологічні тенденції романтизму знайшли відображення також у збільшенні значення «фону». Якщо в класицистських творах поняття «музична тема» майже отожднювалося з мелодією, якій підкорялися і гармонія, і фактура голосів супроводу, то для романтиків більш характерна «багатопланова» структура теми, у якій роль гармонічного, тембрового, фактурного «фону» нерідко рівноцінна ролі мелодії. До такого саме типу тематизму тяжіли і фантастичні образи, висловлені переважно через барвисто-гармонічну і темброво-образотворчу сфери. У романтичній музиці зустрічалися також тематичні утворення, в яких фактурно-тембровий і барвисто-гармонічний елементи панували цілком.

У симфонічній творчості таких композиторів, як Г. Берліоз, Р. Вагнер, Г. Малер, спостерігається тенденція до **розширення складу симфонічного оркестру** за рахунок збільшення групи дерев'яних духових, а іноді **розширення групи мідних та ударних інструментів**.

Розвиток музичного романтизму мав свою специфіку в різних європейських країнах. У Німеччині й Австрії романтизм був нерозривно пов'язаний із німецькою ліричною поезією (що визначила в цих країнах розквіт вокальної лірики), у Франції – з досягненнями драматичного театру.

4. Вплив романтизму на подальший розвиток музичного мистецтва

Романтизм справив величезний вплив на подальший розвиток музичного мистецтва. Інтерес до народної творчості в її національно-самобутніх формах значною мірою стимулював виникнення в часи романтизму нових композиторських шкіл. Саме у XIX ст. у музичному мистецтві відбувся розквіт *національних шкіл*:

- польської (Ф. Шопен, С. Монюшко);
- чеської (Б. Сметана, А. Дворжак);
- угорської (Ф. Ліст);
- норвезької (Е. Гріг).

Музика романтизму як провідного напрямку мистецтва XIX ст. на своєму пізньому етапі породила нові напрями й течії в музичному мистецтві – веризм, імпресіонізм, експресіонізм. У другій половині XIX ст. традиції романтизму ожили в рамках неоромантизму.

Завдання для самоперевірки

1. Охарактеризуйте романтизм як художній напрям.
2. Окресліть теми і образи, характерні для творчості композиторів-романтиків.
3. Розгляньте нові засоби виразності, жанри і форми романтичної музики.

1.2. Творчість Франца Шуберта

План

1. Музична культура Німеччини й Австрії першої половини XIX ст. Ф. Шуберт – представник раннього романтизму в музиці.
2. Теми й образи творчості композитора.
3. Творча спадщина Ф. Шуберта, нові жанри у творчості композитора.
4. Значення жанру пісні у творчості Ф. Шуберта. Різноманітність тематики, жанрів, форм, поетичних джерел.
5. Пісні на слова Й. Гете. «Пісня Маргарити». Балада «Лісовий цар».
6. Вокальні цикли на слова В. Мюллера. Цикл «Прекрасна мельниківна».
7. Трагічний зміст циклу «Зимовий шлях».
8. Ф. Шуберт як засновник жанру лірико-романтичної симфонії. «Незакінчена симфонія сі мінор».
9. Фортепіанна творчість; експромти і музичні моменти; особливості стилю.

Ключові слова: лірична тема, пісня, балада, вокальний цикл, мініатюра, експромт, музичний момент, лірико-романтична симфонія.

1. Музична культура Німеччини й Австрії першої половини XIX ст. Ф. Шуберт – представник раннього романтизму в музиці

Національно-романтичний напрям у музиці Німеччини й Австрії виник за життя Л. Бетховена – у середині 10-х рр. XIX ст., коли були створені романси Ф. Шуберта й казково-легендарні опери Е. Гофмана і К. М. Вебера. На мистецтво композиторів-романтиків впливали глибокі протиріччя, властиві суспільно-політичному і культурному життю Німеччини і Австрії. На межі XVIII і XIX ст. Німеччина належала до відсталих в економічному і політичному відношенні країн Європи, була розділеною (складалася з 360 самостійних князівств і держав). Як реакція на французьку революцію і пов'язане з нею Просвітництво, у Німеччині склалася ідеалістична філософська школа, яка справила значний вплив на естетику романтиків.

Важливе значення для німецької музично-романтичної школи мали нові народно-національні форми і жанри мистецтва, що поширилися в період національно-визвольної війни. Розквіт національного фольклору і поява нових демократичних форм музичного життя характерні для Німеччини початку XIX ст. Саме в цей час були організовані аматорські

хорові товариства (*лідертафелі*), які неухильно розросталися і були згодом об'єднані у співацькі спілки.

Одним із основних жанрів німецького музичного романтизму став *побутовий романс*, тісно пов'язаний з новою поетичною лірикою Німеччини, близький до справжньої народної поезії. Великої популярності набув збірник німецьких народних віршів «Чарівний ріг хлопчика» (1805-1808 рр.). У численних гуртках, типових для культурного життя Німеччини й Австрії того часу, розвивалося *камерно-інструментальне мистецтво*. Близкість до народно-національних жанрів, до сучасного фольклору була характерною рисою німецької та австрійської музично-романтичної школи. Поза цими зв'язками неможливо уявити собі творчість Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона і Р. Шумана. Національна романтична школа, що виникла в тісному зв'язку з демократичним піднесенням у культурному житті Німеччини й Австрії першої половини ХІХ ст., належить до найбільш цікавих явищ у світовій музичній культурі.

Франц Шуберт (1797-1828 рр.) був молодшим сучасником Л. Бетховена. Протягом 15 років обидва мешкали у Відні, писали свої найбільш значні твори. Проте – це твори різних стилів. На відміну від Л. Бетховена, Ф. Шуберт працював не в роки революційних повстань, а в епоху реакції; тому він створював ліричні мініатюри, картинки демократичного побуту. Л. Бетховен завершив розвиток класицизму; Ф. Шуберт став першим композитором-романтиком.

2. Теми й образи творчості композитора

Значний вплив на творчість композитора справила музична культура Відня. Мистецтво Ф. Шуберта тісно пов'язане з народним побутом; у *народно-побутових жанрах* насамперед виявився геній віденського романтика.

Ф. Шуберт розкривав *багатство внутрішнього світу* звичайної людини, *почуття* в усій їх різноманітності. Він першим відкрив у музиці *теми природи, кохання*. Саме як *лірик* Ф. Шуберт досяг величезної глибини та художньої сили. Саме з Ф. Шуберта починається лірико-романтична епоха в музиці.

Романтична за ідейною спрямованістю, за улюбленими образами і колоритом музика Ф. Шуберта правдиво передає душевні стани людини, відзначається широко узагальненим, соціально значущим характером. Творчій особистості композитора властива здатність бути ліриком, але не замикатися у свій особистий світ, а відчувати і передавати радості й скорботи життя як їх відчувають і хотіла б передавати більшість людей.

У мистецтві Ф. Шуберта відображено світовідчуття кращих людей його покоління. Незважаючи на тонкий ліризм, твори Ф. Шуберта позбавлені вишуканості, нервозності, душевного надлому або надчутливої рефлексії. Драматизм, схвильованість, емоційна глибина поєднуються з душевною рівновагою, а різноманітність відтінків почуттів – із дивовижною простотою.

3. Творча спадщина Ф. Шуберта, нові жанри у творчості композитора

Творча спадщина Ф. Шуберта охоплює близько 1500 творів різних жанрів. Серед творів, написаних до 20-х років, багато таких, які ще тяжіють до віденської класичної школи. Проте ще й у ранні роки композитор набув творчої самостійності та створив *новий романтичний стиль*.

Ф. Шуберт написав 9 симфоній, 600 пісень, камерно-інструментальні твори (квартети), фортепіанну музику (експромти, музичні моменти, фантазію, сонати), а також хорові та сценічні твори.

Нові жанри у творчості віденського романтика – це *пісня, фортепіанна мініатюра, вокальний цикл та лірико-романтична симфонія*. У творчості Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена жанри пісні та фортепіанної мініатюри мали другорядне значення. Для Ф. Шуберта – це *провідні жанри*: вони переважають кількісно, крім того, саме в них *передусім виявилася індивідуальність автора*. У творчості Ф. Шуберта пісня і фортепіанний танець стали органічною складовою великих інструментальних творів (симфонії, камерної

музики в сонатній формі), які сформувалися у нього пізніше, під безпосереднім впливом стилю мініатюр.

4. Значення жанру пісні у творчості Ф. Шуберта¹

Пісні – це найважливіша та найбільш улюблена галузь творчості Ф. Шуберта. Композитор звернувся до жанру, який був найтісніше пов'язаний із життям, побутом і внутрішнім світом звичайної людини, з народною музично-поетичною творчістю. Вокальна творчість Ф. Шуберта пов'язана спадкоємно з австрійською і німецькою піснею, яка отримала широке поширення в демократичному середовищі починаючи з XVII ст. Але Ф. Шуберт вніс у цей традиційний вид мистецтва нові риси, які суттєво змінили пісенну культуру минулого.

Ф. Шуберт *підняв побутову австро-німецьку пісню на рівень професійного мистецтва*, надавши цьому жанру надзвичайного художнього значення. Саме Ф. Шуберт зробив пісню-романс рівноправним жанром в ряду інших найважливіших творів музичного мистецтва.

У своїх вокальних мініатюрах Ф. Шуберт знайшов новий лірико-романтичний стиль, який відповів на художні запити багатьох людей його часу. Ці нові риси: романтичний склад лірики, тонша розробленість образів – нерозривно пов'язані з досягненнями *німецької літератури* другої половини XVIII – початку XIX ст. На її кращих зразках формувався художній смак Ф. Шуберта (вплив творчості Ф. Шиллера, Й. Гете, пізніше – цікавість до романтичної літературної школи: творчості Г. Гейне, Л. Рельштаба).

Пісенній творчості Ф. Шуберта властиве *багатство тем і образів*:

- типова для романтиків *лірична сповідь, любовна лірика* в різних відтінках (від мрій щасливого коханця до драматизму);
- тема *самотності* (цикл «Зимовий шлях»);
- *тема природи*, яка сприймається як складова настрою людини;
- *народно-жанрові образи, сцени, картини* («Польова трояндочка»), оспівування мистецтва («До музики»), *філософські теми* («Межі людства», «Ямщик Кроносу»), які розкриті Ф. Шубертом у незмінно ліричному трактуванні.

Новими темами й образами пісень Ф. Шуберта обумовлені притаманні їм *нові засоби виразності*. Якщо Л. Бетховен мислив «сонатно», то Ф. Шуберт – «пісенно». Саме в пісні та фортепіанній мініатюрі склався новий ліричний стиль Ф. Шуберта. Композитор володів яскравим мелодичним даром; його пісні відзначаються *мелодичною привабливістю, щирістю, поетичністю*.

Пісенним мелодіям Ф. Шуберта властиві зв'язок з *інтонаціями австро-німецької пісні та німецької поетичної мови*, мелодична довершеність, простота. Композитор знаходив неповторну музичну характеристику для кожного образу, використовував *різноманітні вокальні засоби* (від народно-пісенної кантилени до декламації). Ф. Шуберт намагався підкреслити окремі деталі тексту, але пісенність у його творах завжди переважає над текстом.

Ф. Шуберт значно розширив образно-виразові межі пісні, наділивши її психологічним і образотворчим фоном. Пісня в його трактуванні перетворилася на жанр багатоплановий – пісенно-інструментальний. *Фортепіанна партія* відіграє роль емоційно-психологічного фону до мелодії, збагачує її виразність. У кожній пісні – свій *характерний супровід*, який відтворює *поетичний настрій* та має *зображувальне значення* («Маргарита за прядкою»).

У музиці Ф. Шуберта відбулося *збагачення гармонічної мови*; саме з шубертівських пісень починається *романтична гармонія*. Гармонія Ф. Шуберта барвиста і виразна; кожний гармонічний засіб підсилює, конкретизує психологічний образ. У своїх піснях композитор використовував *різноманітні форми* (від традиційної куплетної пісні до балади, вільної «наскрізної» мініатюри).

¹ Пісні Ф. Шуберта «В путь», «Форель» включені до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво (3 клас, 2 тема «Інтонація»); «Серенада» (7 клас, 1 тема «Образний зміст музики») як матеріал для сприймання.

Використовуючи нові художні прийоми, Ф. Шуберт досяг небувалого *злиття літературного та музичного образу*. Так склався його новий самобутній стиль. Кожен новаторський прийом Ф. Шуберта – нове коло інтонацій, смілива гармонічна мова, розвинене колористичне відчуття, вільне трактування форми – був перш за все знайдений ним саме в пісні. Музичні образи шубертівського романсу зробили переворот в усій системі виразових засобів, що панували на межі XVIII і XIX ст.

5. Пісні на слова Й. Гете

Серед пісень, створених Ф. Шубертом у віці 17-18 років, уже зустрічаються шедеври вокальної лірики. Особливу роль у ранній період творчості композитора відіграла поезія Й. Гете.

«*Маргарита за прядкою*» (1814 р.) розпочинає галерею нових музичних образів. Це лірична сповідь, у якій поєднуються народно-жанрові традиції та тонкий психологізм. Мелодія пісні – виразна і проста, безпосередня і поетична. Куплетна форма драматизована і динамізована. Велике значення в пісні має *фортепіанний супровід*. Уже перші два такти вступу створюють настрій туги, смутку, а також зображують гудіння прядки.

Балада «*Лісовий цар*»² (1815 р.) відзначається романтичною схвильованістю, гостротою ситуацій, яскравою характеристичністю образів. *Жанр балади*, який сягає корінням у далеке середньовіччя, має свої типові ознаки. Передусім – це *поєднання епіко-розповідних, ліричних і драматичних образів*, використання *фантастичних сюжетів*. У німецькій поезії жанр балади був відроджений у творчості Й. Гете, Г. Гейне, Ф. Шиллера. Балада «Лісовий цар» – це *вільна композиція*, будова якої підпорядкована розгортанню сюжету. Дійові особи балади (батько, дитина, Лісовий цар) мають *яскраві музичні характеристики*. Ф. Шуберт оновлював інтонації для відчуття жаху, образів похмурої фантастики. *Роль фортепіанної партії*: зображувальна, виражальна та об'єднувальна.

6. Вокальні цикли на слова В. Мюллера. Цикл «Прекрасна мельниківна».

Розвиток і затвердження циклічних форм – явище, характерне для романтичного мистецтва з його тяжінням до самовисловлювання, до автобіографічності. У літературі – це ліричні повісті у вигляді щоденників, віршовані цикли. У романтичній музиці – це *пісенні цикли* у творчості Ф. Шуберта і Р. Шумана. Вільгельм Мюллер – сучасник Ф. Шуберта. Вірші В. Мюллера, присвячені вічній романтичній темі нерозділеного кохання, були спорідненими з ліричним даром Ф. Шуберта.

Цикл «*Прекрасна мельниківна*» (1823 р.) складається з 20 пісень. Кожна пісня – це окремий ліричний образ; разом вони створюють *єдиний сюжет*, що далі розвивається. *Тема кохання* поєднується з *романтикою мандрів*; велике значення мають *романтизовані картини природи*. Цикл відзначається великим діапазоном настроїв. *Сюжетна лінія* розгортається від перших бадьорих, світлих пісень («У путь», «Куди») до кульмінації (пісня «Моя»), далі до драматичного зламу (пісня «Мисливець», яка звучить тривожно – швидкий темп, розмір 6/8 тощо) і до сумного закінчення («Мельник і струмок», «Колискова струмка»).

Фортепіанна партія є носієм самостійного художнього образу; у ній поєднуються зображальність і глибоке проникнення у настрій героя. Через увесь цикл проходить *образ струмка* – друга і супутника юного мельника. Ф. Шуберт добре відчував народний характер поезії В. Мюллера. Більшість пісень написані у простій куплетній формі. Мелодії пісень, виразні та прості, демонструють близькість до німецької та австрійської народної пісні.

7. Трагічний зміст циклу «Зимовий шлях»

Цикл «*Зимовий шлях*» (1827 р.) складається з 24 пісень. У ньому панують *трагічні настрої*. Замість весняного юнацького світу – смуток, безнадійність; присутні також соціальні мотиви (юнак, якому відмовляє багата наречена, починає свій самотній шлях в осінній темряві).

² Балада «Лісовий цар» включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво (7 клас, 1 тема «Образний зміст музики») як матеріал для сприймання.

Пісня «Спокійно спи» – це пролог циклу; вона належить до найбільш трагічних пісень Ф. Шуберта. В наступних піснях відтворені картини зимової природи, заціпеніння, тяжкий душевний стан героя, його страждання («Застиглі сльози», «Заціпеніння», «Самотність». «Ворон» та інші). Контрастні епізоди пісні *«Весняний сон»* уособлюють зіткнення мрії та дійсності. Епілог циклу – *пісня «Шарманичик»*, яка має автобіографічні риси (образ бідного старого втілює власну долю Ф. Шуберта).

У циклі *«Зимовий шлях»* відбувається *поглиблення психологізму*; музиці властивий глибокий внутрішній драматизм. Лірика *«Зимового шляху»* ширша теми кохання; вона трактована в *більш філософському плані як трагедія самотності*. Для відтворення трагічних образів Ф. Шуберт знайшов нові засоби виразності: це посилення рис *декламаційності* в мелодії, ускладнення ладо-гармонічної мови та музичних форм.

Ще більшої виразності досягли трагічні образи в п'яти піснях на тексти Г. Гейне, створених у рік смерті Ф. Шуберта. Ці пісні ввійшли до збірки *«Лебедина пісня»*. Пісня *«Двійник»* являє собою новий тип драматичної вокальної мініатюри – це трагічний монолог, що втілює образ романтичного героя, який страждає, відчуваючи себе роздвоєним.

З вокальної творчості Ф. Шуберта починається історія німецької романтичної вокальної лірики. Проте *вплив пісень Ф. Шуберта* виходить за межі пісенного жанру, відчувається також на фортепіанній музиці. Характерні музичні образи вокальних мініатюр Ф. Шуберта стали типовими для музики багатьох представників музичного романтизму наступних поколінь.

8. Ф. Шуберт як засновник жанру лірико-романтичної симфонії. «Незакінчена симфонія сі мінор»

Ф. Шуберт написав 9 симфоній. Ранні симфонії дуже близькі до віденської класичної школи; найбільш значні з них – IV «Трагічна» та V. Поступово визрівала творча самостійність Ф. Шуберта, кристалізувався самотутній шубертівський симфонізм. Сміливе і досконале втілення нових тенденцій виявилось у *«Незакінченій симфонії»*.

«Незакінчена симфонія» сі мінор – це новаторський зразок лірико-психологічного симфонізму, це *перша лірична (або лірико-романтична) симфонія*, для якої характерні новий задум, новий світ почуттів. У симфонії панує лірико-поетична атмосфера, настроїв сумної задумливості; відтворено зіткнення між мрією та дійсністю (типово романтичний конфлікт, який розгортається у внутрішньому світі людини).

Нові образи і настрої симфонії втілені *новими засобами виразності*: це *пісенність* (теми, принципи розвитку), нове трактування форми, *переосмислення симфонічного циклу*. Симфонія складається з *двох частин*. Її двочастинність *не є наслідком незакінченості*, оскільки співвідношення частин відрізняється від класичної симфонії. Обидві частини врівноважують одна одну, як дві рівноцінні *лірико-психологічні картини*. Але їх лірика має різне забарвлення: у I частині ліричні переживання трагічно загострені; у II частині – лірика просвітлена, споглядальна.

У своєрідній структурі цієї симфонії проявилася тенденція до подолання багаточастинності інструментального циклу, що стане характерним для романтичного симфонізму XIX ст.

I частина починається похмурою темою вступу, що є своєрідним епіграфом, містить основну ідею симфонії. *Головна партія* (h-moll) має лірико-елегійний характер, звучить схвильовано і тужливо. *Побічна партія* (G-dur) просвітлена, пісенно-танцювальна.

Тональне співвідношення тем нетрадиційне, терцеве (h-moll і G-dur). У кожній темі велике значення має колористичний фон (у головній партії – це ніби фортепіанний вступ до пісні). Між темами експозиції *відсутнє протиставлення*; це контрастне зіставлення різних *ліричних образів* (тому немає зв'язуючої партії). Для тем експозиції характерне загострення звучання на кульмінаціях.

Розробка побудована на матеріалі вступу. *Тема вступу* розвивається від лірико-філософських роздумів до трагедійності, далі – до скорботного безсилля в *кодї*. I частина

симфонії – це яскраве втілення в музиці незадоволеності дійсністю, безвихідного протесту. Ідейний висновок симфонії був незвичайним: після напруженої боротьби – падіння активності, завмирання звучання, що зображує безсилля протесту особистості.

II частина сповнена тієї ж поетичної задумливості, що й перша, але без її драматизму. Музика набуває більш світлого характеру. Форма частини – сонатна без розробки. *Головна партія* широко розспівна; *побічна* – сповнена тонких психологічних відтінків. У ній відчуються відголоски драматизму (ніби спогади).

Ніхто з композиторів першої половини XIX ст. не знав «Незакінченої симфонії». Її рукопис був знайдений лише у 1865 р.

9. Фортепіанна творчість³

Інструментальна творчість Ф. Шуберта розвивалася у двох напрямках:

1. Великі циклічні форми:

- дуже виразні *фортепіанні сонати* (серед них багато незакінчених), у яких ліричні епізоди чергуються зі спалахами драматизму, з пісennими темами;
- фортепіанна *фантазія «Блукач»* (написана одного року з «Незакінченою симфонією») – одночастинна віртуозна п'єса з різноманітними темами; у центральному епізоді композитор використав тему однойменної пісні.

2. Малі форми, тісно пов'язані з традиціями побутової музики; серед них переважають танці (лендлери, вальси, екосези).

- *Вальси* (близько 250) – це ліричні поеми й одночасно життєрадісні побутові танці.
- *Марші*, написані переважно в чотириручному викладі. З них найбільш відомі «Характерні марші».
- Наприкінці свого творчого шляху Ф. Шуберт створив *жанр романтичної фортепіанної мініатюри*. Це *експромти* (8, 1827 р) і *музичні моменти* (6, 1827 р). Кожен із них відтворює *одну мить внутрішнього життя митця*. П'єси охоплюють великий діапазон образів і настроїв: від безтурботної лірики до драматичних вибухів. У більшості п'єс панує один ритмічний малюнок, часто пов'язаний із побутовим танцем. Свобода і безпосередність висловлювання поєднується зі стрункою формою (переважно – тричастинною, яка набула згодом розповсюдження у творчості композиторів-романтиків).

Завдання для самоперевірки

1. Визначте, в чому полягає значення творчості Ф. Шуберта.
2. Розгляньте вокальну творчість Ф. Шуберта (пісні на слова Й. Гете «Лісовий цар», «Маргарита за прядкою», вокальні цикли «Прекрасна мельниківна», «Зимовий шлях»).
3. Діте характеристику симфонічній творчості Ф. Шуберта.
4. Охарактеризуйте «Незакінчену симфонію».
5. Розгляньте фортепіанну творчість Ф. Шуберта.

Завдання для самостійної роботи

1. Самостійне вивчення біографії композитора.
2. Підготовка бесід (фрагментів уроків) для учнів ЗЗСО відповідно до програми «Музичне мистецтво» / «Мистецтво»:
 - Пісні: «В путь», «Форель»: 3 клас, 2 тема «Інтонація»; «Серенада» 7 клас, 1 тема «Образний зміст музики».
 - Балада «Лісовий цар»: 7 клас, 1 тема «Образний зміст музики».
 - «Військовий марш», Вальс сі мінор: 3 клас, 1 тема «Основні властивості музики: пісенність, танцювальність, маршовість».

³ «Військовий марш», Вальс сі мінор включені до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво (3 клас, 1 тема «Основні властивості музики: пісенність, танцювальність, маршовість»); Музичний момент для фортепіано ля бемоль мажор, Експромт до мінор (7 клас, 1 тема «Образний зміст музики») як матеріал для сприймання.

- Ave Maria: 5 клас, 1 тема «Музика і мистецтво слова».
- Музичний момент для фортепіано ля бемоль мажор, Експромт до мінор: 7 клас, 1 тема «Образний зміст музики».

Музичний матеріал

Ф. Шуберт:

Пісні на слова Й. Гете («Пісня Маргарити», балада «Лісовий цар»), вокальний цикл на слова В. Мюллера «Прекрасна мельниківна» (пісні «У путь», «Мисливець»), вокальний цикл «Зимовий шлях» (пісні «Спокійно спи», «Шарманщик»), фрагменти «Незакінченої симфонії», музичний момент фа мінор.

1.3. Фредерік Шопен як засновник польської класичної музики

План

1. Ф. Шопен як засновник польської класичної музики. Теми й образи, риси стилю.
2. Значення мазурки у творчості Ф. Шопена, образний діапазон.
3. Жанр полонезу у творчості Ф. Шопена.
4. Типові риси ноктюрнів Ф. Шопена.
5. Нове трактування жанру етюд. Огляд етюдної спадщини композитора.
6. Жанр балади у творчості Ф. Шопена. Балада №1 соль мінор.
7. Прелюдії та вальси Ф. Шопена.

Ключові слова: мазурка, мазур, оберек, полонез, вальс, переосмислення жанру, ноктюрн, етюд, прелюдія, балада.

1. Фредерік Шопен як засновник польської класичної музики. Теми й образи, риси стилю.

У 90-ті рр. XVIII ст. Польща перестала існувати як держава (в результаті трьох розділів Польщі), внаслідок чого виникали революційні спалахи, повстання. Це впливало на розвиток польського мистецтва, зокрема загострилася цікавість митців до народної творчості, наприклад, А. Міцкевич та Ф. Шопен записували фольклор. Попередниками Ф. Шопена в польській музиці були М. Огінський, К. Курпинський та ін.

Ф. Шопен (1810-1949) – *засновник польської музичної класики*, співець національно-визвольного руху в Польщі. Тема батьківщини – головна у творчості Ф. Шопена. Образ Польщі розкритий композитором у картинах її величного минулого, звуках народних танців і пісень, образах національної літератури, сучасного польського побуту. Ф. Шопен створив *образи зворушливої лірики, суворого драматизму та мужньої стійкості*. Обставини життя Ф. Шопена склалися так, що, починаючи з двадцятирічного віку, він був змушений жити на чужині. Тому в його уявленні Польща все більше ставала схожа на прекрасний недосяжний ідеал, на романтичну мрію.

Ф. Шопен – «поет фортепіано». Він не писав опер, симфонічної музики, романсів, але його творчі відкриття в галузі фортепіанної літератури не поступаються досягненням сучасників в інших жанрах. Ф. Шопен *розширив жанри фортепіанної музики*: створив нові та переосмислив традиційні. Для композитора фортепіанна музика була одночасно і «творчою лабораторією», і галуззю, у якій виявилися його найвищі досягнення.

Ф. Шопен оригінально використав **народні жанри** (мазурку, полонез). Він – національний композитор, який оспівував історію, життя, мистецтво свого народу, і водночас – **композитор-романтик**, заглиблений у ліричні переживання. Відповідно *музична мова* Ф. Шопена має *національну природу*; водночас їй властива особлива *витонченість, вишуканість*.

Ф. Шопен – один із найвидатніших композиторів-**мелодистів**. Його мелодії – вокальні за своїм характером (споріднені із сучасними композитору оперними аріями). Їм властиві широка протяжність, гнучкість, інтонаційна насиченість, орнаментика (групето,

пасажі, тріолі тощо). Часто мелодії Ф. Шопена мають елегійний характер, висловлюють настрій скорботи в її різноманітних відтінках.

Нова емоційна атмосфера музики Ф. Шопена (найтонші зміни ліричних настроїв ніби переливи світлотіні) висловлювалась новими *засобами*, які розширювали колористичні можливості фортепіано. Це – багатство гармонії (незвичайні для того часу послідовності акордів), ладу (народні лади, особливо лідійський), ритму, поліфонії, фактури.

Вплив народних жанрів відчувається у ритмічних особливостях, зокрема у вільних змінах дво- та тридольних метрів. Взагалі тяжіння саме до інструментальної музики типове для польського фольклору, який розвивався більше в напрямі танцю, ніж пісні. У фактурі деяких мазурок помітні відголоски інструментальних ансамблів, розповсюджених у польських селах.

Особливості творчого методу Ф. Шопена полягають у поєднанні імпровізаційної свободи із завершеною та стрункою композицією, з опорою на класичні форми (тричастинну, рондо). У музиці композитора нове романтичне завжди співіснує з традиційним, класичним. Музика Ф. Шопена завжди щира, задушевна, демократична, справляє надзвичайно сильний психологічний та емоційний вплив на слухача.

Вплив творчості Ф. Шопена на подальший розвиток музичного мистецтва був великим і різноманітним: у галузі піанізму, музичної мови, форми. Злиття національної основи з найвищим рівнем професіоналізму стало прикладом для композиторів національних шкіл.

Музика Ф. Шопена *піаністична* за своєю природою: вона втрачає свою індивідуальність, коли виконана на інших інструментах, особливо в оркестровому викладі. Музичні думки композитора народжувалися в імпровізаціях за фортепіано; за згадками сучасників, у виконанні самого Ф. Шопена яскраво відчувалося імпровізаційне походження його музики.

Жоден з інших композиторів, навіть Ф. Ліст, не обмежував себе цілком фортепіанною музикою. Ф. Шопен безмежно *розширив виразові можливості фортепіано*. На противагу Ф. Лісту, який трактував фортепіано як інструмент, здатний відтворювати звучання всього оркестру, Ф. Шопен розробляв колористичні можливості, властиві тільки піаністичним тембрам. Витончений стиль західноєвропейського піанізму органічно поєднується в музиці Ф. Шопена з особливостями польського фольклору.

2. Значення мазурки у творчості Ф. Шопена, образний діапазон

Значення мазурки у творчості Ф. Шопена можна порівняти зі значенням пісні у творчості Ф. Шуберта або сонати у творчості Л. Бетховена. Мазурка супроводжувала композитора від раннього дитинства до останніх місяців життя; це найближча для нього галузь творчості, у якій найбільш безпосередньо й вільно відбилися національні польські риси. Саме в жанрі мазурки Ф. Шопен найбільш близький до фольклорних зразків. Як і полонез, мазурка була для Ф. Шопена *носієм національно-патріотичної ідеї*; на відміну від попередників композитор підняв її на небувалу висоту.

У своїх мазурках Ф. Шопен узагальнив і поєднав риси кількох різновидів цього польського народного танцю: мазура, куявяка, оберека. *Мазур* – це народний танець Мазовії, якому притаманні поривчасті рухи з притупуванням. Музика мазура весела, запальна, характерні різкі, примхливі акценти – на другій та третій долях. *Куявяк* (народний танець Куявії) й *Оберек* (частина куявяка) мають більш плавний ритм і мелодичний малюнок. Це наближає їх до вальсу, але у більш поштовхавленому темпі, з акцентами на третій долі.

Фольклорні риси мазурок Ф. Шопена виявляються у ряді ознак:

- Особливості *ритміки*: пунктирована перша доля, притупування на другій, примхливість, несподівані зрушування акцентів.
- *Ладо-гармонічні* особливості: народні лади (особливо лідійський), плагальні звороти тощо.

- *Фактурні звороти*, які нагадують звучання *народних інструментів*: подвійні органні пункти наслідують звучання волинки; орнаменти в мелодії імітують народну скрипку. Фактура і гармонія мазурок Ф. Шопена дуже прості, наближаються до побутового музикування.

Серед шопенівських мазурок зустрічаються *різні типи*:

- Мазурки-жанрові картинки, які відтворюють справжній сільський танець («образки», як називав їх сам композитор).
- Мазурки настроїв.
- Мазурки міського бального стилю.

У ранніх мазурках Ф. Шопен поетизував побут, але починаючи з середини 30-х рр. почало виявлятися тяжіння до *психологізації* цього побутового жанру. Зовнішні елементи форм мазурок залишилися, але Ф. Шопен наповнив їх новим змістом. Мазурка перетворилася на *ліричну, іноді трагічну поему*. На першому плані в таких мазурках уже не танцювальність, а психологічна виразність, ліричні, часто скорботні настрої. Гармонічна вишуканість, виразна декламаційна мелодія відрізняють такі мазурки від мазурок танцювального складу.

До *першої групи* належить Мазурка *F-dur op.68. №3*. Це жанрова сценка, проста і весела, у якій яскраво відчувуються народні елементи. Крайні частини – це завзятий мазур з акордовою фактурою, ритмом притупування. Середня частина – оберек: мелодія у високому регістрі імітує звучання народної скрипки; остінатна квінта в супроводі нагадує звучання волинки.

Мазурка *C-dur op.24 №3*⁴ також поєднує сільські танці. Для неї характерний імпровізаційний склад, заснований на чергуванні різних епізодів.

Друга група мазурок численніша, відзначається настроями суму, меланхолії.

Мазурка *a-moll op.68 №2*. Повільний темп, мінорний лад, повтор окремих зворотів, півтонові хроматичні інтонації – усе це створює меланхолійний колорит. Середня частина контрастна – пожвавлена мелодія на фоні «гудіння» квінти.

Мазурка *a-moll op.14 №4* одна з найбільш цікавих та своєрідних. Вона має дуже виразний вступ: з цієї поспівки виростає основна тема мазурки. Для крайніх частин характерний напружений ліризм. Середня частина – картинна, має пісенно-танцювальний характер. Реприза повертає до настроїв смутку і туги; кода з її хроматизмами в мелодії та альтерованими гармоніями посилює безрадісний тон мазурки.

Мазурка *fis-moll op.59 №3* – поема з глибоким змістом і складним драматичним розвитком. Основна тема характеризується ходом на зб.2 і ритмічним зворотом з тріоллю на першій долі. Мазурка написана у складній тричастинній формі, відзначається динамічністю розвитку, драматизацією музичного матеріалу.

3. Жанр полонезу у творчості Ф. Шопена

Полонез – це старовинний жанр, який склався ще у XVII ст. як музика, що супроводжувала урочистий парадний хід польського панства. Для Ф. Шопена полонез уособлював національно-епічну героїку; у своїх полонезах композитор відроджував картини колишньої величі своєї батьківщини і цим висловлював сучасні йому *патріотичні настрої*. У полонезах Ф. Шопена можна простежити три ідейні мотиви: почуття гордості за колишню велич Польщі, скорбота з приводу її втрати, віра в майбутнє відродження. Ф. Шопен відображав тему батьківщини, національну трагедію, героїчну боротьбу польського народу за національну незалежність.

Шлях розвитку жанру полонезу у творчості Ф. Шопена – *від музики танцю до вільної поємності*, до ліричних настроїв. Особливою рисою шопенівських полонезів є їх урочиста *маршовість і картинність*. Вони належать до *віртуозного стилю*; порівняно з мазурками в них більш складна фактура, гармонія, форма. Полонези Ф. Шопена викликають асоціації з

⁴ Мазурки ля-мінор, До- мажор, Сі бемоль-мажор включені до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (3 клас, 4 тема «Музична форма») як матеріал для сприймання.

урочистим маршем, незважаючи на тридольність (у феодальну епоху урочистий хід супроводжувався музикою у тридольному розмірі).

Могутня звучність, пов'язана з акордовою фактурою, наростанням динаміки, справляє майже оркестровий ефект. Мелодія написана крупними мазками. Усе це створює картини могутнього руху, лицарської героїки, величі та блиску. При цьому кожний окремих полонез відзначається своїми індивідуальними образами.

Найбільш відомі сім полонезів, створені Ф. Шопеном у 1834 р.

Полонез №1 cis-moll має світлий характер.

Полонез №2 es-moll *драматичний*, це один із найбільш скорботних творів Ф. Шопена. Він побудований на різких контрастах, написаний у складній тричастинній формі. *Перший епізод* має драматичний характер; похмурі початкові фрази створюють атмосферу тривожних передчуттів. *Другий епізод* лірично-пристрасний. *Середина першої частини* – це героїчна батальна сцена (*Des-dur*). У центрі полонезу – контрастна *середня частина* (*H-dur*), яка має піднесено-просвітлений характер. Проте реприза повертає до трагічних образів першої частини.

Полонез №3 A-dur⁵ – один із найбільш популярних творів світового репертуару, блискучий тріумфальний марш. Основна тема має карбований ритм, акордову фактуру. У середньому розділі фанфарна тема посилює лицарський характер музики.

Три останні полонези піднесли цей жанр на висоту, небувалу навіть у творчості Ф. Шопена.

Полонез №4 c-moll за характером героїко-трагічний. *Полонез №5 fis-moll* – це грандіозна героїчна епопея, сповнена драматичних контрастів.

У славнозвісному **Полонезі №6 As-dur** енергійність, пишність лицарського полонезу поєднується з вільною поетичною фантазією.

«*Полонез-фантазія*» №7 вже виходить за межі жанру полонезу, наближаючись до балад та фантазій Ф. Шопена.

4. Типові риси ноктюрнів Ф. Шопена

Жанр ноктюрну має старовинні традиції. Спочатку він виник у літургії як частина заутрені. *Nocte* – ніч (іт.), звідти *Notturmo*. Світські ноктюрни з'явилися, починаючи з XVIII ст. Романтики, яким близьке було все таємниче, відродили цей жанр, який був до цього другорядним. Попередниками Ф. Шопена в жанрі ноктюрну були Джон Фільд, М. Шимановська та ін.

Ноктюрни Ф. Шопена мають *спільні стилістичні риси*. Передусім – це провідна роль широкої *кантиленної мелодії*, яка наближається до італійських оперних та пісенних тем. Мелодія показана на акордово-фігураційному педальному фоні, який створює атмосферу романтичної мрії.

Ф. Шопен вніс *нові риси* у традиційний жанр ноктюрну: розширив коло ліричних образів (від ніжної ліричності до трагізму), також драматизував жанр, посилив контрастність, поглибив інтонаційну виразність мелодії. Ноктюрни Ф. Шопена мають різноманітні *жанрові зв'язки*: риси хоралу, маршу, серенади, пісні, дуету – відчуються в багатьох епізодах ноктюрнів. У пізніх ноктюрнах композитор досяг психологічної глибини; у них з'явилися драматичні риси, посилилася драматургічна контрастність, ускладнилася гармонічна мова.

Ноктюрн c-moll (op.48 №1), 1841 р. Композиторський задум цього ноктюрну виходить за жанрові межі. Це гостродраматичний твір; у ньому є риси трагізму, величності, підкресленої простоти. Образні контрасти поєднуються з безперервністю й цілісністю динамічної тричастинної форми. Ноктюрн c-moll – це багатоплановий твір, найбільш сюжетний серед ноктюрнів Ф. Шопена.

⁵ Полонез №3 A-dur включений до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (3 клас, 4 тема «Музична форма», 3 клас, 1 тема «Основні властивості музики: пісенність, танцювальність, маршовість») як матеріал для сприймання.

У *першій частині* легко впізнати жанрові зв'язки: повільний чотиридольний рух, пунктирний ритм у мелодії – усе це нагадує траурний марш. Мелодія ноктюрну являє собою синтез пісенності й декламаційності, вона має скорботно-ліричний, патетичний характер. У процесі розвитку посилюються драматичні елементи теми, які досягають кульмінації в репризі першої частини (ноктюрн написаний у складній тричастинній формі). Безперервність гармонічного руху сприяє наскрізному розвитку, надає кожного разу нової виразності початковому мелодичному звороту.

Середня частина (C-dur) контрастна, вона просвітлює колорит, має епічні риси. Акордова фактура, хоральність створюють настрій величної урочистості. *Реприза* динамізована: швидкий темп, тріолі, схвильованість усієї фактури приводять до бурхливої драматичної кульмінації. Заключний речитатив – це реакція на попередні трагічні події.

5. Нове трактування жанру етюд. Огляд етюдної спадщини композитора

Етюди Ф. Шопена – це інша грань його творчості. У них сконцентрована нова віртуозна техніка, нова піаністична виразність. Ф. Шопен відчував потребу в оновленні піаністичної техніки для своєї музики, потребу у створенні нової педагогічної літератури. Ще під час роботи над фортепіанними концертами (у Варшавський період) та іншими творами віртуозного складу, композитор почав створювати етюди. Він систематизував технічні засоби, розкриваючи образно-емоційне значення кожного з них.

І зошит (12 етюдів) оп. 10 був закінчений у 1832 р. *Друга група етюдів* оп. 25 – у 1832-1836 рр.; пізніше були написані ще 3 етюди на замовлення. В етюдах були сконцентровані основи нового фортепіанного стилю Ф. Шопена. Попередники Ф. Шопена у створенні фортепіанних етюдів не виходили за межі інструктивно-педагогічної літератури (К. Черні, М. Клементі, Й. Крамер). Ф. Шопен переосмислив традиційний жанр етюд: *на перший план вийшов яскравий художній зміст*; віртуозна техніка стала відігравати другорядну роль.

Етюди Ф. Шопена відзначаються багатством і різноманітністю образів: Широка, наспівна кантилена *Етюд мі мажор* (оп. 10 №3), тему якого Ф. Шопен вважав найкращою зі своїх мелодій, втілює образи натхненно-споглядальні. Кантиленна мелодія у крайніх розділах контрастує з бурхливим драматизмом у середній частині. *Етюд оп. 10 №5* відтворює радість життя; *етюд оп. 10 №9* – це скорботна елегія; *етюд оп. 10 №19* – драматична сценка-дует.

Етюд оп. 10 №12 до мінор «Революційний» належить до найбільш популярних п'єс світової музичної літератури. Він має назву «Революційний» тому, що був створений Ф. Шопеном як безпосередній відгук композитора на революційні події в Польщі. Гнів, обурення, відчай складають образний зміст твору. Вольова, драматично-напружена тема з пунктирним ритмом звучить на фоні стрімких пасажів у супроводі.

Нова віртуозна техніка Ф. Шопена значно випередила рівень свого часу. Композитор сприймав кожний свій етюд як шлях до оволодіння певним технічним засобом. Ф. Шопен розробляв прийоми кантилени на педальному фоні, засоби мелодичної орнаментальності, блискучої пасажної техніки, широкого обсягу регістрів, розтягнених акордів, мелодичних стрибків, дисонуючих сполучень звуків, гри на чорних клавішах та ін.

6. Жанр балади у творчості Ф. Шопена

Балада – це старовинний жанр, який склався в епоху Ренесансу; у XIX ст., в епоху романтизму, письменники і композитори відродили жанр, оскільки він відповідав їхній цікавості до національних образів. Сюжети балад були насичені драматизмом, фантастикою, мали несподівану розв'язку в кінці. У польській літературі XIX ст. балади виражали патріотичні настрої. Балади А. Міцкевича були співзвучні таланту Ф. Шопена; вони впливали на нього своїм патріотичним змістом і яскраво вираженим народним характером.

Ф. Шопен створив *новий жанр – жанр інструментальної балади*, у якому він музичними засобами відтворив особливості цього виду сучасної польської поезії. Зміст балад

Ф. Шопена складають думки про батьківщину, її героїв, про історичне минуле Польщі, її трагічну долю та її майбутнє.

Жанр балади передбачав *взаємодію образів епічних, трагічних та ліричних*, поєднання декламаційної розповідності, картинної споглядальності з бурхливою драматичною дією. Баладам Ф. Шопена властиві специфічні риси баладної виразності: схвильований характер, елементи епічної розповідності, переплетіння фантастичних і реальних образів, чергування контрастних епізодів, драматична кульмінація-розв'язка в кінці. У баладах Ф. Шопена немає сюжетної зображальності. Драматичний розвиток кожної балади настільки виразний, що не потребує ніякої літературної програми. Кожна балада має свою сюжетну лінію, свою індивідуальну композицію. У баладах Ф. Шопена народилася *нова форма – синтетична одночастинна*, яка вільно й оригінально поєднує ознаки різних форм: сонатної форми і сонатного циклу, рондо, тричастинної форми, варіації.

Балада №1 соль мінор – це перший великий твір, у якому Ф. Шопен у героїко-трагедійному аспекті висвітлює долю своєї країни і свого народу. Драматургічний задум балади розкривається в переходах від лірики до трагедійності, від епічної оповіді до активної драматичної дії. Цілу епопею Ф. Шопен умістив у стислу одночастинну форму. Під впливом баладних властивостей суттєво *змінилася сонатна форма* (самий характер тем, їх розвиток, дзеркальна реприза тощо).

Починається балада епічним, суворим *вступом*; це ніби невеликий пролог, який вводить у значні події. *Головна партія* лірико-елегійна (g-moll); вона звучить як спогад про минуле; м'який вальсовий ритм надає темі теплоти й щирості. *Побічна партія* (Es-dur) – світла, натхненна; це одна з найпоетичніших тем Ф. Шопена. В експозиції теми були викладені в ліро-епічному плані – тут немає протиставлення. Закінчується експозиція спокійно.

У *розробці* відбувається драматичний розвиток тем, їх образна трансформація у двох напрямках: героїчному і трагічному. Побічна партія постає в новому вигляді; могутнє ff, акордова фактура, великий звуковий обсяг надають темі мужності та енергії. *Реприза дзеркальна*. Вона не випадково починається з побічної партії: призначення репризи – затвердити епіко-героїчний характер побічної теми, якого вона набула в розробці. Яскравий контраст до світлої, героїчної побічної партії створює похмуро-таємниче звучання в репризі головної партії. Розвиток головної партії приводить до драматичної кульмінації.

Кода балади – це останній акт драми. Зростає емоційна напруженість; стрімкий рух, різкі акценти змінюють малюнок тем. Закінчується кода трагічним епілогом (пафос декламаційних фраз, акорди хорального складу, гамоподібні пасажі). Безперервний розвиток балади розкриває її музичний задум: розповідь, яка починалася як спогади про прекрасне минуле, і катастрофа у сьогоденні.

7. Прелюдії та вальси Ф. Шопена

Прелюдії ор.28 – це одне з найбільш оригінальних досягнень Ф. Шопена в галузі фортепіанної мініатюри. У прелюдях композитор втілює романтичний принцип *циклізації мініатюр* (музичний твір великого плану, утворений засобом контрастного чергування окремих мініатюр). У прелюдях сконцентровані типові шопенівські образи.

Ф. Шопен *переосмислив жанр прелюдії як романтичної мініатюри*. Це закінчені п'єси, які не відіграють ролі інтродукції до іншого твору. Назва прелюдій відповідає їх образному змісту. Поняття «прелюдія», яке склалося ще в пізньоренесансну епоху, передбачало музику вільноімпровізаційного характеру. У мистецтві XVII ст. жанр прелюдії був епізодичним, допоміжним, виконував роль імпровізаційного вступу. Але у XIX ст. саме такі антикласичні риси, як імпровізаційність і ліричність, відповідали музиці нового століття. Прелюдія набула права самостійного існування. Прелюдіям Ф. Шопена властиві такі риси, як: миттєвість, невловимість; тому вони афористичні, короткі, ескізні.

Подібно прелюдіям з «ДТК» Й. С. Баха, які створювали енциклопедію музичних жанрів епохи бароко, прелюдії Ф. Шопена ескізно відтворюють жанри XIX ст. Від

композиції «ДТК» Й. С. Баха Ф. Шопен сприйняв також тональні зв'язки, але інакше (рух за квінтовым колом, а не за хроматичною гаммою, паралельний, а не однойменний мінор – С, а, G, e, D, h, A, fis). Як і Й. С. Бах, Ф. Шопен розкрив своє уявлення про колорит кожної з 24 тональностей.

У кожній прелюдії Ф. Шопена розкритий тільки один настрій, один психологічний стан. Разом вони утворюють різноманітні відтінки настроїв. Прелюдії контрастно зіставлені: технічні «етюдні» сусідують з кантиленними; швидкі темпи змінюються помірними, спокійні картини – драматичними епізодами⁶.

Прелюдія №1 C-dur відтворює ліричну захопленість, музика її поривчаста, трепетна.

Прелюдія №2 a-moll похмура, зосереджена. Особливої виразності їй надає поєднання хроматизованих дисонуючих басових голосів і скупой, суворой мелодії.

Прелюдія №3 G-dur виражає світлий поетичний настрій, можливо, навіяний красою природи.

Прелюдія №4 e-moll – одна з найбільш скорботних і гостроемоційних сторінок музики Ф. Шопена. Це узагальнений та піднесений образ страждання (похмуро застиглий остинатний бас із низхідним хроматичним рухом і на цьому фоні скорботно виразні секундові інтонації в мелодії).

Прелюдія № 6 h-moll елегійна і задумлива.

Прелюдія № 7 A-dur написана в жанрі мазурки, звучить, як світла мрія, як прекрасний образ батьківщини. Прелюдія зовні проста, але їй притаманна продуманість, відточеність усіх деталей. Ледь помітні зміни в мазурочному ритмі, вишукані гармонічні ходи, витонченість мелодичного малюнку надають прелюдії легкого, прозорого звучання.

Сильнішим контрастом до прелюдії ля мажор звучить наступна **прелюдія № 8 fis-moll**, яка відтворює бурю почуттів, душевну розгубленість. Прелюдії №№6, 7 та 8 мають між собою драматичний зв'язок (від елегійного смутку до світлих спогадів, які викликають біль і тривогу). Кульмінація циклу – це прелюдії №№22 та 24. Фінальна прелюдія **№24 d-moll** найбільш розгорнута, вагома та емоційно напружена.

Вальси Ф. Шопена⁷

Вальси Ф. Шопена – це виразні й витончені концертні твори, прекрасні зразки романтичної мініатюри, свого роду натхненні музичні поеми. Глибокі за музичним змістом, блискучі, з широким використанням багатого арсеналу віртуозної піаністичної техніки, вони є ефектними творами концертної естради. Свої вальсові композиції Ф. Шопен прикрашав стрімкими гамоподібними пасажами, різноманітною акордовою та октавною технікою, а також великою кількістю цікавих фігурацій, створюючи граціозний і елегантний стиль.

Щодо гармонії вальси дещо простіші, ніж більшість інших творів Ф. Шопена, більш скромні за масштабами; вони належать до типу сучасної композитору романтичної мініатюри, проте не стільки камерного, скільки концертного зразка. Вальсам властива шопенівська мелодійність, ритмічна енергія, простота конструкцій при відносно розгорнутій формі.

Як правило, кожен вальс будується як своєрідна «сюїта» з декількох маленьких вальсів, що знаходяться в органічній спорідненості один з одним. Вони об'єднані або значною інтонаційною спільністю, або принципом контрастного протиставлення при спільній інтонаційній основі. Розвиток сюїти досягає часто кульмінації в узагальнювальній коді.

На тлі блискучої концертності більшості вальсів виділяються кілька ліричних, що занурюють в атмосферу романтичних спогадів, зокрема прекрасний вальс a-moll op. 34, № 2, з його глибоко меланхолійним настроєм.

⁶ Прелюдії №№7, 20 включені до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (3 клас, 1 тема); прелюдії №№4, 7 (4 клас, 2 тема «Музика єднає світ») як матеріал для сприймання.

⁷ Вальси Ф. Шопена включені до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (3 клас, 3 тема «Розвиток музики») як матеріал для сприймання.

Вальс до-дієз мінор №7⁸ – це витончена романтична фортепіанна мініатюра, наповнена ліризмом і меланхолією. Твір написаний в оригінальній тричастинній формі з рисами рондо. Її можна представити схемою: А + В С + В А + В.

Перша тема вальсу (Tempo giusto) некваплива і сумна. Вона починається з широкого секстового ходу, який є характерним для пісенно-романсової музики. Далі композитор будує мелодичну лінію на виразних секундових «зітханнях», за якими йде ніжний і легкий спадний хроматичний пасаж. Після першої романтичної мрійливої теми звучить повітряна, легка мелодія також у до-дієз мінорній тональності.

Безперервне звучання восьмих нот *другої теми* (più mosso) створює відчуття кружляння і легкої польотності. У *третьій темі* вальсу (più lento), для якої композитор вибрав тональність Ре-бемоль мажор, настрій музики значно змінюється. Її акомпанемент значно полегшений міжтактовими синкопами, тому мелодія звучить як світла розспівна кантилена. Темп тут знову сповільнюється і тривалості в мелодичній лінії збільшуються до четвертої.

Завдання для самоперевірки

1. Визначте, у чому полягає значення творчості Ф. Шопена.
2. Дайте загальну характеристику фортепіанної музики Ф. Шопена:
3. Визначте, у чому полягає значення мазурки і полонезу у творчості композитора.
4. Визначте, у чому полягає переосмислення Ф. Шопеном жанру етюд.
5. Охарактеризуйте типові риси ноктюрнів Ф. Шопена.
6. Розгляньте балади і прелюдії Ф. Шопена як нові жанри інструментальної музики.

Завдання для самостійної роботи

1. Самостійне вивчення біографії композитора.
2. Підготовка бесід (фрагментів уроків) для учнів ЗЗСО відповідно до програми «Музичне мистецтво»/ «Мистецтво»:
 - Полонез Ля-мажор: 3 клас, 1 тема «Основні властивості музики: пісенність, танцювальність, маршовість», 3 клас, 4 тема «Музична форма».
 - Вальси: 3 клас, 3 тема «Розвиток музики».
 - Прелюдії №№7, 20: 3 клас, 1 тема. Прелюдії №№4, 7: 4 клас, 2 тема «Музика єднає світ».
 - Мазурки До-мажор, ля-мінор, Сі бемоль мажор: 3 клас, 4 тема «Музична форма».
 - Вальс мі мінор: 6 клас, 1 тема «Музика як мова почуттів».
 - Вальс-хвилинка, Вальс №7: 7 клас, 1 тема «Образний зміст музики».

Музичний матеріал

Ф. Шопен

Мазурки фа-мажор ор.68, №3 і ля-мінор ор.68, №2.

Полонези Ля-мажор і мі-бемоль мінор.

Етюди мі-мажор ор.10, №3 і до-мінор ор.10, №12.

Балада соль-мінор, ноктюрн №13 до-мінор.

Прелюдії мі-мінор і Ля-мажор. Вальс №7.

⁸ Вальс №7 включений до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (7 клас, 1 тема «Образний зміст музики») як матеріал для сприймання.

1.4. Творчість Роберта Шумана

План

1. Р. Шуман як представник німецького музичного романтизму.
2. Фортепіанна музика – основний напрям творчості Р. Шумана. Цикли мініатюр.
3. Темі й образи творчості. Програмність. Жанровий діапазон.
4. Риси стилю. Музична мова.
5. Огляд інших жанрів у творчості Р. Шумана.
6. Альбом для юнацтва.

Ключові слова: програмність, музичний портрет, сценка, цикл мініатюр, варіаційний метод розвитку, вокальний цикл.

1. Р. Шуман як представник німецького музичного романтизму

Роберт Шуман (1810-1856) – видатний німецький композитор-романтик, музичний критик, диригент. Спадкоємець Ф. Шуберта, Р. Шуман розвивав демократичні та реалістичні тенденції німецького й австрійського музичного романтизму. Його твори тісно пов'язані з традиціями німецької музичної класики.

Р. Шуман увійшов до історії музики як один із найсміливіших *новаторів*. Розширюючи межі й засоби музичної мови, він прагнув з повнотою і точністю передати, з одного боку, процеси духовного життя, з іншого – життя «зовні» – зв'язки і контрасти явищ, «драматургію» життя.

Р. Шуман прагнув тісно зближувати музику з літературою, поезією. Творчість композитора багато в чому споріднена з поезією Г. Гейне, кидала виклик духовній убогості Німеччини 1820-х – 40-х рр., кликала у світ високої людяності.

2. Фортепіанна музика – основний напрям творчості Р. Шумана. Цикли мініатюр

Фортепіано – основа музики Р. Шумана. Найбільш яскраві та цінні твори написані ним саме для цього інструменту; вокальну творчість неможливо уявити без широко розвиненої фортепіанної партії; у кращих камерних творах фортепіано відіграє надзвичайно важливу роль. Р. Шуман як фортепіанний композитор мав попередників, у творчості яких розроблялись елементи нового фортепіанного стилю. Значний вплив справили на нього пізні бетховенські сонати. Проте Р. Шуман, як і Ф. Шопен, належав до митців, які створили *новий романтичний стиль*; до формування його вони йшли своїми, особливими шляхами.

Фортепіанна музика – найбільш новаторська і самобутня галузь мистецької спадщини Р. Шумана – вплинула на його творчість також в інших жанрах. Навіть у вокальній і камерно-симфонічній сферах, за рідкими винятками, кращими творами Р. Шумана є ті, у яких панує барвисте звучання фортепіано (пісні, концерт, квінтет, квартет, тріо).

Новим явищем у фортепіанній літературі стали *цикли мініатюр*. «Метелики», «Карнавал», «Крейслеріана», «Фантастичні п'єси», – ці твори та багато інших формувалися в єдиний цикл у вигляді низки окремих, але взаємопов'язаних *мініатюр*. У деяких випадках мініатюри виростали до самостійних п'єс, як, наприклад, у «Фантастичних п'єсах», «Лісових сценах». В інших циклах зміна й послідовність епізодів взаємообумовлені; тому виконання окремих мініатюр неможливе без того, щоб не порушити цілісність усього твору.

Співвідношення окремих побудов у циклах найрізноманітніші. Це може бути принцип різного роду *контрастів*, як у «Крейслеріані» або «Фантастичних п'єсах»; варіювання – у «Симфонічних етюдах», частково у «Карнавалі», і навіть сюжетного об'єднання, до якого тяжіють «Метелики» тощо. Зустрічається також поєднання зазначених принципів, прикладом чого може слугувати «Карнавал». Шуманівські циклічні форми – явище нове й оригінальне, народжене своєрідним складом музичних уявлень і мислення композитора. Гостре враження від яскравого художнього образу, нескінченної кількості його відтінків або ж мінливі «рухи душі» – усе це потребувало гнучких форм, здатних швидко зафіксувати один стан із тим, щоб негайно відобразити інший, іноді прямо протилежний.

Циклічні твори, що виростають із послідовності невеликих замкнутих п'єс, ланок, виявилися для Р. Шумана тією формою, у якій він міг вільно віддаватися своїй безмірно багатій і сміливій фантазії. Незважаючи на типово романтичний характер подібних форм, ніхто із сучасників Р. Шумана не застосовував їх з такою постійністю.

При зіставленні фортепіанних п'єс з літературними жанрами Р. Шуман постає не як драматург (яким був Л. Бетховен у сонатах), не як поет-мініатюрист, а як *новеліст*. Цей своєрідний тип музичних оповідань був підготовлений пісенними циклами Ф. Шуберта, які об'єднали в собі розповідність і ліризм. Але Р. Шуман пішов далі Ф. Шуберта у відображенні різноманітних життєвих вражень. Тут і мінливі відтінки внутрішнього світу, і картини природи, забарвлені настроєм «оповідача»; і влучні портретні замальовки; і фантастичні сцени. Безперервна зміна барв, світлотіньові ефекти, святковість колориту в цілому надають фортепіанній музиці Р. Шумана емоційної загостреності.

Від шубертівських циклів та від сюїти XVIII ст. твори Р. Шумана відрізняються підкресленою іронією композиції, використанням граничних контрастів. Послідовне протиставлення крайніх емоційних «регістрів» – від пристрасної екзальтації до глибокої задуми або гострого жарту – створює відчуття несподіваності та драматизму.

Новелістичний характер фортепіанних п'єс Р. Шумана визначив своєрідність їх музичної форми. Великі твори утворюються не шляхом сонатного розвитку, а *послідовним чергуванням окремих закінчених п'єс*. На основі методу циклізації мініатюр Р. Шуман створює типову для нього велику форму у фортепіанній музиці

Особливо його полонили *карнавальні образи*. «Метелики» (ор. 2, 1829-1831) нав'язані сценою маскараду з роману Жан Поля «Пустотливі роки». «Віденський карнавал» був створений під враженням карнавального святкування у Відні; улюблена Р. Шуманом ідея боротьби передових художників з відсталим міщанством виражена в знаменитому «Карнавалі».

Р. Шуман розгортав перед слухачем низку яскравих картин або подій, що утворюють разом закінчену «новелу». Так, у «*Карнавалі*» різноманітність вражень виражено в двадцяти мініатюрних «сценках», які йдуть одна за одною. На тлі вальсової музики перед слухачем немов проходять маски, чуються уривки розмов і змальовано окремі персонажі. Великий фінал об'єднує твір, зображує переможний наступ прогресивних персонажів. У «Крейслеріане», одному зі своїх найбільш інтимних, овіяних пристрасстю творів, Р. Шуман передав «буяння почуттів художника-романтика», а в «Дитячих сценах» із теплим гумором дивиться очима дорослого на світ дітей.

3. Теми й образи творчості. Програмність. Жанровий діапазон

Для мистецтва Р. Шумана характерні такі риси: *поглиблення лірико-психологічних образів*, індивідуальних рис персонажів, загострення протиріччя між особистістю і навколишніми умовами, образи природи як відображення власних емоцій, суб'єктивна фантастика.

Тонкий музикант-психолог, який із дивовижною поезією втілював складний, суперечливий внутрішній світ людини, – таким постає Р. Шуман у своїй фортепіанній музиці. Це яскраве оригінальне мистецтво повністю сформувалося в роки юності композитора. Жоден із сучасників Р. Шумана не сягав такого охоплення різноманітних вражень, подібної емоційної загостреності. Схвильованість, що переходить у збудженість, порив і елегантна мрійливість, які постають у гранично контрастному протиставленні, вигадлива таємничість, гумор, часом на межі гротеску, баладно-розповідні моменти – усе це надає фортепіанним творам Р. Шумана неповторних рис.

Серед великої різноманітності втілення Р. Шуманом художніх задумів можна умовно виділити *два напрями або типи*. Один – *втілення лірики настроїв, душевних станів*. Такою є більшість з «Фантастичних п'єс», «Крейслеріана», Фантазія C-dur, Гумореска.

Інший – це *барвисті картини життя*, в його стрімкому бігу і святкових формах, у стихії захоплюючої танцювальності. Сюди належать «Метелики», «Віденський карнавал» і,

перш за все, «Карнавал» – за новаторською сміливістю задуму і його втілення – творіння, єдине у своєму роді.

У них ясно проявився нерозривний зв'язок музичних і літературних образів. Багато з циклів і окремі п'єси композитора народжувалися під безпосереднім впливом *літератури*. Із творами Е. Гофмана пов'язані «Крейслеріана», «Фантастичні п'єси», «Нічні п'єси». «Метелики» навіяні романом Жан Поля. Інтермецо з Третьої новелети ор. 21 композитор пов'язував зі сценою відьом з шекспірівського «Макбета». Інтермецо Четвертої новелети – з піснею Маргарити Й. Гете тощо.

Але при цьому Р. Шуман звичайно *не звертався до образотворчої програмності*. Заголовки своїм творам композитор давав у більшості випадків уже після того, як вони були закінчені. Їх назви покликані ввести в коло образів твору; задуми ці були такі незвичайні й нові, що для розуміння їх сучасниками дійсно потрібна була якась нитка, хоча б у вигляді заголовка.

Програмність – питання, що завжди виникає при розгляді фортепіанних творів Р. Шумана, – характерна риса романтичної епохи. Тенденція до програмності викликана прагненням композиторів-романтиків безпосередньо висловити мовою музики конкретний задум, образ, характер, зблизити музику з іншими мистецтвами, літературою, живописом. Складність розкритих явищ, новизна виразових засобів і форм – усе це вимагало авторських вказівок, які спрямовували б увагу і допомогли правильно усвідомити зміст твору. Різні композитори по-різному втілювали цю загальну тенденцію. Г. Берліоз, наприклад, сам писав для своїх симфоній розгорнуту програму, на зразок оперного лібрето. У Ф. Ліста твори, навіяні образами світової літератури, мали такі ж назви. Наприклад, «Фауст-симфонія», «Сонети Петрарки». Ф. Шопен обмежувався визначенням жанру: ноктюрн, балада, полонез, мазурка. Р. Шуман придумував характерну для певної п'єси назву, що вказує на конкретний зміст, або висловлював в заголовку загальну поетичну ідею, задум, настрій твору. Такі, наприклад, заголовки «Порив», «Вечір», «Чому?», «Карнавал», «Арабески», «Віща птаха».

Р. Шуман застосовував *програмність різноманітно*. У деяких випадках він обмежувався однією загальною назвою для всього циклу мініатюр, наприклад «Метелики», «Крейслеріана», «Гумореска», «Квіти»; іноді, не задовольняючись цим, деталізував зміст твору, повідомляючи кожній мініатюрі окремий, індивідуальний заголовок. Це стосується «Карнавалу», «Фантастичних п'єс», «Лісових сцен».

4. Риси стилю. Музична мова

Музична мова Р. Шумана яскраво самобутня. У своїй творчості композитор широко і послідовно використовував поширені музичні жанри, звертаючись для цього до *народно-побутового мистецтва* і спадщини класиків: вальс («Карнавал», «Метелики»), пісню («Мрії», «Метелики», «Романс» ор. 28 № 2), арію (друга частина Першої сонати), полонез (у «Метеликах», в сонаті ор. 11), марш («Важлива подія», друга частина «Фантазії», фінал «Симфонічних етюдів»). Однак типові лірико-психологічні та «новелістичні» риси шуманівського стилю різко відрізняють його твори від попередників.

Яскрава особливість музичної мови Р. Шумана – *багатоплановість*, яка проявляється у збільшеному значенні гармонії, у своєрідній поліфонізації фактури. Прагнучи до передачі таких відтінків, Р. Шуман звертався до рухливої та складної гармонії, до несподіваних, іноді примхливо змішаних барв. Не руйнуючи функціонально-логічних зв'язків, Р. Шуман часто вдавався до відхилень від класичних норм. Він проявляв тяжіння до несподіваних модуляцій, непідготовлених дисонансів, хроматичних послідовностей, енгармонізмів. Звичні розв'язання він часто замінював несподіваними зворотами, часом зближуючи окремі тональності.

Посилення *ролі гармонії* як виразового засобу вже само по собі порушило традиційне співвідношення мелодії та фону. Самі теми у Р. Шумана здебільшого полімелодичні. Вони рідко утворюють рельєфне протиставлення барвисто-гармонічній основі, подібно пісенно-романсовим темам Ф. Шуберта або Ф. Мендельсона. Приховані поліфонічні та гармонічні

голоси обволікають основну мелодію, утворюють з нею своєрідний вільний контрапункт у манері «арабесок». Гармонічний і мелодичний плани зближуються і переплітаються. Кожна деталь фактури образна. Усе це в сукупності створює враження емоційної багатоплановості.

Надзвичайно своєрідна *мелодика* Шумана. В його фортепіанних творах неодноразово зустрічаються закруглені пісенні теми в «шубертівській» манері. Але поряд з ними типовою рисою мелодії композитора є *інтонаційна рухливість*, на відміну від закінчених форм давно сформованих народних мелодій. Гнучкі переходи, свобода малюнка, відсутність застиглих формул (зокрема, каденційних) надають мелодиці Р. Шумана емоційної безпосередності. Часто мелодія звучить у середніх голосах і зливається з гармонією і фактурою. Саме у плинності криється велика психологічна виразність.

Яскраво характерні шуманівські енергійні *ритми*. В основу його музики часто покладено ритмічний принцип організованого руху, який набув широкого поширення в інструментальній музиці XVIII ст. У Р. Шумана впродовж усієї п'єси або розділу наполегливо пульсує один короткий ритмічний мотив. Цей прийом слугує основою об'єднання різнохарактерних музичних образів. При цьому шуманівські ритми нові, незвичайні, вільні від оков метричного схематизму, різноманітні. Вальсовість, що досить часто зустрічається у Р. Шумана, не визначає характер його ритміки. Енергійний, поривчастий характер його музики підкреслюється *гостротою і складністю акцентів*, нерідко швидкістю темпів. Р. Шуману *властиві пунктирні ритми, синкопи, поліритмічні ефекти*. В їх різноманітності проявляється невичерпна уява композитора. Витонченість і незвичність ритмічного малюнка проступають з особливою рельєфністю на тлі повторного руху. Витриманий ритмічний фон відтінює виразні деталі гармонії, примхливої мелодії, полімелодичної фактури. *Поєднання простоти з вишуканістю, незмінності з несподіваністю* є найважливішими елементами фортепіанного стилю Р. Шумана в цілому.

Органічний елемент фортепіанних творів Р. Шумана – їх новий піаністичний стиль. Тільки у фортепіанній сфері, де композитор і виконавець зливаються воедино, де найбагатші ресурси самого інструменту відкривають безмежний простір для уяви художника-романтика, могло зародитися мистецтво Р. Шумана. Яскраві образи його музики і глибина психологічного проникнення могли бути розкриті тільки за допомогою *нового фортепіанного звучання – багатоелементної поліфонізованої фактури, барвисто-тембрових ефектів, педального змішання барв* та інше. Багато творів Р. Шумана для рояля вимагають величезного виконавського темпераменту, звукового блиску і технічної віртуозності. У відриві від фортепіанного звучання вони втратили б велику частку своєрідності. Але при цьому в музиці Р. Шумана немає і віддаленого сліду ненависного йому естрадно-бравурного стилю. Борючись з віртуозною музикою її власною зброєю, він поставив виконавську техніку на службу поезії, надзвичайно роширив межі фортепіанного мистецтва.

Виразні особливості шуманівських мініатюр визначили і своєрідність його сонатних циклів. Ідеться про *три фортепіанні сонати і «Фантазію»*, що спочатку мала назву «Велика соната». У деяких циклах контрастні п'єси не пов'язані певним інтонаційним комплексом, але мають мелодичну схожість (наприклад, у «Метеликах»). Часто різні п'єси Р. Шумана об'єднані спільністю фактури. Так, наприклад, у «Крейслеріані» пристрасно-бунтарський образ першої п'єси, який багаторазово зустрічається в різних епізодах циклу, незмінно виражений за допомогою характерних фактурних прийомів викладу. Повторення або варіювання того самого музичного образу також часто створює у Р. Шумана «перехресні зв'язки».

Типова в цьому відношенні композиція збірника *«Фантастичні п'єси»*, який відкривається мрійливою «картиною» – *«Увечері»*, заснованою на приглушеному, тонкому звучанні. Їй протиставлений бурхливий, збуджений, імпульсивний *«Порив»*⁹. За «Поривом»

⁹ П'єса «Порив» включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (7 клас, 1 тема «Образний зміст музики») як матеріал для сприймання.

іде п'єса «*Навіщо*», повна прихованої ніжності. Її елегійний настрій витісняється п'єсою «*Примхи*» з їх неспокійними почуттями, гострими злетами і падіннями. Такий прийом контрастного чергування витриманий у збірнику до кінця (подібний принцип композиції панує також у «*Карнавалі*», «*Крейслеріані*», «*Симфонічних етюдах*», «*Новеллеттах*», «*Метеликах*» та інших творах Р. Шумана).

Не тільки весь твір (збірка або цикл) Р. Шумана, але й кожний окремий його «епізод» (п'єса) тяжіє до максимальної *внутрішньої контрастності*. Використовуючи різні види рондо і тричастинних форм, Р. Шуман створив свій тип контрастної рондоподібної форми (заснованої на подвійній тричастинній). Шуманівські цикли відрізняються від звичайних сюїт не тільки своєю внутрішньою контрастністю. Не менш важливий образно-інтонаційний зв'язок, що об'єднує п'єси в єдине ціле. У формоутворенні шуманівських циклів істотну роль відіграють два прийоми: *монотематизм і варіаційність*.

Тенденція до *монотематизму* послідовно виявлялася в романтичній музиці XIX ст. Вона виявилася в ці ж роки у симфонізмі Г. Берліоза, з'явилася в симфоніях самого Р. Шумана і в музиці Ф. Мендельсона і, нарешті, у симфонічних поемах Ф. Ліста. Так і у фортепіанних творах Р. Шумана сюїтна будова поступається місцем новому принципу композиції, заснованому на наскрізному розвитку єдиного музичного образу. Ці «монотематичні» тенденції часто пов'язані з *варіаційністю*.

Один тип романтичного, характерно варіаційного циклу представлений «*Симфонічними етюдами*» (1834). Героїчний твір Р. Шумана виник під впливом мистецтва Н. Паганіні, але перевершив його своєю полум'яною романтикою. Назва етюдів мала означати, що за своєю серйозністю та глибиною вони виходять за рамки бравурних варіацій і наближаються до симфонічної музики, що їх піаністичне звучання за повнотою і тембровою різноманітністю оркестральне і, нарешті, що в самому розвитку панують симфонічні принципи. Головна тема – траурний марш (тема належить не Р. Шуману), поступово перетворюється у фіналі у величну переможну ходу.

Ці варіації можна назвати *енциклопедією образів, жанрів і прийомів фортепіанної романтичної музики XIX ст.* Так, наприклад, таємничий, похмурий перший етюд містить риси імітаційно-поліфонічного письма. Романтична схвилюваність другого близька до романсових інтонацій. Несамовита сила третього ґрунтується на чіткому ритмі маршу. Легка танцювальність четвертого носить скерцозний характер. Кожен образ характеризується новим віртуозно-піаністичним прийомом. Звідси назва «етюди».

Інший тип монотематичної варіаційності представлений «*Карнавалом*» – сюїтою, складеною з двадцяти «сцен». Всім характерним п'єсам притаманна спільна група інтонацій, що складається з чотирьох звуків A Es C H або As C H¹⁰. Тракткування цього «інтонаційного зерна» вільне. Кожна «сценка» має свою мелодичну (а також жанрову, ритмічну, фактурну, гармонічну) характеристику.

Структура циклу складніша, ніж у варіаціях класицистського типу. Між окремими п'єсами існують музично-образні «перекликання». Так, «Пауза» і фінал варіюють основні образи «Вступу». Центральні персонажі циклу – Евсебій і Флорестан, Кіаріна і Естрелла, Шопен і Паганіні – об'єднуються загальними «лейтмотивами». У композиції циклу намічені певні структурні закономірності. Він як би поділяється на дві частини. Початкові дев'ять п'єс об'єднані одним інтонаційним комплексом (A Es C H), у другій половині циклу панує інша група (AsCH). Восьма, дев'ята і десята п'єси поділяють ці два етапи. Між восьмою і дев'ятою п'єсами Р. Шуман помістив загадкові «Сфінкси».

У деяких циклах контрастні п'єси не пов'язані певним інтонаційним комплексом, але мають мелодичну схожість (наприклад, у «Метеликах»). Часто у Р. Шумана різні п'єси об'єднані спільністю фактури. Так, наприклад, у «Крейслеріані» пристрасно-бунтарський

¹⁰ Ці букви складають назву чеського містечка Аш (Asch), в якому жила в ці роки Ернестіна фон Фрік, кохана Р. Шумана. Крім того, три з них утворюють перший звук прізвища самого композитора (SCH). Ці букви-звуки з'являються в «Карнавалі» під назвою «Сфінкси».

образ першої п'єси, який часто зустрічається в різних епізодах циклу, незмінно виражений за допомогою характерних фактурних прийомів викладу.

«*Лісові сцени*», ор. 82, написані Р. Шуманом у 1848–49 рр. Це були роки останнього злету творчого генія композитора¹¹. «Лісові сцени» – один із найбільш романтичних творів Р. Шумана, в якому він звернувся до улюбленої романтиками теми природи. Ліс відіграє особливу роль у мистецтві німецьких романтиків. Вони розкривали красу німецької народної казки, що населяє світ таємничими фантастичними істотами: ельфи (духи повітря), саламандри (духи вогню), ундіни (духи води) і гноми (духи землі) живуть поряд зі звичайною реальністю. У лісах народжувались і зростали герої німецького епосу.

У «Лісових сценах» Р. Шуман продовжував цю романтичну традицію. Урочисто-містичні звучання «Віщого птаха», зловісне «Прокляте місце», відверто-життєрадісна «Мисливська пісня» – усі необхідні атрибути романтизму, які представляють реальний і фантастичний світи. Цикл входив до репертуару найвидатніших піаністів ХХ ст., таких як Святослав Ріхтер, Клаудіо Аррау, Клара Хаскил, Роберт Казадезюс, Вільгельм Кемпф.

5. Огляд інших жанрів у творчості Р. Шумана

У *вокальній творчості* Р. Шуман розвивав характерні риси ліричних пісень Ф. Шуберта. У багатоманітних мелодичних малюнках Р. Шуман відображав деталі настроїв, поетичні подробиці тексту, інтонації живої мови. Значно зросла у Р. Шумана роль фортепіанного супроводу, що дає багате доповнення образу.

Найпопулярніший із вокальних циклів – «*Любов поета*» на вірші Г. Гейне (1840), що складається з 16 пісень, зокрема «Я вранці в саду зустрічаю», «Я не серджуся», «У сні я гірко плавав», «Ви злі, злі пісні». Інший сюжетний вокальний цикл – «*Любов і життя жінки*» на вірші А. Шаміссо (1840).

У вокальних баладах і піснях-сценах Р. Шуман торкнувся вельми широкого кола сюжетів. Деякі пісні – прості сценки або побутові портретні замальовки: музика їх близька до німецької народної пісні («Народна пісенька» на вірші Ф. Рюккерта, та ін.).

В *ораторії* «Рай і Пері» (1843, на сюжет однієї з частин «східного роману» «Лалла Рук» Т. Мура), так само як у «Сценах із Фауста» (1844 – 53, за Й. Гете), Р. Шуман близько підійшов до здійснення своєї давньої мрії про створення опери. Єдина закінчена *опера* Р. Шумана «*Геновева*» (1848) на сюжет середньовічної легенди не набула визнання на сцені. Творчим успіхом стала музика Р. Шумана до драматичної поеми «*Манфред*» Дж. Байрона (увертюра і 15 музичних номерів, 1849).

У 4 *симфоніях* композитора, серед яких («Весняна» і «Рейнська») панують світлі, життєрадісні настрої. Чільне місце посідають у них епізоди пісенного, танцювального, лірико-картинного характеру.

«Альбом для юнацтва».

У Роберта Шумана і Клари Вік було 8 дітей. До дня народження своєї доньки Марії в подарунок композитор написав дитячі п'єси. Це було початком створення фортепіанного «Альбому для юнацтва». Цикл Р. Шумана містить 43 фортепіанні мініатюри, які були композитором розділені на дві частини. У першу збірку увійшли 18 п'єс для виконавців молодшого віку, а в другій – 25 творів для піаністів більш старших і досвідчених.

Усі п'єси програмні, кожна має назву, яка налаштовує слухача на певний образ. Створюючи «Альбом», композитор не полегшував свій фортепіанний стиль, а пристосовував його до дитячих рук. Фактура «Альбому» завжди підпорядкована художньому образу.

У цій музиці Р. Шуман відтворив світ дитини, її інтереси, вподобання, враження, радості та переживання. В «Альбомі» поєднані різнопланові твори:

- «*Мисливська пісенька*», бадьора, заклична, у якій мелодія рухається по звуках тризвуку фанфарними мотивами, нагадує звучання валторн, які наслідують мисливські сигнали.

¹¹ «Лісові сцени» включені до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (6 клас, 2 тема «Я і музика») як матеріал для сприймання.

Валторна (німецькою Waldhorn у перекладі «лісовий ріг») походить від мисливського сигнального інструменту. Середній розділ можна уявити як перекликання мисливських сигналів на відстані. Цікаво, що форма цієї п'єси безрепризна. Полювання триває, події весь час змінюються, і ця безперервність і непередбачуваність дії підкреслена постійним оновленням музичного матеріалу.

- Мініатюра **«Сміливий вершник»**¹² дещо схожа на «Мисливську пісеньку»: також рухливі фанфари в розмірі. Але вони звучать у мінорі, тому не мають сигнального характеру. Усі мотиви рухаються рівними восьмушками, передають характер невпинного руху. Уривчасті акорди акомпанементу зображують характерний ритм скачки. П'єса витримана у простій тричастинній формі з точною репризою. У середньому розділі мелодія та акомпанемент «міняються місцями», що надає цій картині деякої «просторовості». Образ цієї мініатюри конкретний і простий, це «портрет» вершника.
- **«Веселий селянин, що повертається з роботи»**¹³ змальовує портрет селянина, який весело пританцює та співає невигадливу завзяту пісеньку.
- Композитор змалював колоритні портрети також у п'єсах **«Дід Мороз»**, **«Незнайомці»**, **«Шехерезада»**.
- Захват від знайомства зі світом мистецтва виражений у **«Відголосках театру»**, сцени сільського життя – у п'єсах **«Пісенька жінок»**, **«Селянська пісенька»**.
- Дуже мальовничі картини природи відтворені в мініатюрах **«Май, милий май!»**, **«Весняна пісня»**, **«Збори винограду»**, **«Зима»**¹⁴.
- Романтика мандрів, про яку в дитинстві мріють хлопчики, представлена в **«Пісні італійських моряків»** і **«Матроській пісні»**, а ліричні образи відтворені у трьох п'єсах без назви. Продовжують ліричну лінію такі мініатюри, як: **«Пісенька»**, **«Мелодія»**¹⁵, **«Хорал»**, **«П'єска»**. Тут композитором відображена простодушна мрійливість дитячої душі, краса пейзажу.
- П'єса із сумною назвою **«Перша втрата»**¹⁶ відтворює гіркі переживання дитини. Мелодія починається з найвищого, кульмінаційного звуку. Уся сила переживання зосереджена в цьому першому вигукі. Мелодія никне, спускається все нижче і нижче. А у другому реченні – знову сумний зойк. Матеріал розвивається і варіюється до самого кінця, музика все глибше проникає в переживання маленького ліричного героя. У середині з'являється щемлива поліфонічна імітація першої фрази.

«Альбом для юнацтва» Р. Шумана – цикл мініатюр, які є унікальними зразками барвистої та оригінальної музики для дітей. Р. Шуман майстерно поєднав у них високу естетичність із раціональним відбором музично-зображальних засобів. Збірник пройшов випробування часом; на сьогоднішній день ці п'єси, які користуються великою популярністю, незмінно входять до педагогічного репертуару для початківців музикантів. Саме «Альбом» Р. Шумана спонукав П. Чайковського на створення «Дитячого альбому», про що великий маестро зробив замітку на титульному аркуші свого циклу.

¹² П'єси «Сміливий вершник», «Дід Мороз» з «Альбому для юнацтва» включені до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (1 клас, 1 тема «Про що розповідає музика») як матеріал для сприймання.

¹³ П'єса «Веселий селянин» з «Альбому для юнацтва» включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (1 клас, 2 тема «Музика навколо нас»).

¹⁴ П'єси «Зима» «Перша втрата» з «Альбому для юнацтва» включені до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (2 клас, 2 тема «Виразжальне та зображальне в музиці»).

¹⁵ П'єса «Мелодія» з «Альбому для юнацтва» включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (2 клас, 3 тема «Основні музичні жанри»).

¹⁶ П'єси «Перша втрата», «Сміливий вершник», «Дід Мороз» з «Альбому для юнацтва» включені до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (2 клас, 1 тема «Типи музики»).

Р. Шуман зробив значний внесок у галузь **музичної критики**. Ще в дитинстві він привчився до професійної літературної роботи, зокрема складав статті для енциклопедії, що виходила у видавництві його батька. А шкільні навчальні твори-реферати Р. Шумана мали такий рівень, що помертньо надруковані були як додаток до зібрання його зрілих журналістських праць. У певний період юнацтва Р. Шуман навіть вагався, чи ставати йому письменником, чи музикантом.

Пропагуючи на сторінках свого журналу («Нова музична газета») творчість музикантів-класиків, борючись проти антихудожніх явищ сучасності, він підтримував нову європейську романтичну школу. Р. Шуман критикував віртуозне франтівство, байдужість до мистецтва, що ховається під маскою доброчесності і фальшивої ученості. Головні з вигаданих персонажів, від імені яких виступав Р. Шуман на сторінках друку, – палкий та іронічний Флорестан і ніжний мрійник Евзебій. Обидва вони втілювали риси вдачі самого композитора. Ідеали Р. Шумана були близькі передовим музикантам ХІХ ст. Його високо цінували Фелікс Мендельсон, Гектор Берліоз, Ференц Ліст, Петро Чайковський.

Завдання для самоперевірки

1. Розгляньте творчість Р. Шуман як представника музичного романтизму.
2. Охарактеризуйте фортепіанну музику Р. Шумана.
3. Окресліть теми й образи творчості Р. Шумана, її жанровий діапазон.
4. Розгляньте риси стилю, музичну мову творчості Р. Шумана, особливості програмності.

Завдання для самостійної роботи

Підготовка бесід (фрагментів уроків) для учнів ЗЗСО відповідно до програми «Музичне мистецтво» / «Мистецтво»:

- «Лісові сцени»: 6 клас, 2 тема «Я і музика».
- «Порив»: 7 клас, 1 тема «Образний зміст музики».
- П'єси «Сміливий вершник», «Дід Мороз» з «Альбому для юнацтва»: 1 клас, 1 тема «Про що розповідає музика».
- П'єса «Веселий селянин» з «Альбому для юнацтва»: 1 клас, 2 тема «Музика навколо нас».
- П'єси «Перша втрата», «Сміливий вершник», «Дід Мороз» з «Альбому для юнацтва»: 2 клас, 1 тема «Типи музики».
- П'єси «Зима», «Перша втрата» з «Альбому для юнацтва»: 2 клас, 2 тема «Виразжальне та зображальне в музиці».
- П'єса «Мелодія» з «Альбому для юнацтва»: 2 клас, 3 тема «Основні музичні жанри».

Музичний матеріал

«Лісові сцени», «Фантастичні п'єси».

1.4. Творчість Михайла Глінки

План

1. Історичне значення діяльності М. Глінки. Теми, образи, риси стилю.
2. Опера «Іван Сусанін» («Життя за царя») як зразок героїко-патріотичного жанру.
3. Опера «Руслан і Людмила». Особливості епічної драматургії. Новаторство у втіленні фантастичних образів.
4. Симфонічна творчість М. Глінки.
5. Романси М. Глінки.

Ключові слова: героїко-патріотична опера, увертюра, інтродукція, речитатив, каватина, рондо, казково-епічна опера, романс, балада, симфонічна увертюра, подвійні варіації, варіаційність.

1. Історичне значення діяльності М. Глінки. Теми, образи, риси стилю.

Творчість Михайла Івановича Глінки (1804-1857 рр.) мала особливе значення для російської національної культури – з його музики бере початок *російська музична класика*. Не випадково М. Глінку називають «Пушкіним російської музики». Він підсумував кращі досягнення своїх попередників і відкрив нові шляхи. М. Глінка став засновником:

- основних напрямів російської опери – героїко-патріотичної та казково-фантастичної;
- російської симфонічної школи;
- російського класичного романсу і російського виконавського стилю.

У творчості М. Глінки відбилися національно-визвольні ідеї (вітчизняна війна 1812 р., повстання декабристів). Основним героєм творів композитора став народ, а *народна пісня* – основою його музики. Уперше в російській професійній музиці людина з народу стала головним героєм серйозної, а не комічної опери, символом цілої нації. Тому близькість до фольклору відчувається у М. Глінки не тільки в побутових сценах, а також у ліричних, героїчних і трагедійних образах.

Творчість М. Глінки – синтез різноманітних явищ російської музичної культури. Це:

- стародавні пласти фольклору;
- традиції старовинної хорової культури;
- ранні російські опери;
- побутова пісня-романс;
- інструментальна музика XVIII ст.

М. Глінка завжди цікавився також *музикою інших народів*, що було типовою рисою російської композиторської школи. Творчий метод М. Глінки (який поєднував деякі риси класицизму з особливостями романтичної естетики) можна визначити як реалістичний, заснований на типізації та узагальненні. М. Глінка став основоположником реалістичних принципів драматургії.

Творчій особистості М. Глінки було властиве *світле, гармонійне світосприйняття*. Тому характер його музики світлий, життєстверджувальний, сповнений глибокого оптимізму. Композитор втілював піднесені прагнення, сильні, цілісні почуття і переживання.

М. Глінка став основоположником російської національної *музичної мови*. Він створив національний стиль у російській музиці. Мелодика його розспівна, наближається до фольклорних зразків. Музика М. Глінки відзначається майстерністю форми, гармонії, поліфонії, оркестровки.

Характерною рисою музичної мови композитора є плавність голосоведіння в гармонії та оркестровці, опора на традиції народної підголоскової поліфонії. Ладогармонічні особливості музики М. Глінки: ладова мінливість, застосування плагальних гармоній, побічних ступенів. Своєрідністю відзначався підхід композитора до музичної форми; найбільш важливим принципом розвитку була *варіаційність*. Оркестровка М. Глінки

прозора та яскрава, заснована на чистих тембрах. Композитор із великою майстерністю використовував можливості інструментів, що зробило його першим великим російським симфоністом.

2. Опера «Іван Сусанін» («Життя за царя») як зразок героїко-патріотичного жанру

Опери М. Глінки визначили шляхи розвитку оперного жанру в Росії. Опера «Іван Сусанін» – це перший в історії світової музики зразок *героїчної народної музичної драми*, у центрі якої знаходиться образ селянина-патріота¹⁷.

В опері послідовно втілений конфлікт. І та II дії – це розгорнута експозиція образу російського народу та ворогів. У III дії відбувається зіткнення, починається їх боротьба. Кульмінація і розв'язка – II картина IV дії – сцена загибелі Сусаніна. Епілог повертає дію у сферу епічного розвитку (хор «Слався»). В опері – подвійна розв'язка: загибель героя і сцена народного свята, яка утверджує основну думку опери – подвиг героя безсмертний. «Іван Сусанін» – це перша російська опера без розмовних діалогів, заснована на безперервному музичному розвитку. Конфлікт між російським народом і польськими загарбниками відтворений у музиці опери.

Образ народу розкривають Інтродукція та Епілог. Хорова *Інтродукція* має епічно-ораторіальний склад. У ній чергуються чоловічий хор, заснований на інтонаціях селянських і солдатських пісень героїко-епічного характеру, і жіночий хор у стилі російських народних танкових пісень. Уперше в російському мистецтві музика народно-пісенного складу відтворює героїчний пафос.

Епілог «Слався» має більш узагальнено-урочистий характер. Музика цього хору, за характером гімн-марш, поєднує ознаки різних жанрів (старовинні народні пісні, канти-вівати XVIII ст.). Інтонації цього хору поступово визрівають протягом опери.

Російській музиці протиставлена польська; переважно це гостроритмізовані теми танцювального складу: замість хорового і сольного співу в російських сценах – оркестрова музика; замість дводольних ритмів – тридольні; замість плавних наспівних мелодій – примхливі синкоповані і пунктирні ритми. Основні теми, які характеризують польську групу, звучать у танцях з II дії; особливо це *полонез і мазурка*. У полонезі закличні інтонації висловлюють упевненість, гордовитість завойовників (далі вони набувають зловісного характеру у III дії, у сцені приходу поляків до Сусаніна). Мазурка, блискуча і бравурна, використана різноманітно у подальшому розвитку опери. М. Глінка вперше надав танцям важливого драматургічного значення, вони стали засобом характеристики дійових осіб.

Контраст російських і польських тем покладений в основу «*сцен зіткнення*» у III та IV діях. У III дії сцена вторгнення поляків утворює сильніший контраст із попередньою картиною мирного життя родини Сусаніна. У спокійну м'яку пісенну мелодію несподівано вривається ритм полонезу. Далі сцена побудована у формі діалогу між Сусаніним і ворогами, у якому протиставлено їхні контрастні музичні характеристики. У польській музиці, заснованій на полонезі та мазурці, з'являється відтінок зловісної погрози (різкі дисонанси).

Музика, яка характеризує Сусаніна, залишається спокійною і поважною. У центральному епізоді теми звучать одночасно (виникає *поліметрія*: мелодія Сусаніна – на 4/4, а поляків – у тридольному розмірі). Важливі епізоди цієї сцени – дві відповіді Сусаніна полякам.

У II картині IV дії польські «мазурочні» ритми в хорі воїнів звучать інакше. У темі мазурки з'являються хроматизми, нестійкі акорди, які створюють характер безнадії та трагічного заціпеніння.

З характеристикою образу народу пов'язаний образ Івана Сусаніна, новаторський за своїм реалізмом. Це легендарний герой і в той же час – реальна проста людина. Музична характеристика Сусаніна заснована на народній пісні. Інтонаційний стрій партії Сусаніна – це приклад драматичного розвитку елементів пісні. М. Глінка створив *новий тип*

¹⁷ В основу опери покладені дійсні історичні події 1613 р.: подвиг селянина села Домніно (поблизу Костроми) Івана Сусаніна.

речитативу – російську розспівну декламацію, який стане пізніше однією з головних ознак російської оперної школи. Речитативи М. Глінки співучі, виразні, поєднують інтонації народного мовлення і російської розспівної мелодії.

Експозиція образу Сусаніна – його перший вихід у I дії; у наспівному речитативі Сусаніна використана мелодія російської народної пісні, записаної М. Глінкою. Високого трагізму досягає образ Сусаніна в останній картині IV дії у сцені з поляками в лісі – це кульмінація опери. Вступний речитатив – зразок глінківського наспівного речитативу. *Арія Сусаніна* («Ти прийдеш, моя зоря») з IV дії висловлює глибокі роздуми, мужність, стримане хвилювання і скорботу. Це зразок новаторського підходу М. Глінки до народної пісні, коли на основі народнописенних інтонацій виникає музика, сповнена високого трагізму. Арія має єдину лінію розвитку. Вона написана в тричастинній формі. I частина стримана, зосереджена; II частина – відкрито емоційна, III частина – драматизована реприза. Після арії звучить монолог Сусаніна, який розкриває його передсмертні думки і почуття. Важливу роль тут відіграє оркестр, який ніби продовжує думки героя. У фіналі IV дії образ Сусаніна набуває трагічної величі. Герой гине з думками про перемогу свого народу.

Інші образи опери мають більш традиційні характеристики. Діти Сусаніна – прості російські люди; вони уособлюють кращі риси народного характеру. Вокальні партії Вані й Антоніди написані в характері міської пісні-романсу.

Для характеристики своїх героїв М. Глінка використав різноманітні оперні форми. Значну роль відіграють великі сцени з наскрізним розвитком. Але *арія героя* залишається ліричним центром в оперній композиції; вона стає портретом героя, розкриває різні грані його характеру. Схожу роль відіграє пісня і романс. На першому плані в опері є вокальна партія, але оркестр не тільки її супроводжує, а також є носієм драматичної дії. Велике значення мають оркестрові номери (увертюра та три антракти), у яких Глінка узагальнив розвиток драматичних подій.

3. Опера «Руслан і Людмила». Особливості епічної драматургії та музичної мови опери. Новаторство М. Глінки у втіленні фантастичних образів.

Опера «Руслан і Людмила» (1842 р.) – класичний зразок російської *казково-епічної опери*. В основі твору – поема О. Пушкіна (1820 р.). М. Глінка використав сюжет поеми, характеристики головних героїв, але поглибив їх, відмовився від жартівливого тону, властивого поемі О. Пушкіна. Крім того, М. Глінка повніше показав картини життя стародавнього Києва. Опера насичена глибоким філософським змістом; композитор використав казковий сюжет для висловлення *глибоких ідей: перемога добра над злом, вірність обов'язку*.

В опері є чіткий ідейний і драматургічний *конфлікт*: з одного боку – світ стародавньої Русі, позитивні герої (Руслан, Людмила), з іншого боку – ворожі фантастичні персонажі. *Драматургія опери – епічна*, тому конфлікт розвивається інакше, ніж в опері «Іван Сусанін». Тут немає зіткнення ворогуючих сил, немає безперервного напруженого розвитку. У «Руслані», як у народному епосі (билинах, казках), послідовно чергуються картини, широкі, розгорнені й закінчені.

Героїко-патріотична, богатырська і лірична *драматургічні лінії* відтінюються комічними сценами. *Характеристика позитивних героїв* заснована на вокальній музиці, кантиленній мелодії, ясній, стійкій гармонії. *Негативні фантастичні персонажі* характеризуються майже цілком *інструментальною* музикою з гострими дисонансами, незвичайними сполученнями звуків.

М. Глінка відтворив в опері *різні жанри російської народної пісні*, зокрема стародавньої: обрядові пісні, билини, голосіння. А також сучасну йому *міську ліричну пісню*. Жодного разу М. Глінка не цитував справжні народні мелодії, але *спирався на їх мелодику, ладові, ритмічні, гармонічні риси*. Композитор звертався також до пісень східних народів. *Східні сцени* в «Руслані» започаткували *традицію «російської музики про схід»*.

В опері багато яскравих зображальних картин (чарівний замок Наїни, сади Чорномора тощо), у яких М. Глінка використовував *яскраві гармонічні засоби*. Особливу роль у цих живописних сценах відіграє оркестровка, багата і різноманітна, на рівні кращих досягнень композиторів-романтиків.

Увертюра¹⁸ (сонатна форма, D-dur) – один із найбільш досконалих творів М. Глінки; вона узагальнює основну ідею опери, заснована на її темах. Могутні *вступні акорди* богатырського характеру, стрімка, активна, героїчна *головна партія* і початок зв'язуючої – з фіналу V дії. Далі в мелодію вторгається *відрізок цілотнової гами Чорномора* як перше попередження про небезпеку. Наспівна, лірична *побічна партія* – це друга тема з арії Руслана «О, Людмила». Теми ворожих сил з'являються в *розробці та коді*, але богатырська енергія долає всі перешкоди; з переможною радістю утверджуються інтонації головної партії та вступу; отже, в увертюрі втілена оптимістична ідея опери.

I дія починається монументальною хоровою *Інтродукцією*. Основна тема Інтродукції – це *билинна поспівка*, яка має ясний, світлий, стійкий характер. Вона відіграє важливу роль в опері, розвивається у хорах і партіях головних героїв.

Перша пісня Бояна має національно-епічний характер (звучання фортепіано й арфи імітує гуслі), розповідає про наступні події опери та висловлює основну ідею. *Друга пісня Бояна* має ліричний характер, присвячена пам'яті О. Пушкіна. *Каватина Людмили* – її музичний портрет. Це розгорнена сцена за участю хору.

Самобутній, архаїчний *хор «Лель таємничий, чарівний»* написаний у стилі язичницьких співів (п'ятидольний метр, унісонне звучання простої, невеликої за діапазоном мелодії), відтворює стародавній весільний обряд. *Сцена викрадення Людмили* – це вторгнення таємничої ворожої фантастики. *Низхідна цілотнова гама* в оркестрі створює фантастичний образ Чорномора. Заціпеніння всіх присутніх відтворено в каноні «Яка дивна мить».

II дія. Оркестровий антракт створює таємничу, похмуру фантастичну картину.

I картина II дії відбувається в печері доброго чародія Фіна. У центрі картини – *Балада Фіна*, у якій композитор використав оригінальний фінський наспів. У баладі поєднуються різні типи варіаційності – варіації остинатного типу і вільні варіації.

II картина II дії – це комічна сцена Фарлафа і Наїни. Зла чарівниця Наїна охарактеризована оркестровим лейтмотивом із колючими акордами дерев'яних духових. У цій картині представлений також яскравий музичний портрет Фарлафа, боягуза та хвалька. *Рондо Фарлафа* відзначається оригінальним синтезом національного типу скоромовки з рисами італійської буфонної арії.

III картина II дії присвячена Руслану; це його розгорнена характеристика. *Арія Руслана* відтворює різні грані його характеру: глибину думки, твердість духа, богатырську силу. Перший розділ арії «О, поле, поле» – зразок співучого речитативу М. Глінки. *Другий розділ* має елегійний характер. *Третій розділ* арії написаний у *сонатній формі*. *Головна партія* «Дай, Перуне, булатний меч» героїчна, богатырська і вольова. *Побічна партія* «О, Людмила» висловлює ліричні почуття Руслана – кохання до Людмили.

III дія. Оркестровий антракт змальовує чарівний замок Наїни. Тут звучить «*Персидський хор*» – яскравий зразок орієнтальної тематики в російській музиці. Хор заснований на справжній східній мелодії, яка розвивається варіаційно. Це зразок «*глінкінських варіацій*» на незмінну мелодію. III дія включає також *танці чарівних дів* (сюїту з танців різного характеру) – *перший у російській музиці зразок класичного балету*.

IV дія. *Сцена Людмили в садах Чорномора* – це подальший розвиток її образу, у якому з'являються нові, героїко-драматичні риси. *Елегійна арія «Ах, ти, доле, доленько»* у стилі міського романсу висловлює тугу героїні. У рішучій, гнівній *відповіді Чорномору* з'являються героїчні інтонації.

¹⁸ Увертюра з опери «Руслан і Людмила» включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (7 клас, тема «Композиція музичного твору») як матеріал для сприймання.

*Марш Чорномора*¹⁹ має гротесковий характер; оркестровими засобами М. Глінка створив фантастичний образ, одночасно грізний і химерний. Могутні унісони чергуються з легкими підстрибуючими акордами; композитор також використав незвичайні ладо-гармонічні та оркестрові засоби.

Східні танці – друга танцювальна сюїта в опері – зразок *характерного* балету. Вона складається з танців, різних за національним колоритом: турецького, арабського та *лезгінки*²⁰, у якій композитор використав справжні народні теми.

V дія. II картина відбувається знову в палаці Светозара. Тут звучать два хори: перший у стилі народних голосінь, другий – побутового романсу.

Наступна сцена – пробудження Людмили; закінчується опера могутнім, радісним фіналом, який прославляє героїв, їхню вірність у коханні. *Основна тема* звучить в оркестрі, супроводжується *акордами хору «Та процвітає в повній силі і красі»*. Музика має радісний, похвалений характер, інтонаційно пов'язана з богатирською поспівкою Бояна з Інтродукції.

4. Симфонічна творчість М. Глінки

М. Глінка – *родоначальник російського симфонізму*. Симфонічна творчість М. Глінки невелика за обсягом, але важлива і цінна. Їй властива загальнодоступність, конкретність образів, яскравість барв, тісний зв'язок із народними і побутовими витоками.

«Камаринська» та *«Іспанські увертюри»* – зразки *народно-жанрового* симфонізму; музика до трагедії Н.В. Кукольника *«Князь Холмський»* – драматичного симфонізму; *«Вальс-фантазія»* – симфонізація побутового танцю.

Оркестровка М. Глінки заснована на старанно розроблених ним принципах, які викладені в праці *«Нотатки про інструментовку»*. Головна вимога М. Глінки до інструментовки – це природність; вона завжди залишається прозорою; композитор використовував виразові можливості інструментів у соло чистих інструментальних тембрів.

«Камаринська» як *джерело російського симфонізму*.

Це *варіації на дві російські теми*, чудовий зразок використання в симфонічному творі народних пісенно-танцювальних тем. Музика відтворює національний характер: душевну широту, завзяття, гумор. У творі використані нові методи симфонічного розвитку.

Перша тема – весільна – повільна, наспівна, сповнена ліричної задумливості. *Друга тема* – танцювальна *«Камаринська»* – весела, похвалена, у швидкому темпі. Кожна тема розвивається відповідно до характеру. Далі М. Глінка на основі *спільних рис в обох темах зближує й об'єднує їх*, досягає тим самим єдності і безперервності розвитку.

«Іспанські увертюри» – *«Арагонська хота»* та *«Ніч у Мадриді»* – зразок проникнення в дух і характер музики іншої країни. *«Арагонська хота»*²¹ – це колоритна картина з іспанського національного життя, заснована на справжніх народних мелодіях (хота – це іспанський народний танець, розповсюджений у провінції Арагон). *«Арагонська хота»* починається повільним *вступом*, сповненим стриманої сили і величі, з урочистими фанфарами, з чергуванням фортисимо і приховано тихих звучань.

В *основному розділі* (алегро) спочатку в легкому піцикато струнних і щипках арфи, а потім усе більш насичено і повно звучить яскрава, життєрадісна *тема хоти*. Її змінює виразна співуча *мелодія дерев'яних духових*. Обидві теми чергуються в яскравих оркестрових барвах, готуючи появу ще однієї теми – витонченої та граціозної мелодії з відтінком жартівливості. Надалі всі теми стають більш напруженими; один із мотивів хоти повторюється в низькому регістрі на тлі фанфар вступу; нагнітається очікування. Поступово тема хоти набуває все більш чітких контурів, і з'являється в повному блиску. Бурхливий,

¹⁹ Марш Чорномора з опери «Руслан і Людмила» включений до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (3 клас, 2 тема «Інтонація») як матеріал для сприймання.

²⁰ «Лезгінка» з опери «Руслан і Людмила» включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (2 клас, 3 тема «Основні музичні жанри») як матеріал для сприймання.

²¹ Симфонічна увертюра «Арагонська хота» включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (3 клас, 1 тема «Основні властивості музики: пісенність, танцювальність, маршовість») як матеріал для сприймання.

нестримний танець усе поглинає у своєму вихорі. Величне, урочисте *tutti* завершує картину народних веселощів.

«Іспанські увертюри» та «Камаринська» М. Глінки започаткували особливий тип російської симфонічної музики – *народно-жанровий симфонізм*.

3. Романси М. Глінки²²

М. Глінка став засновником російського класичного романсу і російського виконавського стилю. У кінці 20-х та особливо на початку 30-х років у романсовій творчості М. Глінки намітилися серйозні зрушення щодо більшої глибини образів. Переломним став 1834 р., коли був написаний романс «*Я тут, Інезільє*», який ознаменував собою початок центрального, зрілого періоду романсової творчості М. Глінки (з 1834 до кінця 40-х рр.). У цей період М. Глінка часто звертався до *поезії О. Пушкіна*, створивши на слова його творів дев'ять романсів. Ці романси відрізняються життєствердним характером, силою і повнотою почуттів, стрункістю і ясністю.

У зрілий період композитор досяг індивідуалізації образів і настроїв, поглибленого втілення тексту: його романси цієї пори позначені справжнім реалізмом у передачі психологічних переживань і в окресленні зовнішнього світу.

Значно розширилося і *коло жанрів*. Прикладом їх різноманітності є цикл з дванадцяти романсів на слова Н.В. Кукольника «Прощання з Петербургом», написаний в 1840 р. У цикл входять: пісня *народного* складу («Жайворонок»), «Колискова», застільна («Прощальна пісня») марш («Лицарський романс») баркарола, болеро, фантазія, каватина. Романси зрілого періоду, написані до 1842 р., стали своєрідною лабораторією, яка допомогла композитору оволодіти тими формами й елементами, що увійшли до складу нової опери «Руслан і Людмила».

Елегія «Сумнів» (слова Н. В. Кукольника) – один із яскравих зразків зрілої лірики М. Глінки. У тексті (поет створив його на готову музику) говориться про складну боротьбу почуттів у душі людини, про пристрасне прагнення до спокою і про муки ревнощів, що тривожать серце. Музика виражає цю боротьбу, показує розвиток почуттів. Спочатку мелодія носить стриманий характер, хоча і пройнята внутрішнім хвилюванням. Декламаційні інтонації вміщені у вузький діапазон. Але марні зусилля стримати наплив почуттів – душевний біль проривається з величезною силою.

У романсі «*У крові горить вогонь бажання*» композитор не ставив своєю метою відтворити своєрідний східний колорит пушкінського вірша; його приваблював загальний настрій. Тому він використав музику, написану спочатку на інший текст, яка також виражає поривчасте і палке почуття кохання. Це почуття і наповнює собою увесь романс. Доречно застосований тут побутовий *жанр серенади* (її характерна ознака – супровід гітарного типу).

У романсі «*Нічний зефір*» на перший план виступає картинний початок. Перший розділ – це спокійний нічний пейзаж; головна мальовнича роль відведена акомпанементу, який відтворює мірний шум річки. Але ось картина змінюється – починається серенада. Музика стає жвавою, легкою, гордовито-пристрасною. В мелодії з'являються характерні іспанські звороти, що супроводжуються «гітарним» акомпанементом. Неодноразове чергування і зіставлення обох розділів, що залишаються незмінними, дозволяє композитору об'єднати в одно ціле два мальовничі образи – природу і побут.

Образи природи отримують барвисте втілення також у романсі «*Венеціанська ніч*»²³ на слова І. Козлова. Романс написаний у стилі баркароли. Фортепіанна партія зображує коливання води, а мірне похитування в мелодії ніби відтворює рух човна. У романсі панує спокійний, безтурботний стан, викликаний насолодою життям і красою природи.

²² Пісня М. Глінки «Не щебечи, соловейку» включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» 4 клас, 1 тема «Музика мого народу» як матеріал для сприймання.

²³ Романс «Венеціанська ніч» включений до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (4 клас, 2 тема «Музика єднає світ»).

Своєрідною жанровою картинкою є *«Попутна пісня»*²⁴ (слова Н.В. Кукольника). М. Глінка перший із композиторів передав у музиці абсолютно нове для того часу враження від поїздки залізницею. Уся фортепіанна партія пронизана безперервним рівномірним рухом, який відтворює частий перестук коліс паровоза і вагонів. Образотворчий характер носять також інтонації голосу в першому розділі романсу. Жвава скоромовка малює радісну метушню натовпу. М. Глінка не обмежується зображенням зовнішньої обстановки. У другому розділі він передає переживання мандрівника. Мажор змінюється мінором, на рівний рух акомпанементу накладається плавна, гнучка мелодія, що виражає пристрасне нетерпіння і неспокійне томління.

Картинність і жанрова характерність, властиві композитору, отримують найбільший розвиток у його *романсах-баладах* зрілого періоду. Найбільш значна з них балада *«Нічний огляд»*, написана на вірш В. Жуковського, який відтворив романтичну легенду про Наполеона, який нібито встає вночі з труни і робить огляд своїх військ. Образи легенди окреслені в музиці надзвичайно виразно і лаконічно. Вокальна партія балади пронизана ритмом маршу і заснована на стриманих речитативних інтонаціях, які проходять через увесь романс. Великого значення набуває інструментальна партія. Вона надзвичайно картинна; її образи допомагають розкрити зміст тексту. Використовуючи гармонічні й темброві засоби, М. Глінка зобразив у фортепіанній партії звучання литавр, військового барабана, труб, валторн. Усе це слугує створенню картини примарного, фантастичного нічного парад.

«Я пам'ятаю мить чарівну».²⁵ Таланти двох корифеїв російської культури О. Пушкіна і М. Глінки об'єднані в цьому романсі. Виник твір, де слово і музика злилися нерозривно настільки, що майже неможливо вимовити пушкінські рядки і не представити одразу ж подумки музику М. Глінки. Цей романс – сповідь люблячої душі, палкої та захопленої. Гнучка, пластична, задушевна мелодія підтримана легким акомпанементом, немов малює перед нами прекрасний і ніжний жіночий образ. Композитор стежить за кожною думкою поета, малює кожен рядок окремою картиною, не порушуючи між тим цілісності та пластичності форми.

Завдання для самоперевірки

1. Визначте, в чому полягає історичне значення творчості М. Глінки.
2. Розгляньте провідні теми, образи, риси стилю.
3. Охарактеризуйте оперу «Іван Сусанін» як зразок героїко-патріотичного жанру.
4. Дайте загальну характеристику опери «Руслан і Людмила»: жанр, особливості драматургії та музичної мови опери, новаторство М. Глінки у втіленні фантастичних образів.
5. Розгляньте фрагменти опери: увертюра, пісня Баяна з інтродукції, каватіна Людмили, рондо Фарлафа, арія Руслана, «Персидський хор», марш Чорномора.
6. Охарактеризуйте симфонічну творчість М. Глінки.
7. Розгляньте романси М. Глінки.

Завдання для самостійної роботи

Підготовка бесід (фрагментів уроків) для учнів ЗЗСО відповідно до програми «Музичне мистецтво»/ «Мистецтво»:

- «Попутна пісня»: 2 клас, 2 тема «Виразжальне та зображальне в музиці», 4 тема «Мова музики».
- «Лезгінка» з опери «Руслан і Людмила»: 2 клас, 3 тема «Основні музичні жанри».
- Симфонічна увертюра «Арагонська хота»: 3 клас, 1 тема «Основні властивості музики: пісенність, танцювальність, маршовість».
- Марш Чорномора з опери «Руслан і Людмила»: 3 клас, 2 тема «Інтонація».

²⁴ «Попутна пісня» включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (2 клас, 2 тема «Виразжальне та зображальне в музиці», 4 тема «Мова музики»).

²⁵ Романс «Я пам'ятаю мить чарівну» включений до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (6 клас, 2 тема «Я і музика») як матеріал для сприймання.

- Пісня «Не щебечи, соловейку»: 4 клас, 1 тема «Музика мого народу».
- Романс «Венеціанська ніч»: 4 клас, 2 тема «Музика єднає світ».

Музичний матеріал

Опера «Іван Сусанін»: хори з інтродукції, полонез і мазурка, арія Сусаніна, хор «Слався».

Опера «Руслан і Людмила»: увертюра, пісня Бояна з інтродукції, каватіна Людмили, рондо Фарлафа, арія Руслана, «Персидський хор», марш Чорномора.

Симфонічна увертюра «Арагонська хота».

Романси «Попутна пісня», «Я пам'ятаю мить чарівну».

РОЗДІЛ 2. МУЗИКА НІМЕЧЧИНИ ТА АВСТРІЇ ХІХ СТОЛІТТЯ

2.1. Ріхард Вагнер як реформатор опери ХІХ ст.

План

1. Р. Вагнер як реформатор опери; періодизація творчості.
2. Ознаки оперної реформи Р. Вагнера.
3. Опера «Тангейзер»: сюжет, основний конфлікт, характеристика увертюри.

Ключові слова:

синтез музики і драми, міфологічний сюжет, речитатив, оркестр, лейтмотив, сонатне алегро, дзеркальна реприза, епізод у розробці.

1. Р. Вагнер як реформатор опери; періодизація творчості

Ріхард Вагнер (1813-1883 рр.) – це видатна, багатогранна постать у музичному мистецтві: *німецький композитор, реформатор опери, письменник-драматург*, який сам створював лібрето своїх опер, диригент і музичний публіцист.

У світогляді та творчості Р. Вагнера було багато *протиріч*, обумовлених складними суспільно-історичними умовами в Німеччині ХІХ ст.; це протиріччя *пізнього романтизму*. Незважаючи на це, творчість Р. Вагнера належить до вищих досягнень західноєвропейського мистецтва ХІХ ст.

Р. Вагнер увійшов в історію музики як *реформатор опери, який створив музичну драму, що значно відрізняється від звичайної опери*.

Періодизація творчості

Характерні ознаки вагнерівської музичної драми намітилися вже в опері «*Летючий голандець*». Далі ці тенденції розвивалися в операх **40-х років** «*Лоенгрін*» і «*Тангейзер*». Прагнучи до теоретичного та філософськи-естетичного осмислення своїх творчих завдань, Р. Вагнер написав *літературні праці* щодо теорії музичної драми «*Мистецтво майбутнього*», «*Опера і драма*».

Послідовного та закінченого втілення реформаторські ідеї Р. Вагнера набули в його творах зрілого періоду: тетралогії «*Перстень Нібелунгів*», операх «*Трістан та Ізольда*», «*Нюрнберзькі майстерзінгери*», «*Парсіфаль*».

2. Ознаки оперної реформи Р. Вагнера

- У своїх операх композитор звертався до *міфологічних сюжетів* як носіїв вічно актуальних ідей людського буття. Р. Вагнер вважав, що поетичною основою музичної драми має бути міф, створений народною фантазією.
- Р. Вагнер прагнув до *синтезу музики і драми, до подолання номерної структури опери*. Він створював *наскрізну музичну дію*, відмовився від традиційних музичних номерів (арій, ансамблів, балету, хору).
- Домінуючого значення у вокальних партіях набула *речитативна декламація*.
- Основним засобом музичної характеристики в операх Вагнера став *лейтмотив*. В основу оркестрової партії була покладена складна система лейтмотивів.
- Значно зросла роль *оркестру* як засобу персоніфікації героїв за допомогою лейтінтонацій, тембрів, акордових послідовностей.

Між ціллю Р. Вагнера створити музичну драму і творчим результатом виникли значні *протиріччя*. В операх Р. Вагнера багато сторінок *надзвичайно яскравої симфонічної музики*, виразні *зображальні картини*, зокрема *поетичні картини природи*. Але композитор *не враховував специфіки оперного жанру*; тому опера в нього перетворилася на *грандіозну за масштабами вокально-симфонічну поему*, у якій *переважав оркестр, а не вокальна мелодія* (хоч саме вокально-мелодична виразність складає основу опери).

Переважаання *речитативу* створювало велику кількість розповідей, суперечок, міркувань, які гальмували дію, приводили до *статичності*. Внаслідок використання складної системи *лейтмотивів* музично-сценічний образ втрачав свою багатогранність, ставав *однобічним*.

Незважаючи на розбіжності між теорією Р. Вагнера і творчою практикою, оперна реформа мала велике *історичне значення*. Новаторські ідеї Вагнера справили значний *вплив на розвиток світової опери*:

- зросла роль оркестру (після творів Р. Вагнера вже неможливо було надавати оркестру лише акомпануючу роль);
- у драматургії опери поряд з аріями, ансамблями, більшого значення набули *сцени з наскрізним розвитком*.

Оркестр Р. Вагнера – це одне з найбільших досягнень у музичному мистецтві XIX ст. Композитор *розширив і збагатив його виразові та зображувальні можливості*. Оркестр у музичних драмах Р. Вагнера значно перебільшує склад звичайного на той час оперного оркестру (особливо завдяки збільшенню мідної духової групи).

Один із найвідоміших музичних творів Р. Вагнера – *«Політ валькірій»* (нім. Walkürenritt або Ritt der Walküren) – яскрава симфонічна картина, якою починається третя дія опери «Валькірія», другої з чотирьох опер циклу «Перстень Нібелунгів». Провідний мотив вперше був записаний композитором 23 липня 1851 року²⁶.

Навколо Р. Вагнера, його ідей та його творчості завжди йшла боротьба. Композитор мав багато прихильників, які вважали, що він єдиний вів мистецтво вірним шляхом, а також багато супротивників. Цікавою є невелика стаття П. Чайковського, у якій він дав оцінку творчості великого німецького музиканта. П. Чайковський назвав Р. Вагнера *генієм, який ішов хибним шляхом*.

2. Опера «Тангейзер»

Опера написана на сюжет середньовічної лицарської легенди. Основний конфлікт полягає у *протиставленні духовного і чуттєвого*. *Перше* представлене в опері образами пілігримів, лицарів-християн, нареченої Тангейзера – Єлизавети. *Друге* – образами Венери та її чарівного гроту. Це протиставлення відбито в *увертурі* до опери.

Увертюра не тільки містить основні теми опери, також розкриває й узагальнює її зміст. Це велика *тричастинна композиція* з динамічною репризою. Крайні частини засновані на викладі та розвитку хоралу пілігримів.

Починається увертюра виразною співучою *темою хорального характеру* (E-dur). *Акордова фактура* надає темі суворой простоти, а звучання кларнетів, фаготів і валторн – м'якого та урочистого характеру. Це повільний хід *пілігримів*. *Друга тема* у струнних з низхідною інтонацією відтворює каяття Тангейзера.

Центральна частина увертюри зображує *вакханалію в гроті Венери*, також Тангейзера, який прославляє красу богині. Ця частина написана у формі *сонатного алегро* із дзеркальною репризою. Змінюється колорит музики, яка стає чарівною, сповненою пристрасті. *Головна партія* складається з двох тем – фанфарної й танцювальної, які змальовують вакханалію. *Побічна партія* написана в характері маршу. В опері – це

²⁶ «Політ валькірій» з опери «Валькірія» включений до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (8 клас, тема «Музика в діалозі з сучасністю») як матеріал для сприймання.

Валькірії – у скандинавській міфології войовничі діви, які беруть участь в розподілі перемог і смертей в битвах, нижчі жіночі божества

лицарський гімн, який співає Тангейзер, прославляючи красу Венери. У розробці є *епізод*, який змальовує Венеру (звучить ніжна мелодія кларнету на фоні тремоло струнних). Вакханалія стає ще більш стрімкою. Темою побічної партії починається дзеркальна реприза. Закінчується увертюра могутнім утвердженням теми пілігримів.

Пізній стиль Р. Вагнера породив нові ідеї щодо гармонії, лейтмотивів і структури опери в цілому. Починаючи з опери «Трістан та Ізольда», у музиці Р. Вагнера поступово відбувалася втрата тонального центру, відкриваючи шлях до атональності ХХ ст. Р. Вагнер запровадив низку досягнень у царині музичної мови, зокрема екстремальну хроматику і швидку зміну тональних центрів, що значно вплинуло на розвиток європейської класичної музики. Його так званий «Трістан-акорд» з опери «Трістан та Ізольда» іноді називають «Символом початку сучасної музики».

Окрім музики, вплив Р. Вагнера поширився на філософію, літературу, образотворче мистецтво і театр. Він заснував свій оперний «Театр у Байройті», у якому «Перстень Нібелунгів» і «Парсифаль» отримали свої прем'єри.

Р. Вагнеру належить також значний внесок в історію *диригування*. У його есе «Про диригування» (1869 р.), розвиваючи більш ранню роботу Г. Берліоза, висунуто ідею про те, що диригування передбачає перш за все інтерпретацію твору, а не лише механізм ритмічного узгодження гри музикантів. Свій підхід до диригування Р. Вагнер підкріплював власною практикою – його манера диригування була значно гнучкішою від традиційного підходу.

Серед композиторів, що відчували помітний вплив Р. Вагнера — Антон Брукнер, Гуго Вольф, Сезар Франк і багато інших. Революція в гармонічному мисленні, яку здійснили, зокрема, Клод Дебюссі та Арнольд Шенберг (тональний і атональний модернізм відповідно), сягає своїм корінням в опери Р. Вагнера «Трістан» і «Парсифаль». Італійський оперний веризм також багато в чому відчув вплив новаторства Р. Вагнера в будові опери.

Завдання для самоперевірки

1. Визначте значення і напрями діяльності Р. Вагнера.
2. Дайте характеристику оперної реформи Р. Вагнера.
3. Охарактеризуйте увертюру до опери «Тангейзер».

Завдання для самостійної роботи

1. Самостійне вивчення біографії композитора.
2. Підготовка бесід (фрагментів уроків) для учнів ЗЗСО відповідно до програми «Музичне мистецтво»/ «Мистецтво»:

- «Політ валькірій» з опери «Валькірія»: 8 клас, Тема «Музика в діалозі з сучасністю»

Музичний матеріал

Увертюра до опери «Тангейзер», «Політ валькірій» з опери «Валькірія».

2.2. Творчість Йоганнеса Брамса

План

1. Загальна характеристика творчості Й. Брамса.
2. Огляд творчої спадщини композитора.

Ключові слова: класичні традиції, романтизм, концерт, угорські танці.

1. Загальна характеристика творчості Й. Брамса

Йоганнес Брамс (1833 – 1897) – німецький композитор, піаніст і диригент, один із головних представників епохи романтизму. Глибока за змістом, досконала за майстерністю творчість Й. Брамса належить до видатних художніх досягнень німецької музики другої половини ХІХ ст. У складний період її розвитку він виступив як продовжувач **класичних традицій**, які збагатив досягненнями німецького **романтизму**.

Й. Брамс писав музику камерну і симфонічну, твори для фортепіано, для голосу і хору. Як піаніст-віртуоз, він часто виконував прем'єри своїх творів; також співпрацював із провідними музикантами свого часу, у тому числі з піаністкою Кларою Шуман і скрипалем

Йозефом Йоахімом. Багато з його творів стали основними в сучасному концертному репертуарі.

Й. Брамс створив свій самобутній *творчий стиль*. Його *музична мова* позначена індивідуальними рисами. Типові для нього інтонації пов'язані з *німецькою народною музикою*, що позначається на будові тем, на використанні мелодій по тонах тризвуків, на плагальних зворотах, властивих старовинним пластам пісенності. У гармонії велику роль відіграє плагальність; нерідко в мажорі застосовується мінорна субдомінанта, а в мінорі – мажорна. Музиці Й. Брамса властива своєрідність ладу; дуже характерне «мерехтіння» мажоро - мінору.

Упродовж усього творчого життя Й. Брамс звертався до німецької народної пісні, пропагував і обробляв її. Саме тому його музика відзначається своєрідними національними рисами. Значну увагу композитор приділяв також народній музиці інших національностей. Упродовж тривалого часу Й. Брамс проживав у Відні, що обумовило використання в його музиці елементів австрійського фольклору, а також угорської та слов'янської музики.

На той час ішла боротьба між прихильників Ференца Ліста й Ріхарда Вагнера (веймарська школа) і послідовниками Фелікса Мендельсона й Роберта Шумана (лейпцизька школа), Й. Брамс не прилучився до жодного з цих напрямів. Музика Й. Брамса оспівує свободу особистості, моральну стійкість, мужність, перейнята поривчастістю, бунтівливістю, тремтливим ліризмом. Їй властивий неспокійний, схвилюваний тон. Імпровізаційний склад поєднується в ній зі строгою логікою розвитку.

У своїй музиці Й. Брамс створив правдиву і складну картину життя людського духу – бурхливого в раптових поривах, стійкого і мужнього у внутрішньому подоланні перешкод, мудрого і строгого, веселого і життєрадісного, елегійно м'якого, ніжнього і душевно чуйного. Тяга до позитивного розв'язання конфліктів, до опори на стійкі та вічні цінності людського життя, які Й. Брамс вбачав у природі, простих людських радощах, у народній пісні, мистецтві великих майстрів минулого, у культурній традиції своєї батьківщини, постійно поєднується в його музиці з відчуттям недосяжності гармонії, трагічних протиріч.

2. Огляд творчої спадщини

Музична спадщина композитора велика й охоплює багато жанрів (за винятком опери). **Чотири симфонії** Й. Брамса, з яких особливо виділяється остання, – одне з вищих досягнень симфонізму другої половини ХІХ ст. Услід за Л. Бетховеном і Ф. Шубертом Й. Брамс розумів циклічну композицію симфонії як *інструментальну драму*, частини якої об'єднані певною поетичною ідеєю.

4 симфонії Й. Брамса відбивають різні аспекти його світовідчуття.

- У *Першій* – прямий спадкоємиці бетховенського симфонізму – гострота спалахуючих драматичних колізій розв'язується в радісному фіналі, що написаний у стилі гімну.
- *Другу симфонію*, істинно віденську (у її витоки – Й. Гайдн і Ф. Шуберт), можна було б назвати «симфонією радості».
- *Третя* – найромантичніша з усього циклу – проходить шлях від захопленого захвату життям до похмурої тривоги і драматизму, несподівано відступаючих перед «вічною красою» природи, світлого і ясного ранку.
- *Четверта симфонія* – вінець брамсівського симфонізму – розвивається, за визначенням І. Соллертинського, «від елегії до трагедії». Велич будівель, зведених Й. Брамсом – видатним симфоністом другої половини ХІХ ст. – не виключає загального глибоко ліричного тону, властивого всім симфоніям.

За художньою значимістю поруч із симфоніями Й. Брамса стоять його *інструментальні концерти*, трактовані як симфонії із солуючими інструментами. *Скрипковий концерт* Й. Брамса (1878) належить до числа найпопулярніших творів цього жанру. Великою популярністю користується також Другий фортепіанний концерт (1881). З вокально-оркестрових творів Й. Брамса найзначніший «*Німецький реквієм*» (1868) з його епічним розмахом і проникливою лірикою.

Щирість, задушевність музики Й. Брамса найповніше розкриваються у *вокальній ліриці*, яка посідає значне місце в його творчій спадщині. У творах Й. Брамса також багато сторінок філософської лірики. У розробці ліричних образів композитор часто спирався на наявні жанри та інтонації, особливо австрійського фольклору. Він звертався до жанрових узагальнень, використовував танцювальні елементи лендлера, вальсу, чардаша. Вокальна музика Й. Брамса різноманітна; значне місце в ній посідають обробки народних пісень.

Ці образи присутні також в *інструментальних творах* Й. Брамса. Тут гостріше пробиваються риси драматизму, бунтівної романтики, пристрасної поривчастості, що зближує композитора з Р. Шуманом. У музиці Й. Брамса зустрічаються також образи, пройняті бадьорістю і відвагою, мужньою силою та епічною потужністю. У цій сфері він з'являється як продовжувач бетховенських традицій у німецькій музиці.

Твори *камерно-інструментального жанру* належать переважно до раннього періоду творчості і до пізнього періодів життя Й. Брамса. Для цих творів характерне посилення героїко-епічних рис і одночасно суб'єктивно-лірична спрямованість (Друге й Третє фортепіанні тріо, сонати для скрипки й для віолончелі з фортепіано тощо).

Фортепіанні твори Й. Брамса відрізняються контрапунктно розвинутою фактурою, тонкою мотивною розробкою. Почавши із сонат, Й. Брамс надалі писав для фортепіано головним чином *мініатюри*. В останній період творчості Й. Брамс створив фортепіанні твори камерного плану (інтермецо, капричіо).

У фортепіанних *вальсах* віддзеркалений вплив віденської побутової музичної культури. Музика п'єс наближається до лендлерів, пронизана пісennими інтонаціями.

В «*Угорських танцях*»²⁷ проявилось захоплення Й. Брамса угорським фольклором: інтонаціями і ритмами угорської народної музики переважно в стилі вербункош, тобто міського фольклору. В «Угорських танцях» у межах однієї п'єси Й. Брамс найчастіше поєднував кілька контрастних народних мелодій, варіював їх, вплітав власні теми. У деяких танцях народні теми зовсім не використані (№№11, 14, 16). У перших двох зошитах (№№1-10) танці позначені світлим колоритом, запальним ритмом, яскравими зіставленнями. В останніх двох зошитах (№№11-21) переважають похмурі тони, помірні ритми. Фактура цих п'єс більш складна; вони віддаляються від побутових праобразів. Вальси та «Угорські танці», які здобули світової популярності, перекладені для багатьох інструментів та оркестрових складів.

Завдання для самоперевірки

1. Дайте загальну характеристику творчості Й. Брамса.
2. Охарактеризуйте оркестрову музику композитора.
3. Розгляньте камерно-вокальну та камерно-інструментальну творчість Й. Брамса.

Завдання для самостійної роботи

Підготовка бесід (фрагментів уроків) для учнів ЗЗСО відповідно до програми «Музичне мистецтво» / «Мистецтво»:

- «Угорські танці» Й. Брамса: 4 клас, 2 тема «Музика єднає світ», 3 клас, 3 тема «Розвиток музики».

Музичний матеріал

Й. Брамс. Угорський танець №2.

²⁷ «Угорські танці» Й. Брамса включені до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (4 клас, 2 тема «Музика єднає світ», 3 клас, 3 тема «Розвиток музики») як матеріал для сприймання.

2.3. Творчість Фелікса Мендельсона та Йоганна Штрауса

План

1. Загальна характеристика творчості Ф. Мендельсона.
2. Музика до комедії В. Шекспіра «Сон літньої ночі».
3. Фортепіанна творчість. Скрипковий концерт.
4. Творчість Й. Штрауса.

Ключові слова:

програмна увертюра, фантастична скерцозність, пісні без слів, концерт, вальс, оперета.

1. Загальна характеристика творчості Ф. Мендельсона

Фелікс Мендельсон-Бартольд (1809 – 1847) – німецький композитор, піаніст, диригент, педагог, музично-громадський діяч, голова Лейпцизької школи в німецькій музиці, засновник Лейпцизької консерваторії. Уся його багатогранна діяльність була проінформована *просвітницькими ідеями*. У демократичному мистецтві Л. Бетховена, Г. Генделя, Й. С. Баха, К. Глюка він вбачав найвище вираження духовної культури і з величезною енергією боровся за те, щоб затвердити їх принципи в сучасному музичному житті Німеччини. Прогресивні устремління Ф. Мендельсона визначили характер його власної творчості. На тлі модної легковажної музики салонів, популярної естради та розважального театру твори Ф. Мендельсона приваблювали своєю серйозністю, чистотою стилю. Саме завдяки цьому композитор посідав особливе місце серед сучасників.

Чудова особливість музики Ф. Мендельсона полягала в її широкій *доступності*. Мистецтво Ф. Мендельсона відповідало художнім смакам широкого демократичного середовища (особливо німецького). Його теми, образи і жанри були тісно пов'язані з сучасною німецькою культурою. У творах Ф. Мендельсона широко відбилися образи національного поетичного фольклору, новітньої вітчизняної поезії та літератури. Він міцно спирався на музичні жанри, які здавна існували в німецькому демократичному середовищі.

Ф. Мендельсон – один із найвидатніших представників німецького *романтизму*, тісно пов'язаний із класичними традиціями: естетична позиція Ф. Мендельсона вирізнялася орієнтацією на класичні зразки, проте він шукав нові типи виразності. Ф. Мендельсон більшою мірою, ніж інші композитори-романтики його покоління, орієнтувався на ідеали класицизму. У своїх кращих зразках його музика характеризується стрункістю форм, стриманістю експресії, витонченістю мелодичних ліній, раціонально-економною фактурою – рисами, які Ф. Мендельсон сприйняв від віденських класиків.

Музичний стиль Ф. Мендельсона індивідуальний. Ясна мелодійність, пов'язана з побутовим пісенним стилем, жанрово-танцювальні елементи, тяжіння до мотивної розробки, врівноважені, відшліфовані форми зближують музику Ф. Мендельсона з мистецтвом німецьких класиків. Але класицистський склад мислення поєднується в його творчості з романтичними рисами. Гармонічну мову та інструментування характеризує підвищений інтерес до барвистості. Ф. Мендельсону особливо близькі були типові для німецьких романтиків камерні жанри. Він мислив звучанням нового фортепіано, нового оркестру.

Музика Ф. Мендельсона відрізняється прагненням до ясності й урівноваженості, їй властиві елегантність тону, опора на побутові форми музикування та інтонації німецької народної пісні («Пісні без слів» для фортепіано тощо). Специфічна для Ф. Мендельсона образна сфера – *витончена фантастична «скерцозність»* (увертюра з музики до п'єси «Сон літньої ночі»). Виконавський стиль Ф. Мендельсона-піаніста, противника поверхневої віртуозності, вплинув на його інструментальну музику (концерти, ансамблі тощо). Один із творців романтичного симфонізму, Ф. Мендельсон збагатив його жанром програмної концертної увертюри.

Ф. Мендельсона приваблювали різні жанри і форми, виконавські засоби. З однаковою майстерністю писав він для симфонічного оркестру і фортепіано, хору й органу, камерного ансамблю і голосу, виявляючи універсальність обдарування, високий професіоналізм.

2. Музики до комедії В. Шекспіра «Сон літньої ночі»

На самому початку творчого шляху, у віці 17 років, Ф. Мендельсон створив *увертюру «Сон літньої ночі»* (ор.21) – один із шедеврів романтичного інструментального мистецтва, твір, що вразив сучасників органічністю задуму і втілення, зрілістю композиторської техніки і багатством фантазії. В одночастинній програмній увертюрі, що виникла під враженням комедії В. Шекспіра, визначилися *грані музично-поетичного світу композитора*:

- світла фантастика з відтінком скерцозності, химерної гри (фантастичні танці ельфів);
- ліричні образи, що поєднують романтичну захопленість, схвильованість і ясність вираження;
- образи народно-жанрові й картинні, епічні.

Композитор втілює у цій увертюрі улюблений світ скерцозної фантастики. Дух юнацької грайливості, легкість рухів, іскриста барвистість властиві увертюрі «Сон в літню ніч», ніби проникли в музику Ф. Мендельсона безпосередньо з німецьких народних казок.

Місце увертюри у творчому доробку Ф. Мендельсона надзвичайно велике. *Скерцозно-фантастичні образи* цієї увертюри проникли в більшість творів Ф. Мендельсона, що несуть на собі відбиток його творчої індивідуальності. Скерцозність настільки ж типова для Ф. Мендельсона, як психологізм для Р. Шумана або театральність для Г. Берліоза.

Створений Ф. Мендельсоном жанр *концертної програмної увертюри* отримав розвиток у симфонічній музиці XIX ст. (Г. Берліоз, Ф. Ліст, М. Глінка, П. Чайковський).

На початку 40-х рр. Ф. Мендельсон написав *музику до комедії В. Шекспіра «Сон літньої ночі»* (ор. 61). Музика до комедії складається з увертюри і 12 номерів – інструментальних і хорових, також драматичних діалогів з оркестровим супроводом. Кращі номери (Увертюра, Скерцо, Інтермеццо, Ноктюрн, Весільний марш) склали *оркестрову сюїту*, що міцно затвердилася в концертному репертуарі.

«Скерцо» змальовує чарівний світ ельфів, що бавляться в таємничому нічному лісі. «Інтермеццо» належить світу людському, це тривожний, поривчасто-пристрасний епізод (героїня всюди шукає свого коханого). «Ноктюрн» має умиротворений характер – під покровом ночі в чарівному лісі стихають пристрасті, і все занурюється в сон. Блискучий, пишний «*Весільний марш*»²⁸ – один із найпопулярніших творів Ф. Мендельсона.

3. Фортепіанна творчість. Скрипковий концерт

Основу фортепіанної творчості Ф. Мендельсона склали «*Пісні без слів*»²⁹ (48 п'єс, вісім зошитів по шість номерів у кожній, 1830-45 рр.) – чудові зразки ліричної мініатюри, нового жанру романтичної фортепіанної музики. На противагу поширеному на той час ефектному бравурному піанізму Ф. Мендельсон створив п'єси в камерному стилі, виявляючи передусім кантиленні, співучі можливості інструменту.

«Пісні без слів» композитор створював упродовж усього творчого життя. Перший із восьми зошитів був написаний у роки молодості під враженнями від закордонних подорожей в Італії та Швейцарії. Два останні зошити були видані після смерті автора. У цих мініатюрах

²⁸ «Весільний марш» з музики до комедії В. Шекспіра «Сон літньої ночі» включений до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (3 клас, 1 тема «Основні властивості музики: пісенність, танцювальність, маршовість») як матеріал для сприймання.

²⁹ «Пісні без слів» включені до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (3 клас, 4 тема «Музична форма») як матеріал для сприймання.

розкритий душевний світ романтика; вони сповнені ліризмом і поетичністю. Пісні нагадують ноктюрни, серенади, повільні частини фортепіанних сонат.

Головна відмінна риса, яка об'єднує різноманітні п'єси «Пісень без слів», полягає в їх *близькості до побутової вокальної музики того часу*. Ф. Мендельсон і сам багато писав для голосу. Він створив понад вісімдесят сольних романсів на тексти німецьких поетів і велику кількість популярних вокальних ансамблів. Ф. Мендельсон переніс у фортепіанну музику емоційну безпосередність, загальнодоступність, мелодичне звучання, властиві демократичним вокальним жанрам.

У більшості випадків «Пісні без слів» носять характер камерного романсу з фортепіанним супроводом. Ці п'єси надзвичайно близькі до шубертівських романсів (ближче, ніж фортепіанні п'єси самого Ф. Шуберта). У них панує ліричний, суб'єктивний настрій.

Характерну фактуру «Пісень без слів» утворюють широка вокальна мелодія, інтонаційно близька до побутової міської вокальної лірики, і полімелодичний акомпанемент, у якому використані новітні барвисті прийоми фортепіано:

В основі кожної п'єси – один музичний образ; його емоційний зміст зосереджений у мелодії, яку зазвичай веде верхній голос. Інші голоси відтінюють рельєф мелодії, збагачують її виразність. Гармонія у п'єсах «класична», у формі спостерігається певна симетрія: услід за підйомом до кульмінації, іде аналогічний за тривалістю динамічний спад. В образах «Пісень без слів» іноді відтворені найглибші людські почуття, як, приміром, у п'єсі «Траурний марш».

Деякі п'єси нагадують нескладні перекладення для фортепіано хорових пісень, які широко побутували у співацьких спільнотах, академіях. Їм властиве хоральне чотириголосся від початку до кінця п'єси, спокійна, плавна мелодична лінія. У циклі також зустрічаються п'єси жвавого характеру з рисами скерцозності.

Деякі «Пісні» – мініатюрні жанрові сценки, у яких настільки відчувається програмний елемент, що їм згодом були дані назви, які закріпилися за ними: «Мисливська пісня», «Весняна пісня», «Прядка». Ф. Мендельсон надав назви тільки п'яти п'єсам: «Дует», «Народна пісня» і три «Пісні венеціанського гондольєра». Більшість п'єс назв не мають. Ф. Мендельсон створив у своїх творах типово романтичні образи – музичні моменти, що відтворюють стани внутрішнього світу художника, а також натхненні картини природи й побуту.

Цікавила композитора також стихія концертної гри – віртуозний блиск, святковість, які відповідали його артистичній природі (2 концерти для фортепіано з оркестром, Блискуче каприччіо, Блискуче рондо тощо). Знаменитий *Скрипковий концерт мі-мінор* (1844), позначений яскравістю й натхненністю, емоційною насиченістю, пластичністю пісенних ліричних і скерцозно-фантастичних образів, простотою і щирістю ліричного висловлювання, віртуозністю скрипкового стилю. Це робить скрипковий концерт кращим симфонічним твором Ф. Мендельсона й одним із найбільш видатних явищ у світовій скрипковій літературі. Концерт увійшов до класичного фонду жанру разом із концертами П. Чайковського, Й. Брамса, О. Глазунова, Я. Сибеліуса.

Перші дві частини концерту – Allegro, molto appassionato і Andante – при наявній відмінності споріднені загальним ліричним характером. Фінал включає коло тем, типових для світлого світу мендельсонівської фантастики з властивою йому граціозною жартівливістю, святковим колоритом.

Перша частина Allegro викладена в сонатній формі. *Головна тема* схвилювана, динамічна, активна. У зв'язуючій темі з'являється новий тематичний матеріал: незважаючи на явну залежність від головної, нові його властивості – розширення діапазону звучання,

хроматичні півтонові інтонації у висхідному напрямі – надають темі енергійнішого характеру.

Тема *побічної партії* характерна для Ф. Мендельсона своєю світлою лірикою. Вона контрастна з головною і зв'язуючою, відрізняється замкнутістю структури. Відсутність внутрішніх протиріч і конфлікту образів знімає необхідність у драматично-дієвій розробці.

Дійсно, функції *розробки* в сонатному Allegro концерту досить скромні. Рядом модуляційних ходів оновлюється тональна сфера концерту; мотивне дроблення тематичного матеріалу відкриває можливість показати в одночасному звучанні мелодичні елементи теми, доповнюючи її фігураціями, і тим самим підготувати, зробити закономірною появу віртуозної *каденції* на незвичайному місці, – у кінці розробки, а не між репризою і кодою, як це було прийнято в класичному сольному концерті. Обмеженість функції розробки, звуження її масштабів (порівняно з експозицією) заповнюється великою різноманітністю тематизму й емоційною насиченістю експозиції, розробковим характером майже всіх її розділів. Динамізована *реприза*, компактніша, ніж експозиція, доповнюється гостро драматичною кодою – кульмінацією усього Allegro.

Друга частина – Andante – свого роду ліричне інтермецо. З першою частиною вона пов'язана безпосереднім переходом (звучить без перерви, з'єднуючись загальним звуком **h** – квінтою для e-moll, ввідним тоном для C-dur, тональністю другої частини). *Основна тема* Andante пісенна, окреслена широкими мелодичними лініями, усім своїм змістом споріднена з ліричними темами Allegro. Але її лірика відкритіша, почуття висловлені більш безпосередньо. У темі Andante зосереджені мелодичні звороти та інтонації, характерні для ліричних образів Ф. Мендельсона.

Посилюючи у другій частині ліричні елементи, концентруючи на них усю увагу, композитор створив умови для яскравого контрастного сприйняття *третьої*, завершальної, частини концерту. Він навіть увів нову пісенну тему в перехідному розділі, який пов'язує Andante і фінал, котрі звучать без перерви. Емоційно-образний стрій фіналу нагадує образи увертюри «Сон літньої ночі». Дві теми, типові для Ф. Мендельсона, складають основу цієї частини. Перша нагадує «ельфну» тему зі «Сну літньої ночі»; друга, святкова і тріумфальна, близька маршовій темі тієї ж увертюри. У фіналі немає драматичного протиставлення контрастних образів. Усі теми пронизані єдиною динамікою. Фінал позначений легким стрімким рухом, прозорістю колориту, що переливається безліччю тонких відтінків.

Цей твір від першого до останнього звуку овіяний романтичною поезією. У концерті – одному з останніх і найзріліших інструментальних творів Ф. Мендельсона – зосереджені найбільш характерні риси творчості композитора: пісенна лірика, романтичне відчуття природи, іскриста скерцозність. Чудова краса і виразність усіх деталей викладу, барвистий і тонкий інструментальний колорит поєднуються з класицистською суворістю форми. При цьому Ф. Мендельсон створив новий тип романтичної сонатності, у якому побічна партія, що втілює собою образи мрії, витісняє більш дієву головну. Композитор намагався злити три частини циклу і цим наближався до типу романтично-поемного симфонізму. Ф. Мендельсон досяг у скрипковому концерті тієї емоційної сили і піднесеності, яких йому нерідко бракувало в інших симфонічних творах.

Поява скрипкового концерту Ф. Мендельсона стала найбільшою подією в інструментальній музиці постбетховенського періоду. У роки поширення поверхневих, зовні ефектних концертних п'єс, концерт Ф. Мендельсона, поряд з аналогічними творами Ф. Шопена і Р. Шумана, виділяється серйозністю почуття і художньою досконалістю. Він відіграв велику роль і у збагаченні технічних ресурсів сучасного скрипкового виконання. Але у Ф. Мендельсона нові віртуозні прийоми були нерозривно пов'язані з поетичними образами. Показово, що, всупереч звичаю, який надавав право виконавцеві грати каденцію за

власним вибором, Ф. Мендельсон сам написав її, органічно зв'язавши тематичний матеріал каденції зі стилем твору.

Інші твори Ф. Мендельсона

Свій шлях композитора інструментальної музики Ф. Мендельсон розпочав симфоніями для струнного оркестру, майстерно стилізованими в манері віденського класицизму. Серед п'яти «справжніх» симфоній Ф. Мендельсона виділяється «Італійська» і «Шотландська». Зміст багатьох творів композитора пов'язаний із безпосередніми життєвими враженнями від подорожей в Італію (немов пронизана південним сонцем «Італійська симфонія» – 1833), а також у північні країни – Англію і Шотландію (образи морської стихії, північного епосу в увертюрах «Фінгалова печера», «Морська тиша і щасливе плавання» (1832), у «Шотландській» симфонії (1830-42).

Ораторії «Павло», «Ілія», кантата «Перша вальпургієва ніч» (за Й. Гете) внесли значний вклад в історію кантатно-ораторіальних жанрів. Розвиток одвічних традицій німецької музики продовжили прелюдії та фуґи Ф. Мендельсона для органу. Численні хорові твори композитор призначав для любительських хорових організацій Берліна, Дюссельдорфа і Лейпцига; а камерні твори (пісні, вокальні та інструментальні ансамблі) – для домашнього музикування, надзвичайно популярного в Німеччині. Створення такої музики, зверненої до освічених любителів, а не тільки до професіоналів, сприяло здійсненню головної творчої мети Ф. Мендельсона – вихованню смаків публіки, активному залученню її до серйозної, високохудожньої спадщини.

Уже в юності почалася просвітницька діяльність Ф. Мендельсона. Під його управлінням вперше після довгої перерви було виконано твори Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя. Виконання «Страстей за Матвієм» Й. С. Баха (1829) стало історичною подією в музичному житті Німеччини, послужило поштовхом до відродження творчості великого композитора. У 1843 р. Ф. Мендельсон заснував Лейпцизьку консерваторію і став першим її керівником. Лейпцизька консерваторія – перший вищий музичний навчальний заклад Німеччини; за її зразком були створені консерваторії в інших німецьких містах.

4. Творчість Й. Штрауса

Йоганн Штраус (1825 – 1899) – австрійський композитор, скрипаль, диригент, найвидатніший майстер віденського вальсу й оперети. Завдяки йому віденський вальс вийшов за межі XIX ст. і став частиною сьогоденного музичного життя.

Композитор написав близько 500 творів танцювальної музики (вальси, польки, мазурки), які підняв на високий художній рівень. Й. Штраус спирався на традиції Ф. Шуберта, К. Вебера, І. Ланнера, а також свого батька (у тому числі розвинув форму 5-частинного вальсового циклу з інтродукцією і кодою).

Р. Штраус використовував ту форму віденського вальсу, що склалася в І. Ланнера і його батька: «гірлянда» з декількох, частіше п'яти, мелодичних побудов зі вступом і кодою. Краса і свіжість мелодій, їх плавність і ліризм, струнке, прозоре звучання оркестру з натхненно співаючими скрипками, радість життя, що б'є через край, – усе це перетворює вальси Р. Штрауса на романтичні поеми. У межах прикладної, призначеної для танцю музики композитором були створені шедеври. Програмні назви штраусівських вальсів відбили найрізноманітніші враження і події.

Він симфонізував вальс і додав йому індивідуальної образності. Романтична натхненність, мелодична гнучкість і краса, опора на австрійський міський фольклор, практику побутового музикування обумовили популярність вальсів Й. Штрауса – «Прощання

з *Петербургом*» (1858 р.), *«Життя артиста»*, *«На прекрасному блакитному Дунаї»*³⁰ (1867 р.), *«Казки Віденського лісу»*³¹ (1868 р.), *«Віденська кров»* (1873 р.), *«Весняні голоси»*³² (1883 р.), *«Імператорський вальс»* (1890 р.) – як в Австрії, так і в інших країнах.

70-і рр. – початок нового етапу у творчому житті Й. Штрауса, який звернувся за порадою Ж. Оффенбаха до жанру оперети, став творцем віденської класичної оперети. Й. Штрауса не приваблювала сатирична спрямованість оффенбахівського театру, він писав переважно веселі музичні комедії, головну принадність яких становить музика. В оперетах Р. Штрауса панує стихія танцю (залучався головним чином вальс, також чардаш, галоп, мазурка, кадрили, полька тощо). Вершини творчості Р. Штрауса в цьому жанрі – *«Летюча миша»* (1874 р.), *«Циганський барон»* (1885 р.).

«Циганський барон», що був задуманий спочатку як опера й увібрав деякі її риси (зокрема, лірико-романтичне освітлення справжніх, глибоких почуттів: свободи, любові, людської гідності), виділяється серед оперет Й. Штрауса більшою серйозністю сюжету. У музиці оперети широко використані угорсько-циганські мотиви і жанри, наприклад чардаш. У кінці життя композитор написав свою єдину комічну оперу *«Лицар Пасман»* (1892) і працював над балетом *«Попелюшка»* (не закінченим).

Й. Штраус вплинув на творчість Франца Легара, Імре Кальмана, а також Ріхарда Штрауса (опера *«Кавалер троянди»*). Музику Й. Штрауса цінували його сучасники – Р. Шуман, Й. Брамс, Ф. Ліст, Р. Вагнер, М. Римський-Корсаков, П. Чайковський та інші.

Завдання для самоперевірки

1. Дайте загальну характеристику творчості Ф. Мендельсона.
2. Охарактеризуйте музику до комедії В. Шекспіра *«Сон літньої ночі»*.
3. Розгляньте *«Пісні без слів»* Ф. Мендельсона.
4. Охарактеризуйте Скрипковий концерт мі-мінор.
5. Дайте характеристику творчості Й. Штрауса.

Завдання для самостійної роботи

Підготовка бесід (фрагментів уроків) для учнів ЗЗСО відповідно до програми *«Музичне мистецтво»* / *«Мистецтво»*:

- *«Весільний марш»* з музики до комедії В. Шекспіра *«Сон літньої ночі»*: 3 клас, 1 тема *«Основні властивості музики: пісенність, танцювальність, маршовість»*.
- *«Пісні без слів»*: 3 клас, 4 тема *«Музична форма»*.
- Й. Штраус. Вальс *«Весняні голоси»*: 1 клас, 2 тема *«Музика навколо нас»*.
- Й. Штраус. Вальс *«Казки Віденського лісу»*: 3 клас, 1 тема *«Основні властивості музики: пісенність, танцювальність, маршовість»*.
- Й. Штраус. Вальс *«На прекрасному голубому Дунаї»*: 6 клас, 1 тема *«Музика як мова почуттів»*.

Музичний матеріал

Ф. Мендельсон:

«Весільний марш» з музики до комедії В. Шекспіра *«Сон літньої ночі»*.

«Пісні без слів», Скрипковий концерт мі-мінор.

Й. Штраус:

Вальси: *«На прекрасному блакитному Дунаї»*, *«Казки Віденського лісу»*, *«Весняні голоси»*.

³⁰ Вальс *«На прекрасному голубому Дунаї»* включений до програми ЗЗСО *«Музичне мистецтво»* (6 клас, 1 тема *«Музика як мова почуттів»*) як матеріал для сприймання.

³¹ Вальс *«Казки Віденського лісу»* включений до програми ЗЗСО *«Музичне мистецтво»* (3 клас, 1 тема *«Основні властивості музики: пісенність, танцювальність, маршовість»*) як матеріал для сприймання.

³² Вальс *«Весняні голоси»* включений до програми ЗЗСО *«Музичне мистецтво»* (1 клас, 2 тема *«Музика навколо нас»*) як матеріал для сприймання.

РОЗДІЛ 3. ФРАНЦУЗЬКА МУЗИКА ХІХ СТОЛІТТЯ

3.1. Огляд музичної культури Франції ХІХ ст. Французька лірична опера

План

1. Огляд французької музики першої половини ХІХ ст.
2. Французький музичний театр другої половині ХІХ ст.
3. «Французька лірична опера», її характерні риси.
4. Творчість Ш. Гуно, його роль у французькій музиці.

Ключові слова: романтизм, програмна симфонія, «велика опера», оперета, французька лірична опера, увертюра, лейтмотив, хабанера, аріозо, куплети, антракт.

1. Огляд французької музики першої половини ХІХ ст.

У першій половині ХІХ ст. у французькому мистецтві сформувалася *романтична школа*: спочатку – у літературі, а на початку 30-х рр. – у музиці. Одним із видатних представників французького романтизму був **Гектор Берліоз** (1802-1869 рр.), композитор, критик і диригент, засновник *програмного симфонізму* у Франції. Г. Берліоз став першим *французьким симфоністом світового значення*. Найважливіше місце у спадщині композитора належить його програмним симфоніям.

Теми й образи симфоній Г. Берліоза – суто романтичні; особливе значення серед них належить *темі «загублених ілюзій»*. Програмні симфонічні твори Г. Берліоза відзначаються своєрідними особливостями композиції, використанням лейтмотивів; оригінальністю виразових засобів. Всесвітнього значення набули досягнення Г. Берліоза в галузі інструментовки. Усі три програмні симфонії Берліоза мають *сюжетний розвиток*.

Перший твір – «Фантастична симфонія» (1830-31 рр.). Партитурі симфонії передувала докладна програма, викладена автором у вигляді сценарію під назвою «Епізод із життя артиста». Тема «нещасливого кохання» в симфонії Г. Берліоза піднесена до трагедії «втрачених ілюзій». Незвичайним було те, що типово романтична тема кохання, лірична сповідь втілена у симфонічному жанрі, а не в камерно-вокальній ліриці. Симфонія складається з 5 частин, відзначається оригінальністю музичної мови: новизною мелодій, своєрідністю гармонії та оркестровки.

Друга симфонія – «Гарольд в Італії» – відтворює італійські враження автора та його захоплення творчістю Дж. Байрона. *Третя симфонія – «Ромео і Джульєтта»* – написана для оркестру, хору і солістів, являє собою інструментальну драму, яка поєднує риси сонатно-симфонічного циклу і театральної п'єси.

Одночасно з романтичним симфонізмом Г. Берліоза у Франції першої половини ХІХ ст. склався новий вид національного музичного театру, створювачем якого був **Джакомо Мейєрбер**. Уже перша опера Дж. Мейєрбера «*Роберт Диявол*» знаменувала народження романтичного музичного театру Франції. У цій опері проявилися характерні риси тієї «*великої опери*», стиль якої невіддільний від імені Дж. Мейєрбера. Найбільш повне вираження цей стиль отримав за п'ять років в опері «*Гугеноти*» (1836 р.), яка стала найкращим твором композитора і найбільш яскравим зразком французької «великої» опери. В основі лібрето опери – роман П. Меріме, у якому відтворені криваві події так званої Варфоломійської ночі в Парижі (24 серпня 1572 р.), коли відбувалися масові вбивства гугенотів (протестантів) католиками.

Опера «Гугеноти», як і інші «великі опери» Дж. Мейєрбера, являє собою грандіозний п'ятиактний музично-драматичний спектакль із гострою інтригою і контрастною композицією. Історичний фон в опері пишний, видовищний і декоративний. В опері багато різноманітних масових сцен, які передбачали розкішне сценічне оформлення. Історико-героїчні образи творів Дж. Мейєрбера, їх контрастна драматична композиція, яскрава театральність і музична ефектність справили значний вплив на музику композиторів того часу і музикантів наступних поколінь.

2. Французький музичний театр другої половині XIX ст.

Музична культура Франції у другій половині XIX ст. була багатогранною і різноманітною. Типовим явищем паризького театрального життя того часу була *французька оперета*. Найбільш відомим майстром оперети був композитор **Жак Оффенбах** (оперети «Орфей у пеклі», «Прекрасна Єлена», «Перікола»). Типовими рисами оперет стали: мелодійна і граціозна музика, яскраві музичні характеристики персонажів, гострі ритми французьких пісень і танців, розважальні тенденції. Серед танців найбільш популярним був канкан, також вальс, галоп, тарантела тощо.

Серед різних жанрів французького музичного театру великого значення набув *балет*, який виник у Франції як *самостійний музично-сценічний жанр*. Балет мав романтичний характер; у ньому часто використовували казкові сюжети. Видатним майстром балетного жанру був **Адольф Адан**, автор балетів «Жізель», «Корсар», характерною рисою яких було співвідношення фантастичних, ліричних і жанрово-побутових сцен. Композитор **Лео Деліб**, автор балетів «Струмок», «Коппелія», «Сільвія», надав своїм творам більшої психологічної виразності.

3. «Французька лірична опера», її характерні риси

В оперному мистецтві зазначеного періоду найбільш прогресивним напрямом була «французька лірична опера», яка правдиво і щиро розкривала внутрішній світ людини (кохання, страждання, радість). Найбільш популярними і значними операми цього напрямку були «Фауст» та «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно, «Шукачі перлів» Ж. Бізе, «Лакме» Л. Деліба, «Манон» Ж. Массне.

Відмінною рисою нового оперного жанру було *ліричне трактування будь-якого літературного сюжету* (на історичну, філософську або сучасну тему). Увага композитора була спрямована на розкриття особистої драми героїв, яка часто закінчувалася трагічно. Ліричні сцени стали центральними епізодами опери; у ній було багато також сцен жанрово-побутових, у яких відчувається зв'язок із пісенною і танцювальною музикою.

Однією з характерних рис ліричної опери є *яскрава мелодична мова*, у якій відчувається вплив французької міської пісні та романсу. У кращих зразках ліричної опери втілення особистої драми досягало теплоти й задушевності. Завдяки цьому французька лірична опера справила *значний вплив* на творчість видатних композиторів інших країн.

50-60-ті рр. XIX ст. – це класичний етап розвитку ліричної опери³³; одним із кращих її представників був Шарль Гуно.

4. Творчість Ш. Гуно, його роль у французькій музиці. Опера «Фауст»

Серед численної оперної спадщини Ш. Гуно (1818-1883 рр.) особливе місце посідає опера «Фауст» – усесвітньо відома і популярна. Її історичне значення полягає в тому, що вона була *першою і найкращою оперою нового напрямку*. У ній сконцентровані характерні риси ліричної опери: емоційно-безпосереднє, індивідуальне відтворення внутрішнього світу героїв, також яскравий, колоритний життєвий фон, на якому розгортається душевна драма Фауста і Маргарити.

Ш. Гуно звернувся до одного з найвідоміших літературних творів – «**Фауста**» Й. Гете. Композитор не ставив за мету відтворити в опері глибокий філософський зміст трагедії, її серйозні проблеми; трактування літературного першоджерела – ліричне. У лібрето опери були використані ті епізоди трагедії, які мають сюжетний зміст, також епізоди ліричного плану й такі, в яких розкриті індивідуальні риси героїв.

Найбільш послідовно розкриті в опері образи Фауста і Маргарити. Їхня перша зустріч у сцені на майдані (I дія) – це початок ліричної лінії опери. Центальною у драматургії опери є II дія. *Каватина Фауста* – це найбільш яскрава його характеристика.

- I частина змальовує благородний ліричний образ Фауста.

³³ Пізніше (у 80-ті рр. XIX ст.) цей жанр опинився у стані кризи, оскільки йому була властива естетична обмеженість, незданність піднятися до глибоких художніх узагальнень.

- II частина більш схвильована і пристрасна.
- У III частині під впливом образу Маргарити музика стає просвітленою і споглядальною.

У II дії композитор показав також дві *музичні характеристики Маргарити*:

- Балада про фульського короля, близька за характером до народної пісні епічного складу, в якій Маргарита намагається приховати почуття до Фауста.
- «Арія з перлами», яка має інший характер, відзначається грацією, витонченістю, безпосередністю у прояві почуттів; ці риси розкриті в жанрі блискучого вальсу.

Кульмінацією в розкритті образів Фауста і Маргарити є їхній *дует* із II дії, який належить до найбільш натхненних сторінок опери. Дует побудований вільно: наскрізний розвиток поєднується в ньому зі зміною епізодів, які відтворюють різні стадії розвитку почуттів героїв. На межі II та III дій відбувається перелом у долі головних героїв.

Арія Маргарити «За прядкою» з III дії по-новому розкриває її образ, виражає глибоку скорботу, безнадійність (низхідні мелодичні ходи, хоральні акорди супроводу).

Образ Мефістофеля посідає у драматургії опери особливе місце – це антитеза до ліричних героїв опери. Його поява у Пролозі та діалог із Фаустом – це зав'язка драми. Найбільш завершена характеристика Мефістофеля – це його *куплети з I дії*³⁴; їх нищивне глузування контрастує з яскравою, колоритною сценою ярмарку. У куплетах поєднуються риси застольної пісні та стрімкої тарантели. Оркестровий супровід підкреслює саркастичний зміст.

Значну роль в опері відіграють масові сцени і жанрові епізоди; вони відтінюють розвиток драми, переплітаються з її вузловими мотивами. Особливого значення набуває масова сцена у II к. I дії; на її фоні відбувається знайомство Фауста і Маргарити. Об'єднує всю картину *вальс*, який складається з кількох тем, має світло-ліричний характер.

Опера «Фауст» – один із найкращих зразків жанру ліричної опери. Поетичність музичного втілення трагедії Й. Гете, яскравість музичних образів, демократичність музичної мови зробили оперу популярною для слухачів різних країн.

Завдання для самоперевірки

1. Прослідкуйте розвиток французької музики першої половини XIX ст.
2. Визначте провідні риси французької музики другої половини XIX ст.
3. Розгляньте характерні риси французької ліричної опери.
4. Охарактеризуйте творчість Ш. Гуно, оперу «Фауст».

Завдання для самостійної роботи

Підготовка бесід (фрагментів уроків) для учнів ЗЗСО відповідно до програми «Музичне мистецтво» / «Мистецтво»:

- Ш. Гуно. Куплети Мефістофеля з опери «Фауст»: 8 клас, тема «Відлуння епох у музичному мистецтві».

Музичний матеріал

Ш. Гуно. Куплети Мефістофеля з опери «Фауст».

3.2. Творчість Жоржа Бізе та К. Сен-Санса

План

1. Значення творчості Ж. Бізе. Жанри, теми і сюжети творів.
2. Опера «Кармен».
3. Творчість К. Сен-Санса.

Ключові слова: увертюра, лейтмотив, хабанера, аріозо, куплети, антракт.

³⁴ Куплети Мефістофеля з опери Ш. Гуно «Фауст» включені до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (8 клас, тема «Відлуння епох у музичному мистецтві») як матеріал для сприймання.

1. Значення творчості Ж.Бізе. Жанри, теми і сюжети творів. Огляд творчої спадщини

Жорж Бізе (1838-1875 рр.) – видатний французький композитор другої половини XIX ст., автор всесвітньо відомої опери «Кармен» і чудової музики до драми А. Доде «Арлезіанка». Творчість Ж. Бізе різноманітна за жанрами. Центральне місце в ній належить *опері*. Ще з юнацьких років визначилося тяжіння Ж. Бізе до опери. Тонке відчуття сцени, розуміння її специфічних законів, уміння влучно змалювати характери, висловити почуття героїв яскравими мелодіями, володіння вокальним стилем, майстерність оркестровки – усе це зробило композитора видатним майстром оперного мистецтва.

Перші опери Ж. Бізе створив у 50-ті та 60-ті роки. Це була проба сил молодого композитора. У 70-ті роки він написав свої зрілі твори, у яких проявився його оригінальний творчий стиль. Мистецтву Ж. Бізе властиві гострий психологічний аналіз у відображенні почуттів і вчинків людини, оптимізм, глибока людяність; творчість стверджує життя і в той же час розкриває його протиріччя й конфлікти. Опері Ж. Бізе відзначаються правдивістю образів, почуттів, яскравістю обстановки дії. Герої його опер – сміливі, горді люди, які борються за своє щастя. Їх доля розкрита в тісному зв'язку з народним життям. Опері Ж. Бізе зумовили виникнення такого методу, як *характеристики героїв через народно-жанрову музику*.

Часто Ж. Бізе змальовував життя східних і південних народів. Його твори «Шукачі перлів» і «Джаміле» – східні за колоритом, «Арлезіанка» – провансальська (південнофранцузька), «Кармен» – іспано-циганська. Композитор рідко використовував справжні народні мелодії; його власна музика відбиває характерні елементи фольклору Іспанії, Провансу, Сходу. *Засоби виразності* в музиці Ж. Бізе яскраві та барвисті: народний характер тематизму, варіаційний метод його розвитку, ясна і витончена гармонія, струнка форма.

2. Опера «Кармен» (1874 р.)

Опера «Кармен» – це музична драма, у якій з великою художньою силою розкрита історія кохання і загибелі її головних героїв. Сцени, які зображують їхні взаємини, тісно переплітаються з народними сценами, що створюють іспанський колорит та визначають оптимістичний тон опери всупереч її трагічній розв'язці.

Лібрето опери написано за однойменною новелою П. Меріме. У музичному творі відбулася *трансформація* подій і характерів літературного першоджерела: порівняно з новелою, образи головних героїв пом'якшені та облагороджені. В образі Кармен залишилася її волелюбність, неприборканість, жіноча привабливість (у новелі образу Кармен були властиві також хитрість та злочинницькі нахили). Образу Хозе композитор надав більшої людяності, ліричності; це простий хлопець, який мріє про спокійне щастя (у новелі Хозе – це не тільки пристрасний коханець, а також бандит). Крім того, в оперу введений новий персонаж – Мікаелла, сільська дівчина, наречена Хозе. На відміну від новели, в опері підсилений народний колорит; композитор зобразив Іспанію сонячною, сповненою кипінням життя. Дія опери відбувається на вулицях і площах Севільї (за винятком III дії, яка відбувається в горах і має похмуро-романтичний характер).

Ж. Бізе створив яскравий *національний колорит*, хоча в опері використані лише три справжні народні мелодії. Композитор глибоко вивчав особливості іспанського фольклору і відобразив найбільш характерні його риси: уся музика опери насичена інтонаціями, ритмами, ладами, які типові для іспанської музики. Спираючись на кращі досягнення національної опери, Ж. Бізе реформував її та створив новий жанр – реалістичну музичну драму.

В опері поєднуються наскрізні сцени, які сприяють напруженості дії, та завершені номери (пісенні, аріозні, танцювальні). Протягом опери розвиваються три наскрізні *лейттеми*, яскраві, завжди впізнавані: *тема рокової пристрасті Кармен, тема кохання Хозе, тема Ескамільйо*.

Образ Кармен характеризується через народні пісні й танці (хабанера, сегіділья, циганська пісня). Партія Кармен насичена іспанськими та циганськими зворотами, сповнена

яскравого темпераменту, властивого музиці цих народів. У другій половині опери образ Кармен психологічно поглиблюється, набуває рис драматизму.

Інший *образ Хозе*: його партія насичена ліричними кантиленними мелодіями, які наближаються до італійського оперного стилю; у його партії є також виразні речитативи і солдатська пісня. Блискучий *Ескамільо* нагадує героїв ефектної «великої опери».

Опера починається *увертюрою*³⁵, у якій зіставлені дві контрастні сфери твору: перший розділ побудований на темі блискучого маршу з IV дії та на музиці приспіву з куплетів Ескамільо; другий розділ – це тема «рокової пристрасті» Кармен, яка звучить трагічно (напружені інтонації двох зб.2). Увертюра створює яскравий художній контраст радісного захоплення життям і тяжкого страждання.

I дія відбувається на площі в Севільї, починається яскравою картиною народного життя. Веселий і безтурботний хор солдат, дзвінкий і завзятий *хор хлопчиків*, м'який і граціозний хор робітниць, динамічна і рухлива сцена сварки робітниць. У центрі цього вируючого вуличного життя з'являється Кармен. *Сцена першого виходу Кармен* заснована на темі рокової пристрасті, яка звучить рішуче й енергійно.

Хабанера Кармен змальовує спокусливу красу циганки, її нестримний характер. У хабанері³⁶ героїня висловлює свою життєву філософію: кохання вільне й мінливе, і ніхто не може над ним владувати. В хабанері композитор використав у зміненому вигляді мелодію народної кубінської пісні; ритм мелодії та супроводу типовий для цього танцю³⁷.

Музичні характеристики Кармен мають пісенно-танцювальний характер. У I дії звучать ще два сольні номери Кармен: пісня та *сегідилья*³⁸. У сегідильї Кармен призначає Хозе побачення. *Сегідилья* тонко змальовує пристрасний і мінливий характер Кармен. Музика темпераментна і граціозна, насичена елементами іспанського фольклору: цікава ладова мінливість (мелодичний мінор, II низький ступінь). Сегідилья переростає в дует Кармен і Хозе, у якому відчувається, що Хозе вже остаточно підкорений.

II дія відбувається в таверні Лілас Пастья. Розвиток дії побудований на чергуванні народних сцен зі сценами драматичними. Після оркестрового вступу (на основі теми солдатської пісні Хозе) звучить темпераментна *пісня і танець Кармен*.

*Куплети тореадора Ескамільо*³⁹, блискучі та ефектні, мають іспанський характер (написані в ритмі болеро – найбільш популярного іспанського танцю). Друга тема куплетів, проста і яскрава, набуває в опері значення лейтмотиву Ескамільо, характеризує його сміливість, успішність у житті. Наступний *квінтет контрабандистів* написаний у характері граціозного скерцо.

Центр драматичного розвитку II дії – *дуетна сцена Кармен і Хозе*, велика і різноманітна. Вона включає речитативні діалоги, об'єднаний спів героїв, пісенні та аріозні епізоди (своєрідну солдатську пісню Хозе, ліричне, кантиленне *аріозо* Хозе «з квіткою»).

III дія відрізняється від попередніх своїм похмурим колоритом. Саме тут відбувається поворот до трагічної розв'язки. Центальною в III дії є *сцена ворожіння Кармен*, у якій карти передрікають загибель її та її коханому. Тут немає звичайних для партії Кармен пісенно-танцювальних мелодій; її спів – це виразний речитатив та наспівне *аріозо*, яке має скорботну

³⁵ Увертюра, Хор хлопчиків, Марш Тореадора із опери Ж. Бізе «Кармен» включені до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (2 клас, 3 тема «Основні музичні жанри») як матеріал для сприймання.

³⁶ Хабанера – граціозний іспанський народний танець-пісня, що виник на Кубі й пізніше поширився в Іспанії та у всьому світі.

³⁷ Хабанера Кармен включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (4 клас, 2 тема «Музика єднає світ») як матеріал для сприймання.

³⁸ Сегідилья — іспанський народний танець, що зазвичай супроводжується співом. Характерний для регіонів іспанської Кастилії. Для мелодій сегідильї типовий розмір 3/4, рухливий темп і життєрадісний характер. Тексти пісень переважно мають ліричний або жартівливий зміст.

³⁹ Марш тореадора, «Циганський танець» з опери «Кармен» включені до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (3 клас, 1 тема «Основні властивості музики: пісенність, танцювальність, маршовість»).

наспівну мелодію, висловлює неминучість смерті. Зловісно звучить лейтмотив рокової пристрасності Кармен.

Драматична кульмінація дії – це сцена сварки й поєдинку Хозе та Ескамільйо. Фінал III дії на деякий час відсуває трагічну розв'язку. Хозе йде з Мікаелою, але в його останніх фразах звучать відчай і погроза.

У **IV дії** (на майдані перед цирком у Севільї) відбувається трагічна розв'язка опери. Загибель Кармен показана на фоні святкової та радісної народної сцени.

Святковий настрій створює вже **антракт перед IV дією**, музика якого оркестрована композитором з виключною майстерністю. Після блискучих вступних акордів звучить пристрасна мелодія флейти на прозорому фоні (справжня народна мелодія іспанського танцю «поло»).

Хорова сцена, яка розпочинає дію, має святково-пожвавлений характер. Її продовжує невелика балетна сцена, яка складається з трьох танцювальних номерів. Закінчується народна сцена урочистим маршем – народ радісно зустрічає улюблених героїв циркової ацени.

Остання **дуетна сцена Хозе і Кармен** – це кульмінація і розв'язка дії. Дует побудований як діалогічна сцена з напруженим розвитком, яка закінчується трагічно для обох героїв. Хозе намагається повернути кохання Кармен; у його партії звучать лірико-наспівні мелодії. Але відповіді Кармен – рішучі й непохитні. Останній етап сцени найбільш драматичний: репліки Кармен і Хозе коротші, зміна їх усе більш бурхлива. В останню мить (коли Хозе вбиває Кармен) тема рокової пристрасності звучить поряд з темою тріумфального маршу. Створюється різкий контраст трагічної розв'язки та святкового вируючого життя народу.

Прем'єра опери провалилася: публіка була шокована реалізмом змісту. Але вже починаючи з 1876 р., «Кармен» почала свою тріумфальну ходу по сценах Європи.

3. Творчість К. Сен-Санса

Шарль Каміль Сен-Санс (1835 – 1921) – видатний французький композитор, органіст і піаніст, також педагог, музичний критик і громадський діяч. К. Сен-Санс – автор творів різних музичних жанрів, зокрема, 13 опер, 3-х симфоній, ораторій, численних камерних ансамблів. Також К. Сен-Санс залишив значну музикознавчу спадщину. Серед значних робіт – «Гармонія й мелодія» (1885), «Портрети і спогади» (1899). За редакцією К. Сен-Санса опубліковане повне зібрання творів Ф. Рамо, ряд опер К. В. Глюка та ін. Серед найбільш часто виконуваних творів К. Сен-Санса: сюїта «Карнавал тварин» (1887), Інтродукція і Рондо капричіозо для скрипки з оркестром (1863), Другий фортепіанний концерт (1868), симфонічна поема «Танець смерті» (1874), опера «Самсон і Даліла» (1877).

Найяскравіші досягнення К. Сен-Санса пов'язані з концертно-віртуозною музикою. Саме тут найвиразніше визначилися кращі риси таланту композитора: рельєфність, тематизму, опора на народно-побутові жанри (переважно у фінальних частинах), жвавість і блиск, співмірність та виразність викладу. Популярністю користуються віолончельний концерт а-moll, Третій скрипковий h-moll, і особливо – «Інтродукція і рондо-капричіозо» (1863) для скрипки з оркестром – віртуозний твір лірико-скерцозного плану.

Різноманітний зміст **фортепіанних концертів** композитора; усього їх п'ять. К. Сен-Санс був першим відомим французьким композитором, який писав концерти для фортепіано.

Другий концерт g-moll ⁴⁰(1868) є одним із найпопулярніших творів композитора. У цьому концерті форма зазнала змін. Зазвичай перші частини концертів композитори писали у швидкому темпі, а другі – у повільному. У концерті К. Сен-Санса перша частина повільна, а друга частина має характер скерцо. Перша частина концерту відзначається вільною невимушеною імпровізаційністю, багатством ритму, друга – дотепністю і

⁴⁰ Концерт №2 для ф-но з оркестром (ч.3) включений до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (6 клас, 2 тема «Я і музика») як матеріал для сприймання.

витонченістю, третя – завзятим безперервним рухом у ритмі тарантели, який під кінець частини призводить до великого динамічному підйому. Друга частина (скерцо) і фінал утворюють величезний контраст з першою частиною. У цілому музика цього популярного концерту відзначена життєдіяльним характером, поєднанням емоційної безпосередності й раціоналізму, яке є типовою рисою творчості К. Сен-Санса.

Третій концерт для фортепіано в E-dur (1869) завершується дуже життєрадісним фіналом, хоча двом попереднім частинам властивий класичний стиль з ясною фактурою і елегантними мелодичними лініями. Більш піднесений характер музики притаманний *Четвертому концерту* c-moll (1875); своєрідністю жанрового колориту відзначений *П'ятий концерт* F-dur (1896) – у його другій частині відбиті враження композитора від подорожей Африкою).

Найвідоміший твір К. Сен-Санса *«Карнавал тварин»* (1887) належить до камерної творчості композитора. Це твір комічного характеру, у якому можна почути пародію на музику багатьох сучасних К. Сен-Сансу композиторів. Вважаючи цей твір лише музичним жартом, К. Сен-Санс заборонив видавати та виконувати його за своє життя, не бажаючи уславитися автором «несерйозної» музики. Усі відомі виконання *«Карнавалу тварин»*, що відбулися до 1921 р. (року смерті К. Сен-Санса), проходили у приватних зібраннях. Єдина частина сюїти, яку К. Сен-Санс дозволив видавати і виконувати – п'єса *«Лебідь»* для віолончелі та фортепіано. Ще за життя композитора вона міцно увійшла до репертуару віолончелістів.

Після смерті К. Сен-Санса партитура *«Карнавалу»* була видана і вперше виконана на публічному концерті 25 лютого 1922 р.. Музика набула великої популярності, її часто виконують на концертах.

«Карнавал тварин» сповнений гумору, який іноді переходить у сатиру, – у його частинах найчастіше містяться пародії та цитати з відомих музичних творів, висміюються людські пороки або просто ведеться наслідування голосів тварин. Спочатку композитор задумував виконання *«Карнавалу»* невеликим камерним ансамблем, проте згодом його нерідко грали навіть оркестром, збільшуючи кількість струнних інструментів.

Оригінальне авторське інструментування передбачає такі інструменти: флейта (у фіналі також флейта-піколо), кларнет, скляна гармоніка (у наш час її партію виконують зазвичай на дзвіночках або челесті), ксилофон, два фортепіано, дві скрипки, альт, віолончель, контрабас. *«Карнавал тварин»* складається з *чотирнадцяти частин*:

«Вступ і Королівський марш лева». У короткій інтродукції після тремоло двох фортепіано струнні вступають з основною темою, а після розходяться глісандо по всьому фортепіанному діапазону. Починається марш, у якому звучать фанфари, виконувані на фортепіано, і грубуваті хроматичні ходи, що зображують гарчання лева.

«Кури та півні» (кларнет, скрипки, альт, фортепіано). Настирливі повторювані звуки, що зображують квоктання курей, перемежаються з мотивом півнячого кукурікання. *«Курячий»* мотив взято з клавесинної сюїти Франсуа Куперена.

«Антилопи» (швидкі тварини), – два фортепіано виконують швидкі пасажі.

«Черепахи» (струнні і два фортепіано). Цитується канкан з оперети Ж. Оффенбаха *«Орфей у пеклі»*, але уповільнений у кілька разів, що створює комічний ефект.

*«Слон»*⁴¹ (контрабас і два фортепіано). Вальсоподібна мелодія, виконувана на контрабасі, заснована на двох запозичених темах: танцю з драматичної легенди Г. Берліоза *«Засудження Фауста»* і скерцо з музики Ф. Мендельсона до комедії *«Сон літньої ночі»*. Комізм полягає в тому, що музика, яка замислювалася як легка і повітряна та в оригіналі виконується інструментами високого регістру, передана нерухливому інструменту, і звучить у нижній частині діапазону, зображуючи танцюючого слона.

⁴¹ «Слон», «Королівський марш лева» із сюїти *«Карнавал тварин»* включені до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (2 клас, 4 тема «Мова музики») як матеріал для сприймання.

«Кенгуру» (два фортепіано). Гострі стакатні звучання з форшлагами зображують стрибки кенгуру.

«Акваріум» (флейта, скляна гармоніка, струнні, фортепіано). Звучання флейти, яка грає мелодію, відтінюється «булькаючими» звучаннями і глісандо у фортепіано і скляної гармоніки, створюючи картину акваріума.

«Персонажі з довгими вухами». Скрипки чергують дуже високих і дуже низьких звуків зображують ослиний крик.

«Зозуля в глибині лісу» (кларнет і два фортепіано). На тлі розмірених акордів у фортепіано, що зображують ліс, кларнет (який згідно із вказівкою автора, розміщується за кулісами) періодично грає два звуки, подібні куванню зозулі.

«Пташник» (флейта, струнні і два фортепіано). На тлі «шелестіння» тремоло у струнних флейта грає мелодію з трелями і стрибками, зображуючи пташиний спів.

«Піаністи». Два фортепіано в супроводі струнних грають гами і вправи у стилі К. Черні. Ця частина без перерви переходить у наступну.

«Викопні» (кларнет, ксилофон, два фортепіано і струнні). К. Сен-Санс цитує власну симфонічну поему «Танець смерті», дитячі пісеньки, а також каватину Розіни з опери Дж. Россіні «Севільський цирульник».

«Лебідь»⁴² (віолончель і два фортепіано). Співуча мелодія у віолончелі зображує плавний рух лебедя поверхнею води, а фігурації у фортепіано – хвилі на воді. На музику «Лебедя» хореограф Михайло Фокін у 1907 р. поставив знаменитий балетний номер «Вмираючий лебідь» для відомої балерини Анни Павлової. К. Сен-Санс був здивований таким трактуванням – у його п'єсі лебідь не вмирає – але не заперечував проти цього.

«Фінал» – виконує весь ансамбль. Весела і легка головна тема перемежається мотивами з попередніх частин.

Завдання для самоперевірки

1. Дайте загальну характеристику творчості Ж. Бізе.
2. Охарактеризуйте оперу «Кармен».
3. Розгляньте творчість К. Сен-Санса.

Завдання для самостійної роботи

1. Самостійне вивчення біографії Ж. Бізе.
2. Підготовка бесід (фрагментів уроків) для учнів ЗЗСО відповідно до програми «Музичне мистецтво» / «Мистецтво»:
 - Ж. Бізе. Увертюра, Хор хлопчиків, Марш Тореадора із опери «Кармен»: 2 клас, 3 тема «Основні музичні жанри».
 - Увертюра, Марш тореадора, «Циганський танець» з опери «Кармен»: 3 клас, 1 тема «Основні властивості музики: пісенність, танцювальність, маршовість».
 - Фрагменти з опери «Кармен»: 8 клас, тема «Відлуння епох у музичному мистецтві».
 - Хабанера Кармен: 4 клас, 2 тема «Музика єднає світ».
 - К. Сен-Санс. «Лебідь» із сюїти «Карнавал тварин»: 7 клас, тема «Образний зміст музики».
 - К. Сен-Санс. Концерт №2 для ф-но з оркестром (ч.3): 6 клас, 2 тема «Я і музика»
 - К. Сен-Санс. «Карнавал тварин» (за вибором): 4 клас, 2 тема «Музика єднає світ».
 - К. Сен-Санс. «Карнавал тварин» («Слон», «Золоті рибки», «Королівський марш лева» та інші): 2 клас, 4 тема «Мова музики».
 - Ж. Бізе. Марш хлопчиків з опери «Кармен»: 2 клас, 4 тема «Мова музики».
 - К. Сен-Санс. «Лебідь», «Слон» із сюїти «Карнавал тварин»: 1 клас, 2 тема «Музика навколо нас»

⁴² «Лебідь» із сюїти «Карнавал тварин» включений до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (7 клас, тема «Образний зміст музики»), «Лебідь» і «Слон» із сюїти «Карнавал тварин» (1 клас, 2 тема «Музика навколо нас») як матеріал для сприймання.

Музичний матеріал:

Фрагменти опери Ж. Бізе «Кармен»: увертюра, хабанера і сегідилья Кармен, куплети Ескамільо і «арія з квіткою» Хозе, аріозо Кармен із III д., антракт перед IV д.
К. Сен-Санс. «Карнавал тварин».

РОЗДІЛ 4. ІТАЛІЙСЬКА ОПЕРНА МУЗИКА XIX СТОЛІТТЯ

4.1. Творчість Джоакіно Россіні

План

1. Особливості формування нової оперної школи в Італії XIX ст.
2. Значення творчості Дж. Россіні.
3. Опера «Севільський цирульник».
4. Творчість В. Белліні, Г. Доницетті, Н. Паганіні.

Ключові слова:

оперна школа, *орега buffa*, увертюра, арія, каватина, фінал, народно-героїчна опера.

1. Особливості формування нової оперної школи в Італії XIX ст.

Національні риси італійської музичної культури XIX ст. були зумовлені особливостями *визвольної боротьби*, якою пронизана вся історія Італії цього століття. Починаючи з XVI ст. країна знаходилася під владою іноземних завойовників (Іспанії, Франції, Австрії). Італію виснажували безперервні війни. Країна опинилася у стані економічного занепаду. Усе це гальмувало її духовне життя. Французька революція стала поштовхом для піднесення національно-визвольної боротьби, яка поєднувалася з боротьбою за возз'єднання країни. Перша хвиля протесту була пов'язана з героїчним рухом карбонаріїв (учасників таємної організації), завершилася повстанням на початку 20-х рр. У 30-і рр. піднялася друга хвиля народного протесту, очолювана організацією «Молода Італія», яка продовжувала героїчні традиції розгромлених карбонаріїв. У 40-і рр. розпочався останній етап визвольної боротьби італійського народу, який отримав назву *Рісорджіменто* (Risorgimento, тобто Відродження). Цей рух висунув зі свого середовища таких героїв, як Дж. Мадзіні і Дж. Гарібальді, продовжував неухильно розвиватися і завершився в 1871 р. утворенням єдиної італійської держави.

Італійське мистецтво першої половини XIX ст. було тісно пов'язане з патріотичним і народно-визвольним рухом. У свідомості італійського народу громадські та естетичні питання були тісно переплетені. У літературі нові віяння привели до появи яскравої *романтичної* школи. Письменники-романтики одразу підпорядкували свою діяльність сучасним громадянським завданням, ідеям національно-визвольного руху.

У музиці процес формування нової національної школи проходив повільніше порівняно з літературою. Зв'язок музичного мистецтва з сучасністю не був спочатку настільки безпосередньо проявлений. Однак саме в цій галузі в Італії сформувалася *національна школа*, значення якої вийшло за межі вітчизняної культури. Провідну роль у музичному житті країни відігравала *опера*, яка склалася тут два століття тому як масово-демократичний вид мистецтва. Саме в цьому жанрі були накопичені багаті традиції, у яких відбився національний характер художньої творчості. Уже це зробило оперу провідником народних ідеалів і сподівань.

Нова оперна школа виникла на основі героїчних традицій національного *класицистського театру* (драматичного і музичного), але традицій істотно оновлених. У процесі формування нової італійської опери значним був вплив передових тенденцій італійської романтичної літератури і драми, сучасних форм італійської народної та побутової музики, новітніх досягнень романтизму в музиці Німеччини і Франції.

Творцем нової національної оперної школи був Дж. Россіні. Своє найвище вираження вона отримала в музиці Дж. Верді. Завдяки творчості цих двох композиторів-класиків італійська художня культура XIX ст. піднялася до рівня загальноєвропейського мистецтва.

2. Значення творчості Дж. Россіні

Джоакіно Россіні (1792-1868) – перший італійський композитор, який у яскравій і досконалій формі виразив піднесення творчих сил свого народу, його національної самосвідомості. Завершуючи цілу епоху в розвитку національної опери, Дж. Россіні одночасно започаткував новий, блискучий розквіт музичного театру Італії. Поява ряду видатних оперних творів В. Белліні, Г. Доницетті та геніального Дж. Верді була підготовлена мистецтвом Дж. Россіні. Завдяки йому італійська музика після періоду занепаду знову набула своєї величі й посіла належне їй місце у світовій художній культурі.

До наших днів россінівське мистецтво залишається синонімом веселощів, невимушеної дотепності в музиці. В епоху бурхливих соціальних струсів іскриста, сонячна музика Дж. Россіні несла в собі віру у вічні ідеали юності. Неперевершений мелодист, він створював музику надзвичайної краси, витонченості й блиску.

Два оперні шедеври Дж. Россіні уособлюють вершини його пошуків у кожному із традиційних жанрів музичного театру Італії: опера «Севільський цирульник» завершує розвиток *opera buffa*; опера «Вільгельм Телль» відкриває історію героїко-романтичної опери XIX ст.

Дж. Россіні не поривав з усталеними музично-театральними традиціями, але він багато в чому оновив їх. Його творчість розвивалася в руслі тих двох провідних напрямів, які склалися в італійському музичному театрі протягом попереднього століття: комічного та героїчного. Не порушуючи цієї жанрової визначеності, Дж. Россіні з надзвичайною майстерністю і талантом підкреслював найбільш прогресивні риси італійської оперної естетики: чудову культуру *bel canto*, невичерпне мелодичне багатство, народно-жанрову основу і, нарешті, дух життєрадісності, характерний для народної музики Італії. Саме ці риси отримали класично завершене вираження в знаменитому «Севільському цирульнику».

У *перший період* творчості Дж. Россіні тяжів до комічного жанру. З шістнадцяти опер, написаних до 1816 р. дев'ять були написані в характері *buffa*. Реалістично-побутовий характер сюжетів, безтурботний гумор, динаміка в розвитку дії, народність музичної мови були близькі таланту композитора. Дж. Россіні залишився неперевершеним майстром *opera buffa*. У житті найбільш яскравими рисами характеру Дж. Россіні також були веселощі та невичерпна дотепність.

3. Опера «Севільський цирульник»

Опера «Севільський цирульник» – найвищий вияв россінівського стилю в опері *buffa* – написана у 1816 р. у надзвичайно короткий термін (приблизно за двадцять днів). В основі лібрето опери – сюжет однойменної комедії французького драматурга П. Бомарше. Комедія П. Бомарше, одного з найбільш яскравих представників культури передреволюційної Франції, була піддана істотній переробці. У лібрето опери немає соціальної сатири, яка надавала свого часу твору французького драматурга загостреної політичної актуальності. В опері акцент зроблено на комізмі ситуацій, наївному гуморі, властивому демократичному національному театру.

Відповідно до традицій італійської комічної опери, лібретист і композитор максимально демократизували сюжет, розвинули і підсилили його комічні моменти. Це саме італійська комедія; тому персонажі французької комедії наближені до дійових осіб італійського народного театру – «комедії масок».

При всьому зв'язку з мистецтвом минулого, «Севільський цирульник» належить до нової епохи. Дж. Россіні не повторював, а оновлював усі музично-драматургічні прийоми старої *opera buffa*. Дотепність, яскравість, блиск, що пронизують музику «Севільського цирульника», були невідомі попередникам Дж. Россіні. Саме ця нова емоційна якість надавала опері сучасного звучання.

Відповідно до традицій італійського мистецтва, у «Севільському цирульнику» панує *сольний спів*. Мелодії опери відзначаються вокальною красою; також у них узагальнені

інтонації жвавого, легкого і стрімкого італійського мовлення. Доступність мелодії, зовнішня простота, легкість поєднуються з тонкою градацією виразних відтінків.

Різноманітність мелодичних прийомів, якої не існувало в опері XVIII ст., була викликана прагненням до максимально конкретних, індивідуальних характеристик, віснням нового століття. Як ніхто з його попередників, Дж. Россіні вмів створити характерний образ за допомогою суто вокальних прийомів.

Портрети дійових осіб показані в *аріях* (кожний персонаж має 1-2 арії). **Образ Фігаро** найбільш яскраво втілений у знаменитій *каватині* з I дії. Вокальна партія відзначається жвавістю інтонацій і мовних зворотів. Її стрімкий рух, скоромовка відтворюють життєрадісність, темперамент. Динаміка каватини обумовлена її близькістю до темпу і ритму *тарантели* з її буйним рухом і вогненным темпераментом.

Не менш цікава *арія дона Базиліо* «про наклеп», у якій монах пропонує Фігаро позбутися закоханого графа Альмавіви за допомогою наклепу. У цій арії Дж. Россіні досяг вражаючого поєднання слова та інтонації. Арія починається вкрадливими інтонаціями, які перериваються паузами. В оркестрі відбувається різноманітний варіаційний розвиток основної ритмічної фігури, безперервне наростання динаміки.

У ліричній *каватині графа* панує кантилена, в якій відчуваються особливості італійської пісенності. Ці індивідуалізовані мелодичні прийоми органічно поєднуються з блискучими орнаментальними пасажами в «концертному» дусі.

Музична мова Дж. Россіні яскраво самобутня. Це пов'язано, зокрема, з тим, що «Севільський цирюльник» наповнений ритмами та інтонаціями сучасної народної музики. Танцювальні ритми пронизують майже всю музичну тканину опери, надаючи їй стрімкості, жвавості, комедійності.

Дж. Россіні досяг у «Севільському цирюльнику» високої досконалості драматургії. В опері збережена двоактна *структура з характерними фінальними ансамблями*, продовжено традиційне чергування речитативних сцен (*сессо* на клавесині) і пісенних завершених номерів. У речитативах переданий стрімкий розвиток інтриги; пісенні номери призначені для вираження почуттів. Тільки ансамблі, особливо фінальні, поєднують у собі музику і дію.

Дж. Россіні збагатив і розвинув традиційні оперні форми. Композиції «Севільського цирюльника» властива стрункість, строгі пропорції всіх його частин, завершеність окремих номерів. Прагнення композитора до реалістичного втілення життєвих контрастів і більш тонких душевних рухів додало його аріям і сценам більшої свободи, широти, активного розвитку. Найтісніше злиття музики і дії типово для *фінальних*, дотепно побудованих ансамблевих сцен опери, з їх ланцюгом послідовно наростаючих хвиль. Завдяки вмілому чергуванню різноманітних епізодів (аріозних, речитативних, сольних, ансамблевих) Дж. Россіні створив великі театральні сцени. Безперервне підвищення драматизму в музиці супроводжує складні сюжетні нагромадження. Зберігаючи єдність при введенні нового матеріалу, підкреслюючи контрастні елементи, композитор досяг цілісності в розвитку дії.

Властивий Дж. Россіні дар характеристики визначив і його нову *оркестрову манеру*. Порівняно з німецькою оперою, інструментальне письмо Дж. Россіні здається мало розвиненим (фактура близька до побутового інструментального стилю, зокрема до гітарного, гармонічна мова в цілому проста і прозора). Проте роль оркестру в «Севільському цирюльнику» оригінальна і значна, свідчить про вільне володіння композитором прийомами класичного симфонізму.

В оркестрі композитором створені виразні сценічні характеристики. Його твору властиві також образотворчі ефекти; у ньому відбиті несподівані повороти в розвитку дії (незвичайні модуляції). Оркестр Дж. Россіні відрізняється тембровим блиском і прозорістю.

Ці риси інструментального письма Дж. Россіні зосереджені в *увертюрі*⁴³ до «Севільського цирюльника». Композитор утвердив характерний тип увертюри у формі

⁴³ Увертюра з опери «Севільський цирюльник» Дж. Россіні включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво (7 клас, 2 тема «Композиція музичного твору») як матеріал для сприймання.

сонатного *allegro* без розробки. У стрімкій легкості та простоті цієї музики відчувається італійський характер, а динамічні хвилі й оркестрові *stretto* надають їй яскравої театральності. Увертюра починається *повільним вступом* із граціозною ліричною темою. Стрімке й легке *сонатне алегро* відтворює характер опери, насичене яскравими темами з пружними ритмами, народно-побутовим характером мелодії. «Севільський цирульник» ознаменував собою вершину в розвитку *opera buffa*.

Незабаром після «Севільського цирульника» Дж. Россіні втратив колишню цікавість до комедійного театру. Остання комічна опера, створена композитором на італійському ґрунті, «Сорока-злодійка», виходить за межі жанру *buffa*. Французька мелодрама привернула увагу композитора своїми реалістичними рисами. Її сюжет послугував основою для опери *semiseria* (напівсерйозної), для якої характерна незвично широка гама емоційних відтінків – від сумного і чутливого настрою до веселого жарту. Музика опери відрізняється особливою відточеністю стилю.

Починаючи з 1815 р., Дж. Россіні все більш наполегливо тяжів до «серйозної» опери. Саме в цій сфері найбільш послідовно розгорнулося творче експериментування композитора, через яке поступово пробивався шлях до нової оперної естетики, яка отримала завершальне вираження в опері «*Вільгельм Телль*». Композитор переслідував мету відвести велику оперу від помилково-героїчного пафосу, укорінених штампів старої школи. Трафаретні умовні сюжети, одноманітна композиція, яка ґрунтувалася на механічному чергуванні акомпанованих сцен і «сухих» речитативів, відсутність хорів, переважання вокально-віртуозного початку – усі ці застарілі особливості *opera seria* зберігалися в музичному театрі початку XIX ст. Боротьба за посилення життєво правдивого і драматичного змісту пронизувала діяльність Дж. Россіні.

Вперше в історії жанру композитор скасував сухі речитативи, замінивши клавесин оркестровим супроводом; цим була досягнута небувала в *opera seria* цілісність музичного розвитку. Всупереч традиції, він також повністю виписав у партитурі всю вокальну орнаментику. Завдяки цьому зникло свавілля співака і встановилася художня єдність між музикою арії та каденцією. Проблема музично-драматургічного збагачення опери могла бути вирішена тільки в сукупності з її ідейним оновленням. У ці роки італійські письменники в боротьбі за сучасне, ідейно-актуальне мистецтво долали традиції класицизму XVII – XVIII ст. і створювали нову літературу – романтичну.

У народно-героїчній опері «Вільгельм Телль» Дж. Россіні вдалося досягти того високого ступеня художньої досконалості, послідовного новаторства і сучасності звучання, яка ознаменувала собою народження нового типу музичної драматургії. В опері «Вільгельм Телль» була започаткована *нова оперна школа Італії*. Характерні особливості її драматургії (композиція великих сцен, використання хорів, роль оркестру) знайшли розвиток у творчості ряду видатних оперних композиторів XIX ст. (Дж. Мейєрбера, В. Белліні, Дж. Верді).

4. Творчість В. Белліні, Г. Доніцетті, Н. Паганіні

У період між останніми операми Дж. Россіні та першими значними творами Дж. Верді Італія висунула двох оперних композиторів, які набули світової популярності: Вінченцо Белліні й Гаetano Доніцетті. Ці два сучасники різко відрізняються один від одного художньою спрямованістю творчості. Більш оригінальний і послідовний **В. Белліні**. У своїх кращих творах композитор зобразив, подібно операм Дж. Россіні, патріотичне піднесення національно-визвольного руху в Італії, розвинув романтичні елементи в італійській музиці.

З одинадцяти опер, написаних В. Белліні (1801-1834), найбільш значні 4: «*Капулетті й Монтеккі*» (1830), «*Сомнамбула*», «*Норма*» (обидві 1831 р.), «*Пуритани*» (1835), які були створені після россінівського «Вільгельма Телля» і під його впливом.

Постановки опер В. Белліні в Італії часто супроводжувалися бурхливими патріотичними демонстраціями. Глядачі вбачали в них актуальний політичний зміст, і це сприяло їх успіху. Так, у «*Нормі*» крізь мелодраму чітко вимальовується тема повстання

пригнобленого галльського племені друїдів. У «Пуританах» дія розгортається на тлі громадянської війни між демократичними пуританами і прихильниками монархії.

Музика опер В. Белліні відрізнялася романтичною піднесеністю, пафосом. Композитор знайшов свої самобутні інтонації, відповідні емоційному змісту героїчних сцен. Масові *хорові сцени* героїчного характеру подані в його операх у декламаційній манері, властивій італійським *визвольницьким пісням*. Маршові ритми, гострі пунктирні звороти часто надають його музиці суворого, вольового характеру.

Але у творчості В. Белліні є також інша грань, яка особливо полонила сучасників. Це витончений *ліризм*, романтична мрійливість. Ліризм В. Белліні виражається переважно в музичній своєрідності його музики. Витоки його простежуються в народних італійських піснях, але у ніжності, меланхолійності, елегійності беллінівських мелодій є нові риси. Неодноразово зверталася увага на близькість інтонаційного складу оперних арій В. Белліні й багатьох фортепіанних тем Ф. Шопена. Їх споріднює не тільки характер ліричного суму, але також виражальні прийоми: широка кантилена, що протиставлена віддаленому гармонічному фону. Вокальний стиль В. Белліні відзначається винятковою плавністю, гнучкістю; фіюритури органічно включені в мелодичну тканину.

В останньому творі В. Белліні, написаному для Театру італійської опери в Парижі («Пуритани»), помітна різноманітність музично-драматургічних прийомів. Тут зустрічаються розвинені оркестрові епізоди, овіяні романтичним колоритом, великі хорові сцени, рухливі та драматичні речитативи. В. Белліні прагнув наситити італійську оперу великим драматизмом. Однак творчий розвиток композитора було несподівано перервано його ранньою смертю.

Після смерті В. Белліні на італійській сцені протягом майже двох десятиліть царював **Гаетано Доніцетті** (1797- 1848), автор шістдесяти п'яти опер різних жанрів. Творчість Г. Доніцетті користувалася широкою популярністю. Його опери приваблювали цікавими сюжетами, легкістю, доступністю і витонченістю мелодики, різноманітністю театральних прийомів. Г. Доніцетті однаково вільно володів різними жанрами і національними стилями.

До найбільш популярних творів Г. Доніцетті належать:

- «Лючія ді Ламмермур» (1835) – лірико-романтична опера;
- «Фаворитка» (1840) – драматичний твір у жанрі великої французької опери;
- «Дон Паскуале» (1843) – блискуча італійська опера buffa;
- «Дочка полку» (1840) – французька комічна опера.

У ті ж самі роки Італія висунула геніального скрипаля-віртуоза і композитора **Нікколо Паганіні**⁴⁴ (1782-1840). Його мистецтво вплинуло помітним чином на музичну культуру XIX ст. Творчість Н. Паганіні, як і оперних композиторів, сформувалася на національному ґрунті. Італія – батьківщина опери – була одночасно і центром старовинної смичкової інструментальної культури. Ще в XVII ст. там виникла блискуча скрипкова школа, представлена іменами А. Вівальді, А. Кореллі, Дж. Тартіні. Розвиваючись у тісному зв'язку з оперним мистецтвом, італійська скрипкова музика сприйняла його демократичну спрямованість, пісенну мелодійність, характерне коло ліричних інтонацій, блискучу концертність, пластичну симетрію форми.

Виключне значення Н. Паганіні пов'язане не тільки з тим, що він був найвидатнішим віртуозом-скрипалем в історії музики, а насамперед з тим, що він створив новий *романтичний виконавський стиль*. Його мистецтво було вираженням дієвого романтизму, що виник в Італії під впливом народно-визвольних ідей. Феноменальна техніка Н. Паганіні, яка перевищила всі норми скрипкового виконавства, відповідала новим художнім потребам. Його величезний темперамент, підкреслена експресія, багатство емоційних відтінків обумовили введення нових технічних прийомів, темброво-колористичних ефектів.

⁴⁴ «Кампанелла», Каприс 24 Н. Паганіні включені до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво (4 клас, 2 тема «Музика єднає світ») як матеріал для сприймання.

Романтичний характер численних творів Н. Паганіні для скрипки (всього їх 80, з яких 20 не опубліковані) обумовлений перш за все особливим складом віртуозного виконавства. У творчому доробку Н. Паганіні зустрічаються твори, що привертають увагу сміливими модуляціями й оригінальністю мелодичного розвитку. Але головне у скрипкових творах Н. Паганіні – віртуозність, яка надзвичайно розширила межі виразності інструментального мистецтва його часу. Опубліковані твори Н. Паганіні не дають повного уявлення про їх реальне звучання, адже найважливішим елементом виконавського стилю їх автора було вільне фантазування в манері італійських народних імпровізацій. Більшу частину своїх ефектів Н. Паганіні запозичив саме в народних виконавців.

Вплив Н. Паганіні найбільше відчувається в галузі скрипкової музики, в якій він здійснив справжній переворот. Однак і за межами цієї галузі мистецтво Н. Паганіні залишило яскравий слід. Р. Шуман, Ф. Ліст, Й. Брамс обробляли для фортепіано етюди Н. Паганіні з його найвидатнішого твору – «**24 капричіо для скрипки соло**» ор. 1, який являє собою енциклопедію його нових виконавських прийомів. Під впливом Н. Паганіні були створені і фортепіанні етюди Ф. Шопена, що проявилось у новому трактуванні етюдного жанру. Отже, романтичний піанізм, який відкрив нову епоху в історії фортепіанного виконавства, склався під впливом нового віртуозного стилю Н. Паганіні.

Завдання для самоперевірки

1. Прослідкуйте формування нової оперної школи в Італії XIX ст.
2. Дайте загальну характеристику творчості Дж. Россіні.
3. Охарактеризуйте оперу «Севільський цирульник».
4. Розгляньте творчість В. Белліні, Г. Доніцетті, Н. Паганіні

Завдання для самостійної роботи

Підготовка бесід (фрагментів уроків) для учнів ЗЗСО відповідно до програми «Музичне мистецтво» / «Мистецтво»:

- Увертюра з опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні: 7 клас, 2 тема «Композиція музичного твору».
- «Кампанелла», Каприс 24 Н. Паганіні: 4 клас, 2 тема «Музика єднає світ»

Музичний матеріал

Увертюра з опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні.
«Кампанелла», Каприс 24 Н. Паганіні.

4.2. Творчість Джузеппе Верді

План

1. Значення творчості Дж. Верді в італійській та світовій культурі. Зв'язок із визвольним рухом в Італії, з народними джерелами і традиціями італійської опери. Періодизація творчості.
2. Опера «Ріголетто»: сюжет, жанр, особливості драматургії.
3. Опера «Травіата»: сюжет, жанр, музичні характеристики, значення вальсу.
4. Опера «Аїда»; жанрова своєрідність.

Ключові слова:

лірико-психологічна драма, увертюра, лейтмотив, арія, аріозо, балада, дует, квартет, лірико-психологічна драма, «велика опера», увертюра.

1. Значення творчості Дж. Верді в італійській та світовій культурі

Джузеппе Верді (1813-1901 рр.) видатний італійський оперний композитор, твори якого користуються виключною популярністю до нашого часу. Творчість Дж. Верді характеризується нерозривним зв'язком з народними джерелами і традиціями італійського

оперного мистецтва. Він – майстер психологічної музичної драми. Його операм властиві правдивість, мелодичне багатство.

Дж. Верді пройшов довгий творчий шлях, створив **26 опер** протягом майже 60 років (30–90-ті рр. XIX ст.). Це шлях постійної *еволюції*, безперервних пошуків усе більшої музично-драматичної правдивості. Кожний етап цієї еволюції закінчувався значним досягненням в оперній драматургії.

Перший зрілий період творчості Дж. Верді закінчився операми «*Ріголетто*» (1851 р.) і «*Травіата*» (1853 р.), другий – оперою «*Аїда*» (1871 р.), третій – операми «*Отелло*» (1887 р.) і «*Фальстаф*» (1893 р.).

У 30 – 40-і рр. XIX ст. *італійська опера опинилася в стані кризи*. Культ красивого голосу співаків і вокальної віртуозності зашкоджували драматичному змісту опери, принижували роль оркестру; ігнорувалися музичні характеристики дійових осіб і драматичні ситуації.

Історичне значення творчості Верді полягає в тому, що він, спираючись на кращі реалістичні традиції італійського оперного мистецтва, *вивів італійську оперу з кризи* та створив *національно-італійське музично-драматичне мистецтво*, психологічно правдиве, насичене глибоким драматизмом.

Творчість Дж. Верді була пов'язана з передовим суспільним рухом в Італії, з визвольною боротьбою італійського народу. Композитор творив у бурхливо-напружені роки історії Італії, яка в той час була роздроблена на окремі держави, більшість з яких знаходилася під гнітом австрійської монархії. Визвольна боротьба в Італії поєднувалася з боротьбою за воз'єднання країни. Лише у 1870 р. завершився процес воз'єднання та звільнення Італії.

Творча діяльність Дж. Верді була тісно пов'язана з визвольною боротьбою. Не випадково сучасники називали композитора «маестро італійської революції». У 1848 р. Дж. Мадзіні писав Дж. Верді: «Те, що я та Дж. Гарібальді робимо в політиці, те Ви робите в музиці; ми всі, як уміємо, служимо народу».

2. Опера «Ріголетто»: сюжет, жанр, особливості драматургії

«Ріголетто» – це перша професійно зріла опера Дж. Верді. Вона була написана на сюжет драми В. Гюго «Король бавиться». Композитора приваблювала в опері соціальна ідея – протиставлення благородної простої людини і розбещеного французького короля Франциска I. Драма була заборонена цензурою в Парижі; тому дія опери була перенесена в італійське місто Мантую, а місце французького короля посів герцог Мантуанський. З тієї ж причини були змінені імена дійових осіб.

Ідейний зміст опери, як і драми В. Гюго, – засудження соціальної нерівності, співчуття пригніченим людям, якими в опері є придворний блазень Ріголетто та його дочка Джильда. Опера відзначається багатством ідей і загальнодоступним характером їх висловлювання, вражаючими художніми образами та напруженою драматичною дією.

Музична драматургія опери заснована на контрастах. Серед образів найбільш складний – **образ Ріголетто**: придворний блазень, який розважає Герцога та його придворних, нещасний батько, який страждає за свою дочку, також – нещадний месник. Трагедія Ріголетто, який втрачає єдину дочку, складає драматичний стрижень опери.

Основний і єдиний лейтмотив в опері – це «*лейтмотив прокляття*», яким починається **вступ** до опери. «Лейтмотив прокляття» звучить похмуро і трагічно (до-мінор, дисонуючі акорди і далі – секундові інтонації, які виражають страждання Ріголетто).

I дія складається з двох картин. **I картина** відбувається на придворному балу в Герцога. Звучить знаменита *балада Герцога* в стилі легкої італійської канцони, в якій Герцог висловлює свою мораль аристократа, для якого зміст життя складає залицяння до жінок: сьогодні – до однієї, завтра – до іншої. Несподівано танцювальна музика переривається грізним голосом старого *Монтероне*, який прийшов із *прокляттям* за збездичену дочку. Ріголетто насміхається над Монтероне, тому прокляття падає і на нього.

II картина I дії відбувається біля будинку, де мешкає дочка Ріголетто – Джильда, яку він приховує від усіх. Центральними у II картині є дві дуетні сцени: радісна *сцена зустрічі Ріголетто і Джильди* та сцена *Джильди і Герцога*, який приховавав своє ім'я, назвавшись бідним студентом.

Наступна *арія Джильди* «Ах, при імені його» заснована на простій пісенній мелодії, висловлює почуття кохання. Закінчується картина *сценою викрадення Джильди*, яка контрастує з попередньою, супроводжується виразним *чоловічим хором* «Тихіше», у якому швидкий темп, стакато, рр, створюють враження таємничого шепоту.

II дія відбувається в палаці Герцога. Центральними кульмінаційними сценами є сцена Ріголетто з придворними і сцена Ріголетто з Джильдою.

Сцени Ріголетто з придворними має драматичний характер. Намагаючись виглядати безтурботним, Ріголетто наспівує *пісеньку без слів*. Це одна із геніальних знахідок Дж. Верді за своєю психологічною тонкістю (звучить проста пісенна мелодія, але мінорний лад, паузи, секундові інтонації тонко виражають душевний біль Ріголетто). Нарешті Ріголетто не витримує і вимагає повернути йому дочку. Дуже виразна *арія Ріголетто* «Куртизани, ганебні прокляті» («*Cortigiani, vil razza dannata*»), яка спочатку сповнена гніву і погрози, а потім – безсилою благання («Господи, змилуйтесь ви наді мною»). З появою Джильди починається велика *сцена Ріголетто з Джильдою*. Розповідь Джильди про зустріч з юнаком, який назвався бідним студентом («В храм увійшла смиренно») звучить в характері щирої пісні. Закінчується сцена дуетом, у якому Ріголетто клянеться жорстоко помститися, а Джильда благає його пробачити кривду.

III дія відбувається в глухому районі біля дому бандита Спарафучиле, якого найняв Ріголетто, щоб убити Герцога. Ріголетто привів Джильду, щоб показати їй невірність Герцога. Разом із Спарафучиле прийшов переодягнений Герцог. Тут звучить знаменита *пісня Герцога* «Серце жіноче до зрад охоче» у стилі вальсу⁴⁵. Пісня характеризує Герцога як розпутного спокусника; крім того, вона різко контрастує з навколишньою похмурою, зловісною обстановкою.

Герцог починає залицятися до сестри Спарафучиле – Маддалени. Вона у відповідь грайливо сміється, кокетує. Спостерігаючи це, Джильда страждає, сповнена відчаю, а Ріголетто погрожує Герцогу. Усе це поєднується в чудовий *квартет* (Герцог, Маддалена, Джильда, Ріголетто), в якому кожний голос зберігає свої почуття, свій характер.

Починається буря, яка має психологічний і драматургічний зміст – підкреслює страшні події, які відбуваються. Ріголетто домовляється із Спарафучиле про вбивство Герцога; але закохана Маддалена вмовляє бандита вбити замість Герцога першого, хто постукає у двері. Джильда вирішує віддати за Герцога життя. Дуже сильний ефект справляє розв'язка, коли Ріголетто, сподіваючись одержати задоволення від помсти, несподівано чує знайому пісню Герцога і знаходить у мішку труп своєї дочки.

3. Опера «Травіата»

Опера написана на сюжет роману французького письменника О. Дюма (сина) «Дама з камеліями». Жанр опери «Травіата» – *лірико-психологічна драма*. В її основі – особиста драма, яка набуває соціального змісту. Перша постановка опери провалилася; причиною була незвичайність сюжету. Головна героїня опери – куртизанка; побутовий сюжет використаний не в комічній, а в трагічній опері, до того ж у сучасній обстановці – усе це йшло всупереч традиційним уявленням про італійську оперу.

Зміст опери сконцентрований навколо Віолетти – спочатку легковажної куртизанки, яка під впливом великого почуття до Альфреда перероджується, виростає. Але вона змушена підкоритися міщанським поглядам і з великим стражданням відмовитися від свого кохання. Ідея опери має звинувачувальний характер – це трагічна доля жінки у суспільстві. Після першого провалу «Травіата» досить швидко набула світової слави.

⁴⁵ Пісня Герцога та фінал опери «Ріголетто» включені до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво (8 клас, 2 тема «Музика в діалозі з сучасністю») як матеріал для сприймання.

У цій опері Дж. Верді більш широко, ніж в інших, використав *народно-побутові жанри*, які стали *важливим засобом характеристики* образів, почуттів, переживань, драматичних ситуацій. Особливо важливе значення мають інтонації та ритми *вальсу*, зміст яких змінюється залежно від драматичних ситуацій.

Вступ до опери заснований на двох темах: *перша* характеризує ніжний, привабливий образ Віолетти (на цій темі побудований також вступ до III дії); друга – це тема кохання Віолетти й Альфреда (з I дії).

I дія відбувається у вітальні в домі Віолетти, яка зустрічає гостей. Музика сцени має радісно-схвильований характер. *Альфред* співає *застольну пісню* з легкою, граціозною мелодією в ритмі вальсу. У сцені *Альфреда і Віолетти* Альфред освідчується у своєму коханні (звучить ніжна і пристрасна мелодія).

Арія Віолетти складається з двох частин. В основі *першої* – ніжна мелодія («Не ти мені в тиші нічній»). Але Віолетта вважає, що все це – марні мрії, а її доля – бути легковажною куртизанкою. *Друга частина арії* написана як блискучий вальс.

II дія складається з двох картин. *I картина* відбувається в будинку поблизу Парижа, де вже три місяці мешкають Віолетта з Альфредом. Центральне місце в цій картині посідає велика *сцена Віолетти і Жермона* (батька Альфреда, який прийшов, щоб переконати Віолетту розійтися з Альфредом). У цій драматичній сцені речитативно-декламаційні епізоди чергуються з аріозними. Мелодії Віолетти – щирі, проникливі, то схвильовані, то ніжні, ліричні. Віолетта з болем у серці підкоряється й обіцяє розлучитися з Альфредом, дізнавшись, що їхні стосунки перешкоджають шлюбу сестри Альфреда. Порівняно з I дією образ Віолетти дуже змінився: замість веселої безтурботності – глибока людяність. Усе це сталося під впливом кохання.

Після короткої зустрічі з Альфредом, під час якої звучить пристрасна мелодія зі вступу до опери («Ах, Альфреде мій, я так кохаю тебе»), Віолетта залишає Альфреду записку.

II картина II дії відбувається на балу у Флори, подруги Віолетти. Гості обговорюють новину, що Віолетта розійшлася з Альфредом і буде на балу з бароном. Далі йдуть маскарадна вистава, сцена гри в карти, під час якої на фоні вальсу відбуваються сварка Альфреда з бароном. Цей *вальс*, тривожний за характером, створює враження напруженого очікування, готує *трагічну сцену зіткнення Віолетти з Альфредом*. Тривожна музика в оркестрі приводить до драматичної кульмінації – трагічної сцени прилюдного ображення Віолетти. Закінчується друга дія великим ансамблем, у якому кожен з учасників висловлює своє ставлення до подій.

III дія. У своїй спальні спить смертельно хвора Віолетта. Дія починається *оркестровим вступом*, побудованим на темі, яка звучала на початку опери – прониклива мелодія скрипок характеризує Віолетту, її ніжність, кохання і страждання.

Арія Віолетти відтворює прощання із щастям, життям, мріями («Прощайте, ви навіки, про щастя мрії»). Арія написана в ритмі вальсу, має сумний характер, виражає страждання. Далі йдуть несподіваний приїзд Альфреда, радісна зустріч його з Віолеттою. Вони мріють про від'їзд з Парижа, про життя удвох. *Дует Віолетти й Альфреда* («Покинемо край ми, де так страждали») також написаний у характері вальсу, заснований на світлій, ніжній мелодії. Віолетта, передчуваючи смерть, дарує Альфреду свій портрет. В оркестрі у високому регістрі на *pp*. звучить тема кохання. Настає трагічна розв'язка.

Характерною особливістю опери «Травіата» є розкриття образів і драматичних ситуацій через *побутові жанри*. Серед них особливе значення має *вальс*, який змінює свій образно-емоційний зміст залежно від драматичної дії та душевного стану героїні опери.

4. Опера «Аїда»; жанрова своєрідність.

Опера «Аїда» написана за староегипетським сюжетом, відзначається *жанровою своєрідністю*, поєднує риси: «*великої опери*» (з масовими сценами, урочистими ходами, могутніми ансамблями) й одночасно – *лірико-психологічної драми*. Музика опери,

італійська у своїй основі, у деяких сценах має східний характер (спів і танець жриць), відзначається збагаченням гармонічної та поліфонічної мови.

Оркестр в опері – багатий, колоритний, різноманітний у тембровому відношенні, бере активну участь у розкритті ситуацій і душевного світу героїв. Якщо в операх 50-х рр. переважала вокальна сфера над інструментальною, то в «Аїді» Дж. Верді досяг єдності та рівноваги між ними.

Дія опери розвивається напружено, складається з великих драматичних сцен. В опері протиставлені два *контрастних образи*: світлий, чистий *образ Аїди* з її палким коханням і суворий *образ жерців*, що втілює темну силу. Кожен із цих образів має свій виразний лейтмотив.

На протиставленні цих лейтмотивів побудований *вступ до опери* – експозиція основного конфлікту. Починається вступ світлим *лейтмотивом Аїди*: м'яке, прозоре звучання скрипок у високому регістрі, хроматизми, поліфонічне двоголосся, поєднання мажору й однойменного мінору. *Другий лейтмотив* характеризує суворих і неблаганних жерців. Він розвивається поліфонічно (засобом імітації). Далі у вступі лейтмотиви поєднуються, що уособлює зіткнення ворогуючих сил. Закінчується вступ лейтмотивом Аїди; це символізує утвердження в опері світлої основи.

I дія, I картина. Палац у Мемфісі. Тут звучать: *ліричний романс Радамеса* («Мила Аїда») і *велика арія Аїди*, яка набуває значення *драматичної сцени*. Арія звучить після того, як єгипетське військо на чолі з Радамесом вирушило в похід проти ефіопів. В арії виражено боротьбу почуттів Аїди. Спочатку вона бажає перемоги Радамеса, але одразу відчуває відчай, жах, бо це означає страждання батька, адже Радамес і батько – вороги. Аїда благає богів дати їй сили перенести це («Боги мої, я вас молю»).

II картина I дії відбувається у храмі Вулкана. *Молитва жриці та хор жерців* – колоритна сцена, яка має риси східної музики (ладова своєрідність, інтонації зм.3). Сцену продовжує танець жриць.

I картина II дії відбувається у кімнаті Амнеріс, де центральне місце належить сцені Амнеріс і Аїди. Саме в ній Амнеріс дізнається про кохання Аїди і Радамеса.

II картина II дії – грандіозна *масова сцена*, ансамблево-хорова кульмінація опери. Єгипетське військо на чолі з Радамесом одержало блискучу перемогу і повертається з тріумфом. Серед полонених – ефіопський цар Амонасро – батько Аїди. У картині звучать два марші, зокрема популярний *блискучий марш-хода*⁴⁶ (коли проходить єгипетське військо).

III дія відбувається вночі на березі Нілу. Звучить *романс Аїди* («Небо лазурне і повітря чисте»), у якому вона мріє про далеку батьківщину. Далі йде сцена Аїди й Амонасро, в результаті якої Аїда погоджується дізнатися від Радамеса, яким шляхом піде єгипетське військо. У наступній сцені з Радамесом Аїда переконує його втекти на її батьківщину.

IV дія, I картина – це сцена суда жерців над Радамесом.

II картина IV дії відбувається у підземеллі, де Радамес очікує смерті. Аїда таємно прокрадається, щоб померти разом із ним. В останньому *дуєті Аїди і Радамеса* звучить натхненна мелодія, сповнена світлого суму. Цією мелодією на *pp* у високому регістрі закінчується опера.

Завдання для самоперевірки

1. Окресліть значення діяльності та етапи творчого шляху Дж. Верді.
2. Дайте характеристику опери «Ріголетто».
3. Охарактеризуйте оперу «Травіата»
4. Розгляньте оперу «Аїда».

Завдання для самостійної роботи:

1. Самостійне вивчення біографії композитора.

⁴⁶ Марш з опери «Аїда», включений до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (3 клас, 4 тема «Музична форма») як матеріал для сприймання.

2. Підготовка бесід (фрагментів уроків) для учнів ЗЗСО відповідно до програми «Музичне мистецтво» / «Мистецтво»:

- Дж. Верді. Опера «Аїда», марш: 3 клас, 4 тема «Музична форма».
- Опера «Ріголетто», пісенька Герцога та фінал опери: 8 клас, 2 тема «Музика в діалозі з сучасністю».

Музичний матеріал:

Фрагменти опер Дж. Верді: «Ріголетто» (вступ, балада Герцога, арія Джильди і чоловічий хор з І д., арія Ріголетто і сцена Ріголетто з Джильдою з ІІ д., пісня Герцога і квартет з ІІІ д.), «Травіата» та «Аїда».

РОЗДІЛ 5. УГОРСЬКА І НОРВЕЗЬКА МУЗИКА ХІХ СТОЛІТТЯ

5.1. Творчість Ференца Ліста

План

1. Значення і напрями діяльності Ф. Ліста. Теми й образи його творчості, риси стилю.
2. Огляд фортепіанної спадщини Ф. Ліста.
3. Симфонічні поеми. «Прелюди».

Ключові слова:

«вербункош», рапсодія, транскрипція, програмність, симфонічна поема, монотематизм.

1. Значення і напрями діяльності Ф. Ліста. Теми й образи його творчості, риси стилю.

Ференц Ліст (1811-1886 рр.) – видатний діяч музичної культури ХІХ ст., угорський композитор, представник музичного романтизму, засновник угорської композиторської школи, також піаніст, диригент, педагог, музичний письменник. Багато з його фортепіанних творів увійшло до традиційного репертуару, зокрема, «Угорські рапсодії», Соната сі-мінор, два фортепіанні концерти. Ф. Ліст зробив численні фортепіанні транскрипції популярних сцен із опер, симфоній, каприсів Н. Паганіні та пісень Ф. Шуберта, був автором хорової, вокальної та симфонічної музики; органні твори композитора посіли чільне місце в репертуарі органістів.

Прогресивна демократична спрямованість творчої діяльності Ф. Ліста пов'язана з визвольною боротьбою угорського народу, з демократичною угорською культурою. Національно-визвольна боротьба, спрямована проти австрійської монархії, впливала на розвиток мистецтва в Угорщині. Передові митці цікавилися своєю національною культурою, використовували угорський фольклор.

В *угорській народній музиці* сформувалися *два типи пісень*: речитативно-імпровізаційні та пісенно-танцювальні. *Міський музичний фольклор* отримав назву *«вербункош»*; він був розроблений у творчості угорських композиторів-скрипалів кінця ХVІІІ – початку ХІХ ст. Музика цих пісень і танців відзначається ритмічною і ладовою своєрідністю (угорська гама з двома зб.2, характерні заключні звороти). У багатьох творах Ф. Ліста були *відтворені ритми, ладові й мелодичні звороти стилю вербункош*.

В Угорщині Ф. Лісту довелося жити недовго; його діяльність розгорталася переважно *за межами батьківщини* (у Франції, Німеччині, Італії). Попри це, він залишався *угорським композитором*; у той же час *відтворював елементи італійської, французької, німецької музичних культур*.

У творах Ф. Ліста втілені *образи і картини Угорщини*, життя угорського народу: «Угорські рапсодії», «Угорська фантазія», «Траурний хід», симфонічна поема «Угорщина», цикл п'єс для фортепіано «Угорські портрети» тощо. У багатьох інших творах також зустрічаються інтонаційні звороти угорських народних пісень (симфонічні поеми «Тассо», «Мазепа», п'єси з циклу «Роки мандрів»).

Ф. Ліст написав також *книгу про музику угорських циган*. Він був призначений першим Президентом Національної музичної академії в Будапешті (1875 р.), активно підтримував молоді національні школи (чеську, норвезьку).

Ф. Ліст прожив довге, складне життя, написав багато музичних творів різних жанрів. Він не писав опер і камерно-інструментальних творів, *писав музику фортепіанну, симфонічну, хорову і вокальну*. Одним із провідних творчих принципів Ф. Ліста був **принцип програмності**. Програмність Ф. Ліста не має сюжетно-розповідного характеру; композитор втілював у музиці *головну поетичну ідею, основні поетичні образи*.

2. Огляд фортепіанної спадщини Ф. Ліста.

Фортепіанна творчість Ф. Ліста тісно пов'язана з його виконавською діяльністю. Він був геніальним піаністом, мистецтву якого властиві були такі риси, як: розмах, ораторський пафос, картинність, **оркестрове звучання фортепіано**. Могутні акорди в усіх регістрах, каскади віртуозних пасажів, співуча кантилена – усе це наближувало фортепіано до звучання оркестру. Окремі фортепіанні твори Ф. Ліста вважаються найвищим випробуванням фортепіанної майстерності. Він збагачував фортепіанну звучність *засобами гри на інших інструментах*, зокрема струнних (швидкі репетиції на одному звуці та ін.).

Фортепіанні твори Ф. Ліста характеризуються *тісним зв'язком з угорською народною музичною культурою* (характерні музичні звороти, ритми, використання угорської гами). Навіть властива його музиці *декламаційність мелодії* – це своєрідне переосмислення народної речитативної імпровізації. Деякі особливості *віртуозної фортепіанної фактури* композитора часто імітують *засоби гри на народних інструментах*.

Новаторство Ф. Ліста в галузі гармонії також пов'язане з угорською народною музикою. Угорська національна основа поєднується у творах композитора з елементами *інших національних культур* (особливо французької та німецької).

Угорські рапсодії Ф. Ліста – це *віртуозні фантазії* на теми угорських та циганських народних пісень і танців. Твори демократичні за своєю музичною мовою, надзвичайно популярні. У більшості випадків вони засновані на контрастних музичних темах, які розвиваються варіаційно.

«*Угорська рапсодія*» №2⁴⁷ – одна з найбільш характерних. Вона починається речитативно-імпровізаційним *вступом*, який нагадує манеру виконання народних співців. Вступ переходить у першій частині в *пісенну мелодію* у стилі «вербункош». Далі пісня переходить у легкий *танець*, який матиме основне значення у другій частині рапсодії. Отже *перша частина* рапсодії являє собою пісню, у яку включений танець. *Друга частина* заснована на *варіаційному розвитку танцювальної теми*; це – картина народного свята. Темп прискорюється, динаміка посилюється, танець стає все більш стрімким і невпинним.

«*Траурний хід*» – це національно-епічний твір, у якому висловлена скорбота з приводу загибелі одного із героїв революції 1848 р. Вступ імітує звучання похоронного дзвону; хроматичні акорди в пунктирному ритмі створюють настрій скорботи і відчаю. Основна тема – похмура, у низькому регістрі, у супроводі мірних акордів, має характер похоронного маршу.

Транскрипції та парафрази – це обробки для фортепіано симфонічних, сольних інструментальних та вокальних творів різних композиторів, а також *вільні фантазії* на теми з опер. Транскрипції та парафрази Ф. Ліста – це не тільки ефектні віртуозні п'єси, але й драматичні програмні твори. Прикладом є парафраза «*Ріголетто*». Це – фортепіанна обробка квартету з III дії опери Дж. Верді, в якій засобами фортепіанної музики розкрито драматичний зміст.

«*Роки мандрівок*» – це збірка *програмних фортепіанних п'єс*, у яких відтворені враження від подорожі композитора до Швейцарії та Італії. П'єси різноманітні; у кожній є свій поетичний образ: від філософських роздумів до народного свята.

⁴⁷ «Угорська рапсодія» №2 включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (7 клас, тема «Образний зміст музики») як матеріал для сприймання.

Ноктюрн «Мрії кохання»⁴⁸ (№ 3) написаний композитором у період розквіту його фортепіанної діяльності, присвячений Кароліні Вітгенштейн, найбільшій любові в житті великого композитора. Ноктюрн починається коротким вступом у тональності ля-бемоль мажор. Акордова і гомофонно-гармонічна фактура передає ліричний настрій. Мелодична лінія ноктюрна плавна і співуча, охоплює великий діапазон. *Основна тема*, ніжна і спокійна, спочатку проходить у середньому голосі. Арпеджовані акорди акомпануючого пласта фактури мають висхідну спрямованість, відзначаються особливою легкістю і невагомістю.

Друга провідна тема (середній розділ) інтонаційно близька до першої, проте має більш жваве і насичене звучання. Потім повертається основна тема, яка істотно перетворюється. Невагомі розкладені акорди акомпанементу змінюються хоральним складом фактури. При повторному проведенні тема стає потужним проголошенням ідеї Любові.

Викликало зацікавлення композитора також втілення *саркастичних, злих образів*: близько 1860 р. він написав для оркестру *Два епізоди з «Фауста» Н. Ленау* – «Нічний хід» і «Танець в сільському кабачку» («Мефісто-вальс»). Через двадцять років він створив «Другий Мефісто-вальс» (для оркестру) і незадовго до смерті «Третій Мефісто-вальс» і «Мефісто-польку» (для фортепіано).

Перший «**Мефісто-вальс**» здобув найширшої популярності в авторській транскрипції для фортепіано. Це яскраво реалістична, програмна за задумом жанрова картина, у яку вплітаються також фантастичні мотиви⁴⁹. Сільські музиканти настроюють свої інструменти (двічі повторюється вступний розділ, де завдяки накладанню «порожніх» квінт створюються терпкі гармонічні поєднання).

Новий розділ – грубуватий незграбний танець, який стає все більш стрімким, звучання – потужним. Але сільський танець припиняється, і чуються зовсім інші звуки – вкрадливі, заворожливі: це Мефістофель грає на диявольській скрипці. Дивна мелодія з підкресленими тритонами, нестійкі, хроматизовані гармонії, велика кількість модуляцій – усе контрастує з простим сільським вальсом. Несподівано мелодія Мефістофеля обривається, і виникає третя тема – легка, повітряна, стрімка, яка нагадує деякі «фантастичні» етюди Ф. Ліста. Знову повторюється простий сільський вальс. Проте тепер у його спокійну течію вплітається сатанинський наспів, і вальс набуває збудженого, неспокійного характеру. Рух стає все більш нестримним. Востаннє чується заворожлива мелодія Мефістофеля, що змітається скаженим танцем.

Соната сі-мінор і фортепіанні концерти побудовані за принципом *монотематизму*: через увесь твір проводяться ті самі теми, які шляхом варіювання змінюють свій характер.

3. Симфонічні поеми. «Прелюди».

Основою симфонічної творчості композитора є 13 симфонічних поем та дві симфонії – «Фауст» і «Данте».

Ф. Ліст створив жанр *одночастинної програмної симфонічної поеми* за допомогою синтезу різних принципів *формотворення* – поєднання композиції *сонатної форми* з *будовою чотиричастинного сонатно-симфонічного циклу*. Для поем характерні індивідуальні риси *мішаних форм*, зумовлені прагненням композитора відтворити конкретні особливості літературної програми. Програмність Ф. Ліста в поемах не сюжетна, а *загальнопоетична*.

Симфонічна поема «Прелюди» написана за мотивами «Поетичних роздумів» А. Ламартіна. А. Ламартін дає песимістичну концепцію людського життя як прелюдії до смерті. Проте у Ф. Ліста образ смерті відсутній; його твір має життєстверджувальний

⁴⁸ Ноктюрн «Мрії кохання», «Мефісто-вальс» включені до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (8 клас, тема «Музика в діалозі з сучасністю») як матеріал для сприймання.

⁴⁹ У програмі, передпосланій цьому твору, сполучені два віршовані уривки. Спочатку йде діалог між Мефістофелем і Фаустом біля вікна сільського кабачка, де відбувається весела весільна гулянка. Фауст зачарований селянською дівчиною. Мефістофель бере скрипку у сільського музиканта, починає грати – усі пускаються в танок. Фауст, танцюючи, захоплює за собою красуню. Звуки диявольської скрипки переслідують їх.

оптимістичний характер. Людина переживає щастя і горе та приходять до утвердження своєї могутності, величі й краси.

«Прелюди» побудовані за принципом *монотематизму*. Весь твір виростає з короткої *лейтінтонації запитального характеру*, яка набуває у різних розділах форми різноманітного, навіть протилежного значення. *Головна партія* – це образ гордої та могутньої людини. *Зв'язуюча і побічна* контрастують, вони мають наспівний, ліричний характер; це образ кохання.

Розробка складається з двох розділів. У першому відтворена буря, яка руйнує щастя людини. Другий розділ змальовує, як людина хоче все забути і приходять до спілкування з природою. *Реприза* дзеркальна. Побічна партія змінює свій зміст, звучить у характері маршу. Закінчується твір могутнім утвердженням головної партії.

Завдання для самоперевірки

1. Окресліть значення і напрями діяльності Ф. Ліста.
2. Визначте теми й образи творчості композитора.
3. Розгляньте риси стилю Ф. Ліста.
4. Дайте загальну характеристику фортепіанної творчості Ф. Ліста.
5. Охарактеризуйте «Угорську рапсодію» №2.

Завдання для самостійної роботи

1. Самостійне вивчення біографії композитора.
2. Підготовка бесід (фрагментів уроків) для учнів ЗЗСО відповідно до програми «Музичне мистецтво»/ «Мистецтво»:
 - «Угорська рапсодія» №2: 7 клас, тема «Образний зміст музики».
 - Ноктюрн «Мрії кохання», «Мефісто-вальс»: 8 клас, Тема «Музика в діалозі з сучасністю»

Музичний матеріал

Ф. Ліст «Угорська рапсодія» №2.

5.2. Норвезька музика. Едвард Гріг

План

1. Е. Гріг як засновник норвезької класичної музики; народні джерела його творчості.
2. Огляд фортепіанної творчості. «Ліричні п'єси», фортепіанний концерт.
3. Музика до драми Г. Ібсена «Пер Гюнт». Романси.

Ключові слова: халлінг, спрингданс, програмність, фортепіанна мініатюра, концерт, програмна сюїта, романс.

1. Е. Гріг як засновник норвезької класичної музики; народні джерела його творчості

Едвард Гріг (1843-1907 рр.) увійшов в історію музичного мистецтва як *засновник норвезької класичної музики*. Він підняв музичну культуру Норвегії на один рівень з передовими національними школами Європи. Головною темою творчості Е. Гріга була тема батьківщини; його музика тісно пов'язана з норвезькою літературою, з життям норвезького народу, його побутом, образами природи, норвезької фантастики та епосу. Твори Е. Гріга завжди поетичні; провідне значення в них мають ліричні образи.

Яскрава самобутність стилю Е. Гріга обумовлена своєрідністю звучання *норвезької народної музики*, яка стала джерелом творчості композитора. Е. Гріг широко використовував жанрові особливості, інтонаційно-ритмічні формули народних пісенних і танцювальних мелодій:

- ритми норвезьких народних танців *халінга* (сольного чоловічого танцю дводольного розміру, моторного та енергійного, з чітким пружним ритмом, який демонструє силу, мужність, спритність),

- *спрингданса* (легкого і рухливого танцю зі стрибками, тридольного розміру, який відзначається жвавими і різноманітними ритмічними малюнками);
- мелодії, насичені інтонаціями, типовими для норвезької музики (наприклад, хід I-VII-V, зворот зі звучанням в.7); мелодії, які нагадують народні інструментальні награвання (імпровізації народних скрипалів);
- ладова своєрідність, новаторські гармонії, варіаційний розвиток мелодій, які також будуються на народних традиціях.

Творчість Е. Гріга багатогранна; він писав твори різних жанрів. Серед них є твори *великої форми*: фортепіанний концерт, балада, три сонати для скрипки з фортепіано, соната для віолончелі з фортепіано, квартет.

Разом з тим незмінним було тяжіння Е. Гріга до інструментальної *мініатюри* (цикли «Ліричні п'єси» та «Поетичні картинки») та вокальної творчості (романси і пісні). У галузі симфонічної музики Е. Гріг створив такий шедевр, як сюїти «Пер Гюнт». Характерним видом творчості композитора є також обробки народних пісень і танців («Норвезькі танці»).

2. Огляд фортепіанної творчості.

«*Ліричні п'єси*» складають більшу частину фортепіанної творчості Е. Гріга. Їм властиві риси романтичної фортепіанної *мініатюри* (невеликі масштаби, простота, доступність художнього задуму і технічних засобів). «Ліричні п'єси» – це мініатюри з яскравим національним колоритом, для яких характерна різноманітність образів (картини природи, жанрові сценки, музичні портрети тощо). У багатьох п'єсах звучить тема батьківщини в різних відтінках (від урочистих величних п'єс до народно-фантастичних).

Особливості стилю «Ліричних п'єс» також різноманітні (від лаконічної мініатюри до широкої контрастної композиції, від тонких камерних п'єс – до яскравих, концертних, віртуозних). «Ліричним п'єсам» властива також *різноманітність жанрів* (елегія, ноктюрн, колискова, вальс, пісня, та ін.). Усі п'єси *програмні*; кожна має назву, яка визначає її поетичний образ

- «Арієта» (з I зошити «Ліричних п'єс») – світла лірична п'єса. Проста, наївна мелодія з романсовими інтонаціями створює образ юнацької безпосередності.
- «Вальс» – яскраво своєрідний; у мелодії відчуються риси ритміки спрингданса.
- «Норвезький танець» – це танцювальна сценка, жвава і запальна, зі стрімкою мелодією, яка відтворює характер спрингданса.
- «Коліскова» (з II зошити «Ліричних п'єс») звучить як драматична сценка. У ній Е. Гріг передав цілу гаму почуттів шляхом розвитку простої лаконічної мелодії. Зі світлою, спокійною основною темою контрастує тема середнього розділу, яка вносить нотки драматизму.
- «Пташка» (з III зошити) – кількома штрихами Е. Гріг створив точний і тонкий малюнок: трелі в мелодії, прозора фактура, у якій переважає звучання верхнього регістру.

У V зошиті «Ліричних п'єс» Гріг надав фортепіанному звучанню *оркестрових барв* (темброва різноманітність, регістрові контрасти).

- «*Хода гномів*»⁵⁰ – чудовий зразок музичної фантастики Е. Гріга. У контрастній композиції протиставлені примхливий казковий світ тролей і краса, ясність природи. П'єса написана у тричастинній формі. Тема крайніх частин динамічна, стрімка (моторна ритміка, примхливі метричні акценти, синкопи, хроматизми, жорстка звучність великих сепакордів). Образ середньої частини – світла тема, схожа на народну мелодію з простим гармонічним супроводом.

⁵⁰П'єса «Хода гномів» включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (3 клас, 3 тема «Розвиток музики») як матеріал для сприймання.

- *«Ноктюрн»*⁵¹ – тонкий ліричний пейзаж. Звукозображальні деталі (трелі птахів, подих вітерця), колористична майстерність (кожна тема звучить у характері якогось інструменту), виразність найдрібніших музичних деталей (регістрові контрасти, яскраві гармонічні зіставлення) – усе це створює яскравий романтичний образ.
- Серед «Ліричних п'єс» останніх опусів виділяється п'єса *«Весільний день у Трольхаугені»*⁵² – один із найбільш радісних творів Е. Гріга. П'єса має концертний характер, відзначається яскравими музичними образами, віртуозним блиском. В основі п'єси – урочистий марш, якому квінтовий бас надає сільського колориту. П'єса сповнена енергією, рухом, яскравою динамікою; у крайніх частинах образи мають урочистий, святковий характер, у середній – ніжна лірика.

Фортепіанний концерт

Фортепіанний концерт Е. Гріга – це один із найвидатніших творів цього жанру в європейській музиці XIX ст. Для цього твору характерне ліричне трактування жанру концерту, романтичне, вільне висловлювання почуттів, тонкі лірико-психологічні нюанси, а також національний норвезький колорит.

Концерт складається з трьох частин, які відповідають традиційній драматургії циклу. Образний зміст *I частини*⁵³ – романтичні поривання почуттів, світла лірика, затвердження вольових образів. Починається частина яскравим, енергійним *вступом* соліста.

Головна партія складається з контрастних елементів: чітких акордових фраз у пунктирному ритмі і фраз вільно мелодійних. *Зв'язуюча партія* має народно-жанровий колорит, нагадує халінг. *Побічна партія* втілює світлу, піднесену лірику; у *заключній* відбувається затвердження вольових образів. У *розробці* розвивається переважно головна партія; у каденції вона звучить епічно-велично на фоні віртуозних пасажів.

II частина – невелике Adagio, ліричне за своїм характером, засноване на контрасті звучання оркестру і соліста.

III частина – енергійний фінал, написаний у формі рондо-сонати. Перша тема – веселий, енергійний халінг (пружний ритм, несподівані акценти, секундові звучання в гармонії). У середньому епізоді з'являється лірична тема у стилі піднесеного гімну. У коді фіналу вона набуває великої емоційної сили і пристрасності, звучить як утвердження світлого, піднесено-ліричного образу.

3. Музика до драми Г. Ібсена «Пер Гюнт» (1874 р.)

Музика до драми норвезького письменника Г. Ібсена «Пер Гюнт» складається з 23 номерів: це вступи до актів, пісні й танці, фантастичні та лірико-драматичні оркестрові епізоди.

В образі Пера Гюнта Г. Ібсен показав людину, у якої мрії та прагнення не втілюються в дію. Це складний, багатоплановий образ: мрійник, фантазер, майже поет і в той же час – егоїст, цинік, якому не відомі почуття обов'язку, моралі. Образу Пера Гюнта, який «не знайшов себе», у драмі протиставлений скромний та піднесений образ дівчини Сольвейг, який втілює душевну чистоту, кохання, силу духа.

Музика «Пер Гюнт» набула широкого визнання у вигляді двох оркестрових сюїт. Перша сюїта складається з 4 контрастних п'єс.

1. *«Ранок»*⁵⁴ – це музична картинка, яка втілює образи норвезької природи, світлі й радісні почуття. П'єса побудована на варіантному розвитку однієї пентатонічної мелодії. Вона

⁵¹ П'єса «Ноктюрн» включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (6 клас, 1 тема «Музика як мова почуттів») як матеріал для сприймання.

⁵² П'єса «Весільний день у Трольхаугені» включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (3 клас, 2 тема «Інтонація») як матеріал для сприймання.

⁵³ Концерт для фортепіано з оркестром (1ч.) включений до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (7 клас, 2 тема «Композиція музичного твору») як матеріал для сприймання.

звучить спочатку по черзі у флейти і гобоя як перекликання сопілки і ріжка. Яскраві гармонічні зіставлення сприймаються як барви у живописному пейзажі.

2. **«Смерть Озе»** (Озе – це мати Пера) – це твір величезної драматичної сили. У першій частині (п'єса написана у двочастинній формі) створений суворий, драматичний, зосереджений музичний образ, у якому поєднуються риси маршу, хоралу і скорботні пісенні інтонації. У процесі розвитку загострюється гармонія, посилюється звучність, образ досягає величезного напруження, драматичної кульмінації. Друга частина має просвітлений характер.

3. **«Танець Анітри»** (Анітра – це дівчина з арабського племені, яка співає і танцює для Пера Гюнта). Витончена, пластична мелодія, прикрашена трелями, форшлагами, з примхливим ритмічним малюнком, спирається на чіткий танцювальний супровід. Оркестровими засобами Е. Гріг досяг різноманітних тембрових барв.

4. **«У печері гірського короля»**⁵⁵ – яскрава динамічна п'єса, яка відтворює образи народної фантастики. Проста і незграбна основна тема при повторенні не змінюється, але з'являється в оточенні все більшої кількості голосів, з новими фігураціями у фактурі, які підсилюють її примхливість і динаміку.

Друга сюїта складається з п'єс «Скарга Інгрід», «Арабський танець», «Повернення Пера Гюнта на батьківщину», «Пісня Сольвейг».

«Скарга Інгрід» – це драматична п'єса. Інгрід – це дівчина, наречена, яку спокусив і покинув Пер. На початку і в кінці п'єси звучить напружена тема з пунктирним ритмом (як спогад дівчини про танцювальну мелодію, яка звучала в день її весілля). Основна частина п'єси – це сповнена скорботи лірична пісня-жалоба.

Зовсім інша за характером **«Пісня Сольвейг»**⁵⁶. З цим образом пов'язані найбільш поетичні сторінки драми Г. Ібсена: сільська дівчина, яка все життя чекає Пера в хатинці у горах. Е. Гріг відтворив у музиці душевну чистоту і силу духа дівчини. «Пісня Сольвейг» відзначається тонким ліризмом, насичена інтонаціями і ритмами народних наспівів.

Обрамовує пісню чудовий награв, який змальовує музичний пейзаж (він близький до награвань ріжка). Сама мелодія пісні має просту інтонаційну будову (поступеневий рух, ходи по звуках тризвука, властиві норвезькій народній музиці), звучить скромно, стримано, проникливо. Легкий і ніжний танцювальний приспів відображує іншу грань образу – це радість і світ юності, яку зберегла в душі Сольвейг.

Романси і пісні

Романси і пісні Е. Гріг створював протягом усього життя. Їх поетичною основою були вірші скандинавських поетів. Більшість вокальних творів Е. Гріга ліричні за своїм характером; у багатьох з них присутні картини природи, які стають фоном для ліричного образу.

У ранній період Е. Гріг часто звертався до поезії видатного датського поета і казкаря Г. Х. Андерсена. Для цих вокальних творів характерна пісенна мелодія, куплетна форма, національна характерність музичної мови («У лісі», «Хатинка»). Е. Гріг написав також пісні на слова Б. Б'єрнсона («Перша зустріч», «Доброго ранку»).

Цикл пісень на слова Г. Ібсена має лірико-філософський зміст, відзначається скорботними, зосередженими образами. Романс **«Лебідь»** – це одна з вершин творчості Е. Гріга.

⁵⁴ П'єса «Ранок» з першої сюїти «Пер Гюнт» включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (3 клас, 1 тема «Основні властивості музики: пісенність, танцювальність, маршовість», 3 клас, 4 тема «Музична форма») як матеріал для сприймання.

⁵⁵ П'єса «У печері гірського короля» з першої сюїти «Пер Гюнт» включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (3 клас, 3 тема «Розвиток музики») як матеріал для сприймання.

⁵⁶ П'єси «Пісня Сольвейг», «Танець Анітри» з сюїт «Пер Гюнт» включені до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (3 клас, 4 тема «Музична форма») як матеріал для сприймання.

Завдання для самоперевірки

1. Дайте характеристику творчості Е. Гріга як засновника норвезької класичної музики.
2. Розгляньте фортепіанну творчість Е. Гріга.
3. Охарактеризуйте фортепіанний концерт.
4. Розгляньте музику до драми «Пер Гюнт».

Завдання для самостійної роботи

1. Самостійне вивчення біографії композитора.
2. Підготовка бесід (фрагментів уроків) для учнів ЗЗСО відповідно до програми «Музичне мистецтво» / «Мистецтво»:
 - «Пер Гюнт»: «Ранок»: 3 клас, 1 тема «Основні властивості музики: пісенність, танцювальність, маршовість», 3 клас, 4 тема «Музична форма». «Пісня Сольвейг», «Танець Анітри»: 3 клас, 4 тема «Музична форма».
 - «Весільний день у Трольхаугені»: 3 клас, 2 тема «Інтонація».
 - «Навесні», «У печері гірського короля», «Танець ельфів», «Хо́да гномів»: 3 клас, 3 тема «Розвиток музики».
 - «Ноктюрн»: 6 клас, 1 тема «Музика як мова почуттів».
 - Концерт для фортепіано з оркестром (1ч.), 7 клас, 2 тема «Композиція музичного твору».

Музичний матеріал

Е. Гріг: «Ліричні п'єси». Фрагменти фортепіанного концерту.

Фрагменти сюїт «Пер Гюнт» («Ранок», «Смерть Озе», «Танець Анітри», «У печері гірського короля», «Пісня Сольвейг»).

РОЗДІЛ 6. РОСІЙСЬКА МУЗИКА ХІХ СТ.

6.1. Творчість Модеста Мусоргського

План

1. Значення діяльності М. Мусоргського. Розвиток традицій, новаторські риси, особливості стилю.
2. Опера «Борис Годунов».
3. Опері «Хованщина» і «Сорочинський ярмарок».
4. Вокальна творчість. Новаторство в галузі тем, образів, жанрів.
5. «Картинки з виставки».

Ключові слова: соціальна тема, новаторство, народна музична драма, декламаційність, хоровий речитатив, монолог, лейтмотив, фортепіанний цикл, програмність.

1. Значення діяльності М. Мусоргського. Розвиток традицій, новаторські риси, особливості стилю.

Модест Петрович Мусоргський (1839-1881 рр.) – яскравий представник епохи 60-х рр., виразник демократичних ідей в музиці, один із найбільш самобутніх композиторів ХІХ ст. У його музиці відбиті гострі соціальні конфлікти суспільства. Головна тема творчості М. Мусоргського – *життя народу*. У творах композитора виражена любов до людей, співчуття до людського нещастя. Значне місце в них посідає історія Росії, особливо найбільш напружені історичні епохи. М. Мусоргський шукав в історії відповіді на сучасні питання, трактував народ як велику історичну силу.

Творчості М. Мусоргського властиві *різноманітність характерів*, глибокий психологічний аналіз. У його музиці відбулося злиття традицій М. Глінки і О. Даргомижського. Від М. Глінки – пісенність, мелодійність, від О. Даргомижського – чутливість до декламації, тонке і правдиве відтворення мовних інтонацій. *Інтонаційні*

витоки мелодики М. Мусоргського – у селянській народній пісні та інтонаціях селянського мовлення, яке за часів М. Мусоргського було більш плавним, розспівним, ніж міське.

Творчість М. Мусоргського була надзвичайно **новаторською**: новий зміст, нові музичні образи обумовили оновлення музичної мови, композиційних засобів. Музична мова композитора була незвичайною для його сучасників: яскраві, виразні гармонії, раптові тональні зрушення, вільні зіставлення акордів, які виходять за межі класичної гармонії.

М. Мусоргський – композитор переважно **вокальний**. Центральне місце у його творчій спадщині посідають народні музичні драми «Борис Годунов», «Хованщина», незакінчена опера «Сорочинський ярмарок», також велика кількість вокальних творів різного змісту, характеру і форми. Інструментальних творів небагато: симфонічна картина «Ніч на Лисій горі», фортепіанна сюїта «Картинки з виставки».

Особиста доля М. Мусоргського склалася трагічно: його повністю не розуміли навіть друзі; звідси – почуття самотності, тяжкі душевні страждання. Усвідомлення історичного значення творчості композитора прийшло вже після його смерті. Творчість М. Мусоргського справила величезний вплив на багатьох композиторів наступних часів: К. Дебюссі, М. Равеля, І. Стравінського, Б. Бартока, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича.

2. Опера «Борис Годунов»⁵⁷

Опера написана за однойменною драмою О. С. Пушкіна. В основі сюжету – справжні історичні події початку XVII ст. М. Мусоргський скоротив кількість картин, вилучив другорядні сюжетні лінії, зосередивши всю увагу на народній драмі та трагедії царя Бориса. *Масові сцени* відіграють в опері більш важливу роль, ніж у драмі О. Пушкіна. Перша постановка опери була здійснена 1874 р. на сцені Маріїнського театру.

Жанр опери «Борис Годунов» – **народна музична драма**. Це опера нового типу, у якій показане життя народу, трагічні протиріччя суспільного строю: в основі опери – конфлікт між народом і царем. *Образ народу* розвивається в опері поступово з динамічним наростанням: від покірності й пасивності (I картина Прологу) до ненависті та гніву (I картина IV дії) і стихійного бунту у сцені під Кромами. У музиці народних сцен відчувається близькість до певних жанрів селянської народної пісні: образ покірного народу втілений інтонаціями плачу та протяжної народної пісні, стихійний розгул – танцювальними ритмами.

До новаторських досягнень М. Мусоргського належить **новий тип хорової сцени**, у якій він вперше використав речитатив, який виконують окремі голоси та невеликі хорові групи. Але кульмінаціями в усіх народних сценах є пісенні хори, у яких акцентовані головні риси народу на кожній стадії розвитку (хори «На кого ти нас покидаєш», «Хліба», «Розходилась, розгулялася»). Яскраво показані в опері також *образи представників народу*. *Пімен* символізує народне сумління, мудрість; він характеризується інтонаціями епічного типу. *Юродивий* уособлює народне горе, страждання; його партії насичені інтонаціями плачу. *Варлаам* – це народна стихійна сила; для нього характерні елементи танцювальної пісні.

Образ Бориса Годунова в опері психологічно глибокий та складний. Він розкритий різноманітними музичними засобами: виразний речитатив, аріозний спів, розгорнуті драматичні сцени, лейтмотиви. Кожний із трьох монологів Бориса розкриває певну стадію розвитку образу, має свої особливості. Значну роль в опері виконує оркестр: у ньому звучать усі теми, зокрема лейттема Дмитра-Самозванця, яка має велике значення у розкритті драматургічного конфлікту опери. Оркестр М. Мусоргського своєрідний: яскрава, виразна гармонічна мова, вокальні, навіть речитативні інтонації в інструментальних партіях.

Починається опера **оркестровим вступом**. Основна тема має скорботний характер, виражає народне горе. Вона близька до російських протяжних пісень, звучить спочатку в одноголоссі, потім розвивається поліфонічно, обростає підголосками.

⁵⁷ Фрагменти опери «Борис Годунов» включені до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (8 клас, тема «Музика в діалозі з сучасністю»).

Перша картина Прологу відбувається біля Новодівичого монастиря. Народ за наказом бояр благає Бориса прийняти царський престол. Це – *експозиція образу народу*. М. Мусоргський використав у хорі інтонації голосіння та протяжної пісні. Дуже виразний також хоровий діалог; вперше в історії опери М. Мусоргський застосував *хоровий речитатив* (розмови, жарти, гомін, – усе це відтворено виразними мовними інтонаціями у різних хорових груп і окремих солістів). *Друга картина* Прологу відбувається на площі у Кремлі – це сцена коронації Бориса на царювання. Оркестровий вступ імітує урочисті дзвони. Хор «Слава» заснований на старовинній величальній пісні. У другій картині Прологу звучить *перший монолог Бориса* «*Тужить душа*», це експозиція образу. Перед початком вокальної партії звучить *лейтмотив* тяжких передчуттів Бориса (зосереджено-скорботна низхідна мелодія). Монолог написаний у декламаційному стилі, розкриває душевні страждання Бориса; важливу роль у мелодії відіграє інтонація низхідної м.2.

I дія складається з двох картин. *I картина* відбувається в келії літописця Пімена в Чудовому монастирі (через 5 років). *Монолог Пімена* «Ще одне останнє сказання» відзначається спокійно-величним, розміреним звучанням. В оркестрі звучать дві лейттеми Пімена: перша створює відчуття тиші, спокою (монотонний рух шістнадцятих); друга – урочиста і велична, в акордовій фактурі. У цій картині вперше з'являється самозванець. Поки ще це скромний послушник у монастирі – Григорій Отреп'єв. Його схвилювані, неврівноважені фрази контрастують зі спокійною мовою Пімена. Григорій розпитує літописця про подробиці загибелі маленького царевича Дмитра. Пімен згадує цю трагедію, яка відбулася багато років тому, та звинувачує в ній Бориса. Наприкінці картини вперше звучить *лейтмотив убитого царевича* («Лежить в крові зарізаний царевич»), заснований на народно-пісенних інтонаціях. Цей лейтмотив відіграє значну роль у драматургії опери; далі він стає також темою самозванця.

II картина I дії (в корчмі на Литовському кордоні) контрастує з попередньою своїм комедійно-побутовим колоритом. Тут є речитативи, які відтворюють інтонації народного мовлення, та завершені пісенні номери. М. Мусоргський створив яскраві музичні портрети: монахи-втікачі Варлаам і Місайл та Шинкарка. Виразні й різноманітні речитативи Варлаама відтворюють його дотепність, кмітливість, акторську гру. Особливо виразна *пісня Варлаама* «Як у місті було у Казані», яка має стихійний, стрімкий характер. Елементи фрігійського ладу підкреслюють народний характер мелодії. Для пісні характерні танцювальні елементи, стрімкий рух, динамічне наростання. Пісня написана у формі варіацій: варіюється переважно оркестрова партія, яка відтворює зміст тексту. І сама пісня, і образ Варлаама набувають в опері символічного значення як втілення стихійної народної сили. Дуже своєрідно звучить також *терцет*: Варлаам крізь дрімоту наспівує пісню; на її фоні ведеться розмова між Шинкаркою та Григорієм, який розпитує дорогу до Литовського кордону. Думки Григорія зайняті одним – втекти через кордон і оголосити себе царевичем Дмитром (про що нагадає тема царевича Дмитра в оркестрі). Закінчується картина сценою з приставами, які розшукують Григорія, але він встигає втекти.

II дія відбувається в царському теремі; це повна і розгорнута *характеристика Бориса*. Він показаний як люблячий батько (у сцені з дітьми), як мудрий правитель; але головне – це його трагічні переживання, які зосереджені в монологі. *Монолог Бориса* «Досяг я вищої влади» (другий монолог) починається інструментальним вступом (темою тяжких передчуттів з Прологу). Спочатку монолог звучить у характері похмурих роздумів, але поступово стає більш драматичним. Музиці властиве гнучке поєднання пісенної та декламаційної мелодики у відображенні трагічних переживань героя. Доля Бориса трагічно-суперечлива. Душевні муки, докори совісті, визнання своєї вини сповнюють його життя тяжким стражданням. Центральна частина монологу написана в аріозному стилі. Виразна розспівна мелодія переходить у схвилювані драматичні вигуки, які виражають душевний біль, таємний страх Бориса. Заклучний епізод монологу – його трагічна кульмінація. З'являється новий лейтмотив, пов'язаний з галюцинаціями Бориса: в оркестрі звучить низхідне хроматичне тремоло струнних.

Сцена з боярином Шуйським – зразок майстерності М. Мусоргського у створенні музичного діалогу. Це словесний поєдинок, у якому багато тонких психологічних штрихів. Шуйський сповіщає Борису про появу самозванця-Дмитра. Закінчується II дія *сценою марення* Бориса, у якій знову звучить лейтмотив привида царевича: Борису здається, що маленький царевич дорікає йому за свою смерть.

III дія – це так званий польський акт. Григорій втік за кордон і знайшов у поляків підтримку своїх задумів. Польські шляхтичі поширили чутку, що син Івана Грозного Дмитро не помер, а був колись врятований і тепер іде на Москву, щоб посісти престол. *I картина* відбувається в кімнаті Марини Мнішек. Честолюбна панна, яка жадає слави і влади, хоче використати Самозванця, щоб стати царицею. Змальовуючи поляків, М. Мусоргський, як і М. Глінка, користується інтонаціями і ритмами польської танцювальної музики: у партії Марини присутні ритми мазурки; у II картині звучить урочистий полонез. *II картина III дії* – це сцена побачення Самозванця і Марини (*сцена біля фонтану*). Музика відтворює палкий, неврівноважений характер Самозванця, його закоханість у Марину. В образі Марини підкреслені гордовитість та хитрість. Чергуючи насмішку з кокетством, вона обдуманно веде гру із Самозванцем, підштовхуючи його до війни з власною вітчизною.

IV дія складається з трьох картин. *I картина* (перед собором Василя Блаженного) відтворює драматизм другої зустрічі Бориса з народом. У картині з'являється новий персонаж – Юродивий, нещасний жебрак, «блаженний», образ символічний, який втілює народне горе. *Пісня Юродивого* «Місяць їде..» з безглуздими словами заснована на інтонаціях народних плачів, зокрема на інтонації низхідної м.2, яка звучить спочатку в оркестровому вступі, потім розвивається у вокальній партії. З плачу виростає *хор «Хліба»*. Він звучить спочатку у жіночих голосів, як жалоба; вступ чоловічих голосів надає суворості, зростає напруження; у кульмінації вигук «Хліба!» виражає народний гнів та погрозу. Заключний епізод картини – це *діалог Бориса та Юродивого*, побудований на протиставленні їхніх інтонацій. Слова Бориса супроводжуються скорботно-величним звучанням його лейтмотиву. В образі Юродивого підкреслюється його наївність, чиста душа (прозора, світла оркестровка). Словами Юродивого Борису винесений народний вирок. Закінчується картина *піснею Юродивого* «Лийтеся, лийтеся, сльози гіркі» зі словами, сповненими глибокого значення.

II картина IV дії відбувається у Грановитій палаті; тут зображене засідання боярської думи. Розгублені бояри не знають, як протистояти Самозванцеві, якого підтримує народ; а цар Борис, змучений галюцинаціями, уже не може очолити думу. Хитрий Шуйський привів Пімена, який своєю розповіддю про чудеса, що відбулися на могилі царевича, наносить останній удар, який вбиває Бориса. *Останній (третій) монолог Бориса* побудований на частій зміні епізодів, тем, інтонацій. Вокальна партія має декламаційний характер; мова вмираючого царя схвильована та переривчаста. В епізоді молитви Бориса музика набуває характеру піднесеності. Сцена смерті закінчується вмиротворенням і просвітленим звучанням оркестру. У смерті Борис знайшов спокій та спокутування своєї вини.

III картина IV дії – *сцена під Кромами*, яка змальовує картину народного повстання. Це найбільш динамічна сцена опери; вона пронизана вже не інтонаціями плачу, а моторними танцювальними ритмами. Драматургічним центром сцени під Кромами є *хор «Розходилась розгулялася»*, якому властиве могутнє, впевнене і молодецьке звучання. Лаконічна виразна мелодія з повторенням тонічного звуку та розмашистим ходом має впевнений, ствержувальний характер. Поступове включення голосів створює безперервне наростання; оркестрова партія підсилює могутнє звучання хору. Хор має тричастинну будову. Для середньої частини М. Мусоргський використав мелодію народної танцювальної пісні. Хор «Розходилась, розгулялася» являє собою *кульмінацію* всіх народних сцен опери; він відбиває нову якість, якої досяг у своєму розвитку образ народу.

Фінал опери незвичайний. Після яскравої народної сцени урочисто-офіційна мова Самозванця звучить як чужа і фальшива (тема Самозванця тут зовсім втрачає близькість до народної мелодії). Народ сліпо вірить у нього, не розуміючи, що із Самозванцем прийде нове

лихо, нові страждання. Закінчується опера скорботною піснею Юродивого «Лийтеся, лийтеся, слъози гіркі». Цим М. Мусоргський ще раз підкреслює, що надії народу марні.

3. Опера «Хованщина»

Над «Хованщиною» М. Мусоргський працював, починаючи з 1872 р., уважно вивчаючи історичні матеріали, і сам писав лібрето. Опера залишилася незакінченою і вперше була поставлена лише 1886 р. в обробці та оркестровці М. Римського-Корсакова. У «Хованщині» М. Мусоргський звернувся до подій, які відбувалися в Росії наприкінці XVII ст., напередодні реформ Петра I, показав різнобічну картину суспільного життя.

Жанр опери – *народна музична драма*. У «Хованщині» діють і борються представники різних суспільних груп. Передусім, це нащадки стородавнього боярського роду, князі *Хованські* (Іван та його син Андрій), які чинять жорсткий опір новим порядкам (вони були звинувачені в замаху на царський престол і страчені). Хованські вступають у змову з князем *Голіциним* проти Петра I; їх підтримують також *розкольники* та їх голова – старець Досіфей. Проте всі спроби захопити владу залишаються марними.

Історичні події М. Мусоргський завжди розглядав з точки зору долі народу. У «Хованщині», як і в «Борисі», композитор порушив *тему обманутого народу*. Іван Хованський у своїх інтересах підтримує бунт стрілецького війська проти Петра I, а в момент небезпеки зраджує стрільців, віддає їх петровським військам. Опера «Хованщина» – новий після «Бориса Годунова» ступінь у розвитку музичної мови М. Мусоргського. Для вокальної партії характерний *синтез декламаційності й пісенності*. Композитор створив *новий тип розспівної вокальної мелодики*, яка відтворює загальний характер людської мови.

Опера починається *оркестровим вступом* («Світанок на Москві-річці»). Це яскравий зразок програмної інструментальної музики М. Мусоргського, у якому картинність поєднується з глибоким змістом. *Основна тема вступу* велична, світла, спокійна; мелодії властиві народнопісенні риси. Тема звучить протягом усього вступу, але жодного разу не повторюється незмінною. Композитор застосував *варіантний розвиток*, характерний для народної пісні. Звучання поступово зростає, з'являються нові тональності, звукозображальні деталі (крик півня, дзвони).

Народ представлений у «Хованщині» *трьома основними групами*: стрільці, розкольники і просто московські люди. Найбільш повно змальовані стрільці та розкольники. У масових сценах М. Мусоргський звернувся до виразових засобів *народнопісенних жанрів*. Яскраво змальований колективний *образ стрільців*; характеристика стрільців *контрастна*. Музика відтворює силу, розмах, розгульність, відчайдушність старого допетрівського війська. У той же час М. Мусоргський показав наївність стрільців, які опинилися безпорадними перед зрадою Хованського.

У I дії звучить *основна музична тема стрільців*, енергійна пісня «Гой, ви, люди ратні», у якій відчувуються риси солдатської пісні. У III дії розгул стрільців досягає своєї вершини. Але саме у III дії відбувається злам. Хор «Батя, батя, вийди до нас» змальовує образ обманутого народу, тому має характер *піднесеної скорботи* (стрільці звертаються до Івана Хованського з проханням захистити їх від петрівського війська). Хор «Господи, не дай ворогам в образу», який завершує III дію, звучить *без оркестрового супроводу, має суворочисний характер*. Він виходить за межі характеристики стрільців, висловлює скорботу всього народу. *Сцена стрілецької страти* завершує розвиток образу стрільців. *Тема стрільців* з I дії з'являється у *зміненому вигляді*. Маршовий ритм, який раніш характеризував стрільців, трансформується у ритм повільного *траурного маршу*.

Розкольники в опері – виразники моральної стійкості й сили народу. Ідеї розкольничого руху були реакційними, їх опір владі – марним. М. Мусоргський не ідеалізував розкольників, показав їх приреченість; у той же час він вбачав у них *представників знедоленого народу*. Опера закінчується сценою самоспалення розкольників; вони обирають смерть на вогнищі, ніж відмову від своїх переконань. М. Мусоргський вивчав

справжні розкольничі наспіви. *Хори розкольників* в опері (зокрема заключний унісонний хор) відтворюють суворий архаїчний колорит старовинних наспівів.

Велике значення для драматургії опери мають образи окремих представників розкольників, зокрема Досіфея і Марфи. У партії *Досіфея* (бас) відчувається вплив М. Глінки, зокрема образу Івана Сусаніна (хоча з іншим змістом). Передсмертна арія Досіфея розкриває його гіркі сумніви, глибоку скорботу, прощання з рідною землею. Значне місце в опері має образ молоді розкольниці *Марфи* та її трагічного кохання до Андрія Хованського. Це сувора, переконана у своїх поглядах розкольниця і в той же час – пристрасна, кохаюча жінка. Саме в партії Марфи зустрічаються найбільш виразні, чудові мелодії, відчувається нова музична мова М. Мусоргського. *Пісня Марфи* «*Виходила младашенька*» з III дії заснована на темі *справжньої народної пісні*. Любовна пристрась, горе, туга виражені в ній просто і стримано. Форма пісні куплетно-варіаційна (варіації на незмінну мелодію). Мелодія звучить спочатку як спокійні роздуми, але поступово стає більш схвильованою, неспокійною. В оркестровому супроводі з'являються нові виразові елементи. Ще глибше розкриває образ Марфи діалог з Досіфеєм, найбільш яскравим епізодом якого є невеличке *аріозо Марфи* – зразок нового типу мелодії М. Мусоргського. *Сцена ворожіння* князю Голіцину – одна з найбільш цікавих у партії Марфи. *Перший розділ* має фантастичний, таємничий характер (інтонації заклинань у пунктирному ритмі, яскраві гармонічні барви). *Другий розділ* сцени розспівний; звучить сумна мелодія народнопісенного складу («Тобі загрожує опала і ув'язнення»).

«*Сорочинський ярмарок*» – опера М. Мусоргського у 3-х діях, 4-х картинах. Сюжет лібрето запозичений з однойменної повісті М. Гоголя. М. Мусоргський писав цю оперу в 1874-1880 рр, але не закінчив. «*Сорочинський ярмарок*» – одна з найбільш життєрадісних російських опер, у якій повною мірою розкрилося багате комічне обдарування М. Мусоргського. У ній яскраво змальовані картини народного побуту і чарівної української природи, влучно окреслені національні характери. Особливо колоритні постаті Черевика, добродушного і ледачого, Хіврі, то сварливої, то кокетливої, Поповича, ханжі й сластолюбця, Цигана, «хвата і шахрая» (за визначенням композитора). Добродушний гумор переплітається з чарівною лірикою в характеристиці Парасі та Грицька. Музична мова опери близька до українського фольклору. М. Мусоргський використав *13 справжніх народних наспівів*; мелодії, створені самим композитором, важко відрізнити від народних.

Оркестровий вступ змальовує жаркий сонячний день. Безтурботні наспіви обрамляють м'яку, ласкаву мелодію, пов'язану з образом Парасі. Другий розділ, який занурює в атмосферу строкатої ярмарки, заснований на темі завзятого хору дівчат.

I дія починається колоритною масовою сценою. Вигуки торговців чергуються з молодецької народною піснею козаків і парубків «Гаю, гаю, молодці», з веселою піснею дівчат «Ой ви, молодці», знайомої зі вступу. У центрі цієї сцени – мрійливе аріозо Парасі «Ах, тятя, що ж це за стрічки», розповідь Цигана «Здорово! Добрі люди», у кінці якої звучить таємничий мотив Червоної свитки, а також дует Черевика і парубка «Хіба можна з моєю донькою», де використана народна жартівлива пісня.

У дуеті Черевика і Кума широкі розлогі пісні «Вдоль по степах» і «Ой, Чумак, ти дочумаковался», засновані на справжніх народних мелодіях, змінюються народною жартівливою піснею «Ой, ру-ду-ду». Сцена Черевика та Хіврі «Ну, жінко» побудована на декламаційно виразному речитативі, владному і сварливому в Хіврі, комічно-важливому в Черевика. Думка парубка «Навіщо ти, серце» витримана в дусі елегійних пісень-романсів.

У *II дії* розгорнуту характеристику отримує образ Хіврі. У сцені Хіврі з Черевиком речитативні фрази чергуються з пісненими епізодами; висловлювання Черевика «Підходив панич» і «Годі, Хівре, не бесися», як і репліка Хіврі «Так ти мене не слухасяся», засновані на народній мелодії. У монолозі Хіврі «Приходь швидше, мій миленький» передано безліч відтінків настрою: граціозна, кокетлива музика першого розділу поступається місцем мелодіям українських народних пісень: завзятої – «Ой ти, дівчино» (слова Т. Г. Шевченка),

лірично-задумливої – «Утоптала стежечку», і жвавої танцювальної – «Відколи ж я Брудеуса».

Чудова своїм соковитим гумором сцена Хіврі та Поповича; особливо комічна поява в устах поповича-залицяльника мелодичних зворотів церковного співу (улюблений пародійний прийом М. Мусоргського). Завершується акт гумористичною сценою, у якій переплітаються хоріві й сольні епізоди; серед них виділяється таємнича розповідь Кума.

Перша картина **III дії** складається з ряду речитативних діалогів між Циганом, Черевиком, Кумом і парубком. У *другій картині* виділяється думка Парасі «Ти не сумуй», в якій сумна прониклива лірика змінюється веселою народною піснею «Зелененький барвіночку». Дує Парасі й Грицька «Любий мій» заснований на мелодії, що супроводжувала їх першу зустріч. Завершується опера веселим *гопаком*⁵⁸, мелодія якого запозичена з української пісні «На бережку у ставка».

4. Вокальна творчість

Теми й жанри вокальної творчості Мусоргського різноманітні. Лірика була для нього нетиповою. Композитора більш цікавили *образи людей* різного віку, соціального стану, різних характерів, також *побутові епізоди* та *драматичні сценки*. Тому в його творчості переважають такі жанри, як: *монолог-розповідь, монолог-сцена, балада*. Значне місце посідає *соціальна тема, також сатира*.

Вокальні твори **60-х років** – це пісні на *селянську* тему. Вони написані у вигляді *монологів* від імені певної дійової особи. Саме в цих піснях визначилися *особливості музичного стилю* М. Мусоргського: натурально-ладова основа музики, взаємодія пісенного та мовного елементів.

Перша пісня на селянську тему – це «*Калістрат*» (1864 р.) на слова М. Некрасова – гірка скарга селянина на свою долю. Згадуючи, як мати співала йому колискову та пророкувала щастя, він зіставляє це з дійсністю. Музика заснована на *протиставленні контрастних образів*: ніжної, ласкавої колискової та музики танцювального характеру, яка підкреслює іронічний тон розповіді. «*Коліскова Єр'омушки*» (сл. М. Некрасова) – це пісня над колискою селянського малюка, якого з дитинства оточують злидні, а в майбутньому чекають лише горе і приниження. Короткий сумний наспів «*Баю, баю, бай*» нагадує голосіння народу з Прологу опери «Борис Годунов». Ця інтонація стає основою всієї пісні, звучить у фортепіанній та вокальній партіях. Пісня виходить за межі колискової пісні – це тужливі роздуми про селянське життя.

Наведені пісні належать до **узагальнених** «народних картинок». Але М. Мусоргський писав також «народні картинки» *іншого* характеру, у яких був відтворений *один конкретний епізод* із повсякденного життя. Композитор змалював яскраві **портрети**, відтворив характерні мовні інтонації різних людей; головним засобом виразності в таких піснях є *речитатив*. Пісню «*Сирітка*» М. Мусоргський написав на власні слова, зобразив самотню дитину-жебрак. З першої *інтонації жальбного благання, плачу* виростає вся мелодична основа пісні. У трагічній розповіді сироти про свою гірку долю поєднуються речитативні та пісенні інтонації. Поступове посилення драматичної напруженості приводить до кульмінації в кінці пісні.

У вокальній творчості М. Мусоргського 60-х рр. зустрічаються також **сатиричні пісні**. Кожний із цих творів своєрідний. Усі пісні написані композитором на *власні слова*. Образ пісні «*Семінарист*» – юнак, змушений зубрити латинь, яку не розуміє; зубріння весь час переривається думками про червонощоку Стешу, попівську дочку. У музиці протиставлені монотонні інтонації зубріння (на одному звуці) та широка, енергійна, розспівна мелодія, яка виражає мрії семінариста. У пісні «*Класик*» висміюється відомий музичний діяч Фамінцин, який критикував новаторські прагнення передових музикантів.

⁵⁸ Гопак з опери «Сорочинський ярмарок» включений до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (2 клас, 1 тема «Типи музики»).

М. Мусоргський використав прийом *пародіювання* стилю віденських класиків. Серйозність класичних інтонацій не відповідає пустому змісту слів, що створює комічний ефект.

Пісня *«Блоха»* (слова з *«Фауста»* Й. Гете) написана пізніше (1879 р.), продовжує сатиричну лінію. Насмішка, глузування відчуються не тільки у словах, але також у музиці. М. Мусоргський тонко відтворив контрасти вірша, знайшов відповідні яскраві іронічні інтонації. Пісня написана в характері балади; але в баладі розповідається не про якісь серйозні події, а про звичайну блоху, що надає твору сатиричного характеру.

Окреме місце у вокальній творчості М. Мусоргського посідає цикл *«Дитяча кімната»* – шість пісень про дітей. Дівчинка з лялькою, хлопчик-пустун, покараний нянею, ігри дітей – усе це яскраво змальовано в музиці. Одна з найбільш виразних – пісня *«З лялькою»*. У музиці виникають казкові картини, які дівчина бажає побачити уві сні своїй ляльці.

Вокальні твори 70-х років. Серед вокальних творів останнього періоду центральне місце посідають *драматичні пісні*, створені на слова поета *А. Голєніщева-Кутузова*: балада *«Забутий»* та цикл *«Пісні й танці смерті»*. Це новий етап у творчості М. Мусоргського. Твори присвячені показу різних граней життя, але їх об'єднує спільна думка – про неминучість зіткнення природного прагнення людини до щастя і перешкодами, які ставить безжалісна дійсність. В основі всіх творів – *драматичний конфлікт життя і смерті*. Це життєві драми з напруженим розвитком дії, яскравою контрастністю образів.

Збагатилася новими рисами *музична мова* Мусоргського. Композитор продовжував користуватися речитативом і в той же час – досяг небувалої ще довершеності й краси мелодії. Збагатилася також виразність фортепіанної партії. Балада *«Забутий»* написана у 1874 р. під враженням однойменної картини художника В. Верещагіна: поле битви, вбитий воїн та зграя круків над ним. Це стало змістом першої частини балади. Суворо і скорботно звучать початкові слова. Траурно-урочистий тон підкреслений помірним маршовим рухом. Музика стає все більш напруженою, більш драматично звучить мелодія.

Образу смерті на чужині протиставлена *друга частина* балади: образ молодої дружини солдата, яка далеко на батьківщині співає дитині про повернення батька. Вокальна та інструментальна партії тут розспівні, створюють чистий, поетичний, але сумний образ. *Фінал* інтонаційно пов'язаний з першою частиною, виражає жах і потрясіння.

Вокальний цикл *«Пісні й танці смерті»* був задуманий як ряд сцен із життя різних людей, які прагнуть до життя, але приречені на страждання і загибель. Задум твору і його назва пов'язані з певною *традицією європейського мистецтва*. В епоху середньовіччя *«Танцем смерті»* називали алегоричну драму, у якій головною дійовою особою була смерть. Тема *«танцю смерті»* була розповсюдженою також в образотворчому мистецтві європейських країн. У гравюрах видатного німецького художника XVI ст. Гольбейна-молодшого зображений прихід смерті до людей різних станів та професій.

У закінченому вигляді цикл М. Мусоргського складається з чотирьох номерів: *«Колискова»*, *«Серенада»*, *«Полководець»* і *«Трепак»*. Смерть приходить до людей під різними масками. У *«Колісковій»* – ніби щоб *«заспокоїти»* хвору дитину; у *«Серенаді»* – у вигляді лицаря, який співає під вікном вмираючої дівчини. У *«Трепаку»* смерть танцює з п'януватим мужичком, який заплутав у лісі і замерзає. У *«Полководці»* смерть святкує перемогу над вбитими в бою воїнами. Усі сцени сповнені протесту проти зла та людських страждань; смерть є образним узагальненим втіленням усього того, що перешкоджає щастю людей, несе їм горе.

5. «Картинки з виставки»

«Картинки с виставки» – це *фортепіанна сюїта програмного змісту*, написана в 1874 р. під впливом відвідування М. Мусоргським посмертної виставки художника й архітектора *В.О. Гартмана*, близького друга композитора. На виставці були експоновані різноманітні роботи В. Гартмана: картини, ескізи театральних костюмів, архітектурні проекти, макети, іграшки. М. Мусоргський відібрав для сюїти ті сюжети, які були йому

ближче; у своєму трактуванні композитор значно поглибив та збагатив зміст робіт В. Гартмана.

Цінність «Картинок з виставки» – у реалістичній правдивості образів, у народному складі музики. *Музична мова* М. Мусоргського самобутня; він розкрив *нові можливості фортепіано у відтворенні вокальних (мовних і пісенних) інтонацій*. Музиці сюїти властиві також багатство барв, яке *наближує фортепіано до звучання оркестру*. Не випадково музиканти намагалися перекласти цю музику для оркестру; краща з оркестровок була зроблена у 1922 р. М. Равелем.

Сюїта складається з 10 п'єс, кожна з яких має назву. Серед них є *портрети, жанрово-побутові сценки, образи російської казки і билинного епосу*. Об'єднує ці різнохарактерні епізоди музична тема, яка називається **«Прогулянка»**. Вона відкриває сюїту, також має об'єднувальне значення: повторюється як зв'язок між окремими п'єсами. Тема «Прогулянки» плавна, епічно-розмірена; її народний склад відчувається в мелодії, у змінному несиметричному ритмі, особливостях фактури. Це приклад *впливу вокальної музики на фортепіанний стиль М. Мусоргського* (тема спочатку викладена одноголосно, потім ніби підхоплюється хором і звучить в акордовому викладі, гармонія – діатонічна з переважанням побічних ступенів ладу). У самій мелодії використаний характерний для народних пісень п'ятиступеневий лад без півтонів (пентатоніка). Протягом усієї сюїти тема «Прогулянки» змінює свій вигляд залежно від картин, з якими вона зіставляється.

№1 «Гном». У В. Гартмана ця іграшка – щипці для горіхів у вигляді кумедного гнома. П'єса Мусоргського *заснована на контрастних елементах*. Незграбна хроматизована мелодія зі стрибками і ритмічними зрушеннями створює образ смішного карлика. Але М. Мусоргський показав більше, ніж В. Гартман; він ніби «олюднив» цього гнома: у музиці одразу за стрибками звучить жалоба, немов він скаржиться на свою долю.

№2 «Старий замок» – це поетична картинка середньовічного замку і трубадура, який співає песню. Задумлива та плавна мелодія звучить на фоні розміреного супроводу, який імітує гру на лютні.

№3 «Тюльрійський сад» – це пожвавлена жанрова сценка. У музиці відчувається радісний настрій літнього сонячного дня; в основі п'єси – рухлива мелодія скерцозного характеру.

№4 «Бидло» звучить різким контрастом до попередньої п'єси. На картині В. Гартмана зображені воли, які тягнуть великий віз. М. Мусоргський поглибив образ картини. На фоні важкого руху басів звучить сумна мелодія, яка відтворює важке селянське життя.

№5 «Балет невилуплених пташенят». Малюнок В. Гартмана – це ескіз костюмів до танцю пташенят у балеті «Трільбі». М. Мусоргський написав *легке граціозне скерцо*, яке має яскравий, стрімкий характер. Форшлаги, трелі, хроматизми, відсутність звуків низького регістру – усе створює враження щебетання пташенят.

№6 «Два євреї, багатий і бідний». З двох портретів В. Гартмана М. Мусоргський зробив одну *п'єсу-діалог*, у якій музика досягла справжньої *мовної виразності*. Мова *багатого* звучить упевнено і владно (уривчасті фрази на низьких нотах). Голос *бідного* – це жалібна благальна мелодія у високому регістрі. У кульмінації обидва голоси звучать разом.

№7 «Лімозький ринок» (Лімож – невеличке місто у Франції) – це ще одно скерцо, найбільш веселий і життєрадісний номер сюїти. Різноголосий гомін, метушню композитор відтворив безперервним, жвавим рухом музики.

Різким контрастом вторгається **№8 «Катакомби»**. Повільні, зосереджені акорди створюють похмуру і таємничу картину стародавніх гробниць. Змінює свій вигляд і тема «Прогулянки», яка звучить як погребальний наспів.

№9 «Хатка на курячих лапках» (або «Баба Яга»). У В. Гартмана це був макет годинника у вигляді казкової хати Баби Яги. Музика М. Мусоргського має яскравий, динамічний, стрімкий характер. В образі Баби Яги поєднуються жажливі, зловісні риси з силою, розмахом, народним гумором. Композитор втілює фантастичний образ засобами, які

ведуть своє походження від казкових сцен «Руслана і Людмили» М. Глінки (незвичайні послідовності акордів, незграбні інтонації в мелодії: тритони, октавні стрибки тощо).

№10 «Богатирські ворота»⁵⁹ починається без перерви. В. Гартман створив архітектурний проект міських воріт у давньоруському стилі. М. Мусоргський написав фінальну п'єсу у *билинно-богатирському характері*. Вона починається урочистою акордовою темою, яка інтонаційно близька до теми «Прогулянки». Друга тема п'єси відтворює зосереджено-величний церковний спів. Протягом фіналу святкове звучання зростає.

Завдання для самоперевірки

1. Визначте, в чому полягає значення діяльності М. Мусоргського.
2. Окресліть розвиток традицій, новаторські риси, особливості стилю композитора.
3. Охарактеризуйте оперу «Борис Годунов».
4. Розгляньте опери «Хованщина» і «Сорочинський ярмарок».
5. Охарактеризуйте вокальну творчість М. Мусоргського.
6. Розгляньте «Картинки з виставки».

Завдання для самостійної роботи:

Підготовка бесід (фрагментів уроків) для учнів ЗЗСО відповідно до програми «Музичне мистецтво» / «Мистецтво»:

- Гопак з опери «Сорочинський ярмарок»: 2 клас, 1 тема «Типи музики».
- Фрагменти опери «Борис Годунов»: 8 клас, тема «Музика в діалозі з сучасністю».
- П'єса «Богатирські ворота» з фортепіанної сюїти «Картинки з виставки»: 5 клас, 2 тема «Музика та візуальні образи».

Музичний матеріал:

М. Мусоргський

Опера «Борис Годунов» (вступ, хор з I к. Прологу, монолог Бориса з II к. Прологу, монолог Пімена з I к. I д., пісня Варлаама з II к. I д., монолог Бориса з II дії, пісня Юродивого і хор з I к. IV дії, хор з III к. IV дії).

Вокальні твори («Блоха», балада «Забутий»).

Фрагменти опери «Хованщина» (вступ, хори стрільців, пісня Марфи).

П'єси з циклу «Картинки з виставки» («Прогулянка», «Гном», «Старий замок», «Балет невилуплених пташенят», «Баба Яга», «Богатирські ворота»).

6.2. Творчість Олександра Бородіна

План

1. Галузі діяльності О. Бородіна, значення творчості, теми, образи, риси стилю.
2. Опера «Князь Ігор».
3. Симфонічна творчість О. Бородіна. Романси.

Ключові слова: лібрето, епічна драматургія, народно-пісенні джерела, хор, арія, плач, половецькі сцени, епічний симфонізм, епічний романс.

1. Галузі діяльності О. Бородіна, значення творчості, теми, образи, риси стилю.

Олександр Порфирівич Бородін (1833-1887 рр.) – видатний представник російської культури другої половини XIX ст., композитор, диригент, музичний критик. Музика не була основною галуззю діяльності О. Бородіна. За професією він був хіміком, відомим ученим-дослідником. О. Бородін був професором Медично-хірургічної академії, прогресивним суспільним діячем.

⁵⁹ П'єса «Богатирські ворота» з фортепіанної сюїти «Картинки з виставки» включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (5 клас, 2 тема «Музика та візуальні образи»).

Музична спадщина О. Бородіна – одна з найяскравіших сторінок російської музики. Розвиваючи принципи М. Глінки, О. Бородін став творцем російської епічної симфонії, епічних опери та романсу. **Теми й образи** творчості О. Бородіна: героїчні подвиги народу, величні картини історичних подій, образи народних героїв, билини про російських богатирів. *Головні риси* музики О. Бородіна: епічна широта, богатирська сила, оптимізм, класична цільність і ясність, яскравий народний колорит. Музиці композитора властиві також прониклива ліричність, тонка поетична краса та гострий народний гумор.

Композитор працював у різних *музичних жанрах*, хоча залишив небагато творів: три симфонії (третю не закінчив), симфонічна картина «У Середній Азії», опера «Князь Ігор», камерно-інструментальні ансамблі та фортепіанні п'єси, романси та пісні.

У своїх творах О. Бородін *поєднував класичні традиції з традиціями народної музики*. Він широко використовував типові народнопісенні інтонації, поспівки та гармонічні прийоми. О. Бородіна цікавили передусім *найдавніші пласти фольклору*: билини, старовинні обрядові та ліричні пісні. Композитор узагальнив характерні для них ознаки ладу, мелодії, ритму, фактури; він створював власні теми, не звертаючись до цитування. Музика О. Бородіна відзначається *ладовою своєрідністю* (звороти дорійського, фрігійського, міксолідійського, еолійського ладів). У *гармонії* він використовував плагальні звороти, побічні ступені, співзвуччя з квартами та секундами.

О. Бородіна приваблювала також музика Сходу, зокрема Середньої Азії. Він вивчав особливості східної народної пісні та інструментальної музики і використовував їх у своїх творах.

2. Опера «Князь Ігор»

Опера була задумана 1869 р.; сюжет запропонував композиторові В. Стасов, який також допоміг у доборі історичних і літературних матеріалів. Робота над оперою просувалася дуже повільно у зв'язку з перевантаженням О. Бородіна науковою та громадською роботою. Тому композитор не встиг завершити оперу; це зробили вже після його смерті М. Римський-Корсаков та О. Глазунов.

Сюжетна основа опери – давньоруський епічний твір «Слово про похід Ігорів». О. Бородін зберіг патріотичну ідею «Слова», основну сюжетну лінію та головних персонажів, але дещо змінив послідовність у розвитку подій, також трактування деяких персонажів: більш розгорнену характеристику має князь Галицький; з'явилися нові образи: Кончаківна (дочка Кончака), скоморохи Скула і Єрошка; О. Бородін також облагородив образ князя Ігоря (у ньому немає тих недоліків, які мав реальний історичний Ігор), створив новий позитивний образ, який об'єднав кращі риси руських князів.

За жанром «Князь Ігор» – **героїко-епічна опера**, у якій композитор розвивав традиції опер М. Глінки, принципи *епічної оперної драматургії*, які походять від «Руслана і Людмили». Основна ідея опери патріотична – єднання народу для захисту батьківщини. О. Бородін розкрив конфлікт між двома ворожими таборами (русичами і половцями) шляхом протиставлення їхніх музичних характеристик (хор «Слава» і «Половецький марш»). Інша конфліктна лінія (протиріччя між руськими князями) показана у протиставленні образів Ігоря і В. Галицького.

Як у глінкінському «Руслані», в опері «Князь Ігор» конфлікт розвивається не в дії, а в зіставленні контрастних картин і портретів, руських і східних (саме в цьому полягають ознаки *епічної драматургії*). Як і опери М. Глінки, «Князь Ігор» починається і закінчується монументальними хоровими сценами (Пролог і фінал). Хор відіграє надзвичайно важливу роль у втіленні основної ідеї опери. Кожна дійова особа має кілька сольних номерів, з яких один – найбільш повний портрет. Музика опери яскрава і своєрідна: наспівна пластична мелодія, виразні речитативи, які наближаються до аріозо. О. Бородін був послідовником М. Глінки, мав інші позиції, ніж О. Даргомижський та М. Мусоргський. Його не приваблював речитативний стиль – він прагнув до співу, кантилени.

Дія опери відбувається у XII ст. Князь Ігор Святославович готується до походу проти кочевників половців. Опера починається великою хоровою сценою – **Прологом**, у якому

композитор дав узагальнену характеристику руського народу. Важливу роль має хор «*Сонцю красному слава*», який має *урочисто-епічний характер*, звучить як гімн-марш, відтворює рішучість і силу народу. У хорі відчувається *колерит старовини* (безпівтонова пентатонічна будова мелодії, рух паралельними тризвуками, плагальні звороти в гармонії).

Пролог – це велика хорова сцена, у яку включені репліки та невеликі сольні епізоди дійових осіб: звернення Ігоря до народу, гумористична сцена скоморохів Скули та Єрошки тощо. Значну роль у Пролозі відіграє *сцена сонячного затемнення* – це драматична зав'язка опери. Природне явище, незрозуміле для людей того часу, викликало жах, було сприйняте як «боже знамення». Тому О. Бородін змалював сонячне затемнення як вторгнення злих, ворожих сил, звернувшись до засобів, які використовував М. Глінка у фантастичних сценах «Руслана». Хроматизми, нестійкі примхливі акорди, зокрема зб.5/3, цілотнова гама – усе створює таємничий, зловісний образ. Пролог має тричастинну будову, закінчується урочистим звучанням хору.

I дія, I картина – сцена у князя Галицького. В. Галицький – брат Ярославни, якого Ігор залишив допомагати княгині. Замість цього він пиячить, безчинствує, задумує сам заволодіти князівством. *Пісня Галицького* – його музичний портрет. Розмашиста мелодика відзначається широкою інтервалікою, має танцювальний характер. Образ Галицького розвивається також у сцені з дівчатами, які просять відпустити їх подругу.

I дія, II картина – музичний **портрет Ярославни**. Це благородний і душевно багатий тип руської жінки, мужньої, вірної, чуйної. Аріозо Ярославни відтворює її тугу та тривогу, що немає вістей від Ігоря. Велике значення для розкриття основного конфлікту опери має фінал I дії. Похмурий, суворо-зосереджений характер має *перший хор бояр*, який сповіщає про поразку війська і полон Ігоря. Хор починається унісонним співом басів та інтонаційно пов'язаний із хором «Слава» з Прологу. Контрастом звучить впевнено-рішучий *другий хор бояр*. У заключному епізоді фіналу б'ють на сполох – половецьке військо підійшло до Путивля.

II дія відбувається у половецькому стані, заснована на характеристиці контрастних образів. Хор половецьких дівчат і каватина Кончаківни – це характеристика половців з ліричного боку. О. Бородін глибоко вивчав східний фольклор і відтворив східний колорит у ладових, ритмічних особливостях, оркестровому звучанні. *Каватина Володимира*, який чекає побачення з Кончаківною, написана в характері ліричної серенади.

Одна з центральних сцен опери – **арія Ігоря**. Це арія-портрет, у якій відтворені різноманітні відінки почуттів: сумні роздуми полоненого князя, відчай, героїчне поривання, ласкаві думки про дружину. Цей сольний номер складається з оркестрового вступу, речитативу, кількох епізодів арії та оркестрового заключення.

Оркестровий вступ звучить важко і похмуро: Ігор у глибокій задумі. Такий настрій відтворюють і перші слова речитативу («Ні сну, ні відпочинку змученій душі»). Початок арії звучить як вибух відчаю («Загинуло все, і честь моя, і слава»). На кульмінації першого розділу з'являється основна тема арії («О, дайте, дайте мені свободу») – рішуча, сповнена героїчного поривання, прагнення до волі й боротьби.

Арія має тричастинну будову. *Середній розділ*, у якому Ігор згадує свою дружину Ярославну («Ти одна голубка, лада») має *ліричний характер*; звучить розспівна мелодія з м'яким тріольним супроводом. Далі повертається героїчна тема і знов тяжкі роздуми, страждання від усвідомлення безвихідності свого становища.

Арія Кончака – багатогранна характеристика хана: половецька дикість, варварство, і в той же час – мужність і благородство в його ставленні до Ігоря. Кончак виявляє до князя повагу; він хотів би мати за союзника такого полководця. Арія складається з кількох епізодів. *Перший* має войовничий характер («Ти поранений в битві при Каялі»). У *другому епізоді* («О, ні, ні, друг») звучить повільна мелодія східного характеру зі своєрідним ритмом. Рухливий *останній епізод* («Чи хочеш полонянку») також має східний характер.

Закінчується II дія *танцювально-хоровою сюїтою «Половецькі пісні й танці»*, у якій відтворені *різні грані східної музики*: грація, пластичність, палкість, нестримність. Музика

відзначається ладовою, інтонаційною, ритмічною своєрідністю. Починається сюїта хором *дівчат із танцем* («Відлітай на крилах вітру»); це лірична пісня невольниць про далекий рідний край (виразна наспівна мелодія з синкопами та плавним танцювальним ритмом). Пісня змінюється стрімким, енергійним, «диким» *танцем чоловіків*, потім сповненим стихійної сили *загальним танцем з хором*, що співає славу ханові, і, нарешті, – швидким і легким *танцем хлопчиків*.

III дія також відбувається у половецькому стані. Звучить *«Половецький марш»*, який характеризує войовничість, дикість, жорстокість половців. Музична характеристика половців протилежна характеристиці руського війська. «Половецький марш» і хор «Слава» з Прологу – найконтрастніші епізоди опери. Для хору характерна розспівність, ладова стійкість, ясність, для марша – навпаки, дисонанси, хроматизми, відрізки цілотнової гама в басу (глінкінський принцип втілення драматургічного конфлікту в музиці).

IV дія відбувається в Путивлі. Перша частина дії відображає страждання руської землі. *Плач Ярославни* висловлює глибоку тугу. О. Бородін використав текст зі «Слова» і створив музику, близьку до народних голосінь. Плач написаний у *формі рондо*. Основна тема складається з жалібних інтонацій, побудована на варійованому повторенні першої поспівки з інтонацією зб.2. (орнаментальність, повторення одного звуку наближає музику до народних голосінь). *Перший епізод рондо* («Я зозулею перелітною») заснований на ліричній темі з арії Ігоря (спільні думки, почуття). Отже, для Плачу характерне об'єднання інтонацій тужливих пісень як символу страждання народу і героїко-патріотичних, як відлуння мотивів арії князя Ігоря.

Хор поселян відтворює страждання народу. Не використовуючи справжньої народної мелодії, О. Бородін узагальнив у хорі риси російської *протяжної пісні*: типові мелодичні й ритмічні звороти, підголоскова поліфонія (хор починається одноголосим заспівом, потім підключаються інші голоси).

Заключний епізод опери – це радісна зустріч Ігоря і Ярославни, гумористична сцена Скули і Єрошки та радісний, похвалений фінальний хор, інтонаційно пов'язаний з музичними образами Ігоря та Ярославни.

3. Симфонічна творчість О. Бородіна. Романси

Симфонічну спадщину О. Бородіна складають *три симфонії* (третю композитор не закінчив) і симфонічна картина «У Середній Азії». Як і в опері «Князь Ігор», у цих творах О. Бородін розвивав тему богатирської величі та героїзму Русі, образи народу і народного життя, також музичні образи Сходу.

О. Бородін створив *особливий тип епічного симфонізму* – національний героїко-епічний симфонізм. У симфонічних творах О. Бородіна класична стрункість і ясність поєднується з національною самобутністю музичної мови, з народно-пісенними витоками.

Симфонія №2 «Богатирська»⁶⁰ (назву дав В. Стасов) – зразок програмної музики картинно-образного плану. У яскравих музичних образах композитор відтворив картини з життя стародавньої Русі. О. Бородін говорив В. Стасову, що у I частині він прагнув показати зібрання російських богатирів, у III частині – постать народного співця Бояна, а у фіналі – сцену богатирського бенкету.

Музика симфонії тісно пов'язана з російськими народно-пісенними джерелами. Основні теми мають *народний* характер; в основу музичного розвитку симфонії покладений принцип *народного варіювання* та російської *підголоскової поліфонії*. О. Бородін використовував також *принципи класичного симфонізму*: мотивну розробку, секвенції тощо. Своєрідна *інструментовка* симфонії: для створення богатирських образів композитор часто вживав унісонне звучання оркестру, могутні акорди; особливе значення має мідна група. Своєрідна також *гармонічна мова*: співзвуччя з кварт і секунд, які підкреслюють стародавній

⁶⁰ Симфонія №2 «Богатирська» включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (5 клас, 2 тема «Музика та візуальні образи») як матеріал для сприймання.

національно-руський характер музики, також колористичні терцеві та секундові співвідношення тональностей. Симфонія складається з 4 частин.

I частина відзначається багатирською міццю, силою та величністю. *Головна партія* складається з двох тем. *Перша тема* наближається до російських билин. Трихордові поспівки, ладова мінливість, могутні акорди підкреслюють багатирську силу та стійкість. *Друга тема* більш пожвавлена у високому регістрі, звучить як образ славного молодечтва. *Побічна партія* має характер спокійної ліричної пісні (звучить спочатку у віолончелі, потім у флейти і кларнеті). Головна і побічна партії не протиставляються, а доповнюють одна одну. *Єдність тем* підкреслюється у *заклучній партії* (у басах – проведення головної партії, а у верхньому регістрі – нова мелодія, яка нагадує побічну партію).

У *розробці* домінує картинно-епічний принцип; вона складається з кількох розділів, побудованих на інтонаціях головної та побічної партій. Реприза *динамічна*. Богатирські образи експозиції звучать ще більш велично й могутньо; головна партія проведена в ритмічному збільшенні.

II частина – скерцо – сповнена *стрімкого руху* (наче мчить багатирська кіннота). Скерцо написане у складній тричастинній формі. Перший і третій розділи побудовані як сонатна форма без розробки. Обидві теми мають стрімкий, бурхливий характер. Середній розділ скерцо – ліричний: коливальний ритм, наспівна мелодія, застиглий рух на органному пункті. Музика має східний характер; відчуваються інтонаційні зв'язки з побічною темою I частини.

III частина написана в лірико-епічному характері. Це повільна задумлива пісня стародавнього співця Бояна. III частина написана в сонатній формі. Вступні акорди арфи нагадують гусельні перебори. Головна партія – це билинний наспів, який звучить спочатку у кларнеті, потім – у валторн. Стисла побічна партія складається з інтонації-вигука. Розробка динамічна, розвиває основні теми; билинне сказання насичується активними образами: з'являється і тривога, і грізні звучання. У репризі основні теми звучать велично і радісно.

Фінал відіграє особливу роль. Він починається без перерви, також написаний у сонатній формі. *Вступний розділ* одразу створює веселу, радісну атмосферу багатирського бенкету. *Головна партія* нагадує жвавий молодецький танець; у ній використані типові риси народних пісень: трихордові поспівки, змінний ритм, гармонізація побічними тризвуками, підголоски. *Побічна партія* також танцювальна, але більш співуча, близька до російських хороводних пісень. Обидві теми розвиваються варіаційно. Рух музики прискорюється, танець стає вихровим. Закінчується симфонія радісними дзвонами.

Симфонія втілює любов до батьківщини, ідею непереможності та могутності народної сили. О. Бородін створив нову лінію в російському симфонізмі – епічний симфонізм.

Романси О. Бородіна

О. Бородін написав 20 пісень і романсів різних жанрів на різні теми:

- епічні романси: «Пісня темного лісу», «Спляча княжна», «Море», «Морська царівна»;
- романси-пісні в російському народному характері: «Розлюбила красна дівиця»;
- ліричні романси: «Для берегів вітчизни дальньої», «Фальшива нота»;
- гумористичні пісні («Пиха») та східні романси («Арабська мелодія»).

О. Бородін був творцем *епічного романсу*. У вокальних творах також відчувається тяжіння композитора до багатирських образів. Усі романси цієї групи написані в кінці 60-х та у 70-ті рр. (період роботи над Другою симфонією та оперою). Тексти для цих романсів О. Бородін писав сам.

«Пісня темного лісу» відтворює волелюбні образи молодецьких пісень. У ній багато спільних рис з «Богатирською симфонією». Характер музики енергійний та стверджувальний: суворі, мужні інтонації, розмашиста, широка мелодія, важкі октави у фортепіанній партії.

Романс «*Спляча княжна*»⁶¹ також епічний, але інший за характером. У казковій алегоричній формі О. Бородін показав могутні сили народу, які поки ще дрімають. Романс написаний у формі *рондо*. *Рефрен* пов'язаний з образом сплячої красуні. Музика створює враження нерухомості, зачарованості (мелодія в помірному коливальному ритмі, квартетний органний пункт у басу, синкоповане чергування нерозв'язаних секунд). *Перший епізод контрастний*; це фантастичні образи зловісних сил (декламаційний характер мелодії, низхідна цілотнова гама у фортепіанній партії). У *другому епізоді* змальований образ рятівника-богатиря. У заключному епізоді висловлюється надія на пробудження від жорстоких чар.

Романс «*Морська царівна*» відтворює казковий фантастичний образ, відзначається цікавою гармонічною мовою. «Море» – це балада в народно-пісенному дусі.

Серед ліричних романсів виділяється романс «*Для берегів вітчизни дальньої*» (сл. О. Пушкіна). Він був створений у 1881 р. під враженням від смерті М. Мусоргського. О. Бородін продовжив лінію російського лірико-психологічного романсу. Музика романсу майстерно відтворює глибину та драматизм пушкінського вірша, висловлює біль непоправної втрати. Глибокі, сильні почуття композитор виразив у суворих, стриманих тонах. Декламаційна мелодія має невеликий діапазон. У фортепіанній партії розвивається самостійна басова мелодія траурно-драматичного характеру, яка в середньому розділі переходить у вокальну партію. При згадці про любов і надії мелодія стає більш широкою, наспівною, але в репризі знов з'являються образи смерті, вічної розлуки.

Гумористичний романс «*Пиха*» (слова О.К. Толстого) має сатиричні риси: у гротескних тонах зображена пихата та чванлива людина. У комічному маршоподібному русі розвивається немов «надута», «гордовита» мелодія. У романсі «*Пиха*» О. Бородін продовжив традицію російського музичного гумору, творцем якого був О. Даргомижський.

Найкращі й найхарактерніші риси творчості О. Бородіна: героїчний епос, світла лірика, оптимізм, вірність патріотичній ідеї – знайшли продовження і розвиток у наступних поколіннях російських композиторів (О. Глазунов, С. Рахманінов, С. Прокоф'єв).

Завдання для самоперевірки

1. Дайте загальну характеристику творчості О. Бородіна.
2. Охарактеризуйте оперу «Князь Ігор».
3. Дайте загальну характеристику симфонічної творчості композитора.
4. Охарактеризуйте симфонію №2.
5. Розгляньте романси О. Бородіна.

Завдання для самостійної роботи

Підготовка бесід (фрагментів уроків) для учнів ЗЗСО відповідно до програми «Музичне мистецтво» / «Мистецтво»:

- Симфонія №2 «Богатирська»: 5 клас, 2 тема «Музика та візуальні образи».
- Романс «Спляча княжна»: 3 клас, 4 тема «Музична форма».

Музичний матеріал:

О. Бородін

Опера «Князь Ігор» (хор «Слава» з Прологу, пісня Галицького з I к. I дії, хори бояр з II к. I дії, арія Ігоря, арія Кончака, половецькі пісні й танці з II дії, половецький марш з III дії, плач Ярославни і хор поселян з IV дії);

Фрагменти симфонії №2 «Богатырської». Романс «Спляча княжна».

⁶¹ Романс «Спляча княжна» включений до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (3 клас, 4 тема «Музична форма») як матеріал для сприймання.

6.3. Творчість Миколи Римського-Корсакова

План

1. Значення і напрями діяльності композитора, теми, жанри, риси стилю.
2. Огляд оперної спадщини.
3. Опера «Снігуронька».
4. Опера «Садко».
5. Симфонічна творчість композитора; симфонічна сюїта «Шехерезада».
6. Романси М. Римського-Корсакова.

Ключові слова: казкова опера, билинна опера, новаторство музичної мови, гармонія, інструментовка, симфонічна сюїта, симфонічна картина, програмність.

1. Значення і напрями діяльності композитора, теми, жанри, риси стилю

Микола Андрійович Римський-Корсаков (1844 – 1908 рр.) – російський композитор, педагог, член Балакіревського й Беляєвського гуртків, учений, музичний критик. Творчість М. Римського-Корсакова втілює поезію й самотню красу російського національного мистецтва. *Зміст* творів композитора багатий і різноманітний; значне місце належить *образам* природи, побуту, старовинних оповідей та обрядів. М. Римський-Корсаков *поетизував* народний побут, зосереджував свою увагу на моральних та естетичних ідеалах народу. Часто зустрічаються образи, які втілюють *художню обдарованість народу* (Лель, Садко). М. Римський-Корсаков створив чудові *музичні пейзажі* (картини моря, світанку, відтворення «голосів природи» тощо), яким властиві яскравість зображення та поетична натхненність; *своєрідні казково-фантастичні образи* (Мороз, Морська царівна, Лісовик тощо).

У своїй творчості М. Римський-Корсаков спирався на традиції *М. Глінки*. Музиці композитора властиві *оптимізм*, віра в перемогу світлих сил життя; музика наповнена сонцем, теплом, барвами живої природи. Зустрічаються в ній також ліричні настрої, романтичні мрії. Для творів М. Римського-Корсакова характерна стриманість і врівноваженість, неквапливий розвиток, відсутність гострих драматичних контрастів і зіткнень.

Продовжуючи традиції М. Глінки, М. Римський-Корсаков часто зображав *побут і природу інших країн*: образи Сходу, Іспанії, західнослов'янського світу. Образи арабських казок відтворені у «Шехеразаді»; картини давнього Єгипту в опері «Млада»; опера «Пан Воевода» присвячена пам'яті Ф. Шопена.

М. Римський-Корсаков пройшов *довгий творчий шлях*. Сформувавшись під впливом демократичного руху 60-х років, він залишився виразником демократичних прагнень і надалі. Але його творчість зазнала *еволюції*. Так, у творах 1890-1900-х років посилюлися драматичні елементи; у пізніх казкових операх з'явилася соціально-викривальна тематика («Казка про царя Салтана» й особливо «Золотий півник»).

Народне мистецтво було для М. Римського-Корсакова не тільки джерелом тем і образів; воно також визначило *стильові, жанрові, драматургічні особливості його творів*. М. Римський-Корсаков розробляв переважно стиль *селянської пісенної творчості*. У його музиці відчувається вплив протяжної, танцювальної пісні, билини та історичної пісні, скоморошого мистецтва, мелодій давньоруського церковного походження; широко використовував М. Римський-Корсаков також найдавніші *обрядові пісні*. *Починаючи з 90-х років*, інтонаційні зв'язки музики М. Римського-Корсакова розширювалися, з'явилися елементи міської пісні. Композитор перетворював також досягнення світової музичної культури, особливо творчість композиторів-романтиків.

Мелодика:

- теми, засновані на коротких мелодичних зворотах, що походять від давніх календарних та ігрових пісень;

- широкі мелодії-кантилени;
- аріозна та речитативна мелодика (в лірико-психологічних операх і романсах);
- зразки *билинного речитативу*, побутового говору, церковного мовлення;
- особливо оригінальні *мелодії інструментального типу*, складні, рухливі й віртуозні – найчастіше вони характеризують фантастичних персонажів.

Ладо-гармонічна мова М. Римського-Корсакова відзначається новизною, яскравістю й виразністю. В *народно-побутових* сценах опер переважає діатонічна гармонія, народні лади; музика *фантастичного змісту* заснована на вишуканих, складних, колористичних ладо-гармонічних засобах. Гармонічна мова М. Римського-Корсакова була *новаторською*, він вводив сміливі гармонії, *незвичайні лади* (зменшений, збільшений та інші). М. Римський-Корсаков мав *кольоровий гармонічний слух* (тональності, навіть окремі акорди він відчував у кольорі й відповідно їх використовував).

М. Римський-Корсаков – *майстер і поет оркестру*. Його оркестровка заснована на принципах глінкінського оркестрового стилю. Композитор створив свою манеру, барвисту, віртуозну і водночас прозору та врівноважену.

Спадщина М. Римського-Корсакова різноманітна: 15 опер, 10 симфонічних творів різних жанрів, кантати, камерно-інструментальні, вокальні твори, обробки народних пісень. Багато часу й сил приділяв він *завершенню творів інших композиторів* («Кам'яний господар» О. Даргомижського, «Князь Ігор» О. Бородіна, «Хованщина» М. Мусоргського).

М. Римський-Корсаков залишив також цікаві *музично-літературні роботи*: книга спогадів «Літопис мого музичного життя», праці «Основи оркестровки», «Підручник гармонії», статті.

Педагогічна праця: серед учнів М. Римського-Корсакова О. Глазунов, А. Лядов, М. Лисенко; він виховав кілька поколінь музикантів, композиторів, теоретиків.

2. Огляд оперної спадщини

Оперна творчість – провідна галузь творчості композитора; М. Римський-Корсаков *розширив цей жанр*: опера-казка, опера-билина, опера-легенда, опера-балет, історична опера, політична сатира тощо. Провідне значення мають *казково-епічні опери*, які розвивають традиції М. Глінки; у них поєднуються образи народного побуту, природи і фантастики.

У першій опері М. Римського-Корсакова «*Псковитянка*» відбиті демократичні ідеї. У 70-ті роки були написані опери «*Майська ніч*» (у ній зустрічається багато українських народних пісень) і «*Снігуронька*»; у 80-ті роки – опера «*Млада*». У 90-ті роки створені опери «*Ніч перед Різдом*», «*Садко*», одноактна опера «*Моцарт і Сальєрі*» й опера «*Царська наречена*» (яка посідає особливе місце у спадщині М. Римського-Корсакова як опера лірико-психологічна). У 900-ті роки з'явилися героїчна музична легенда «*Сказання про невидимий град Китеж*» й опери політичної спрямованості («*Казка про царя Салтана*» й особливо «*Золотий півник*»).

3. Опера «Снігуронька»

«Снігуроньку» М. Римський-Корсаков вважав кращою своєю оперою.⁶² Вона написана 1880 р., поставлена з успіхом у 1882 р. Сюжет однойменної п'єси-казки О. Островського відповідав художнім смакам М. Римського-Корсакова. І в п'єсі, і в опері життя народу показано з його світлого, поетичного боку: старовинні вірування та обряди, ідеальне вигадане царство берендеїв, яке втілює мрію народу про вільне і щасливе життя. В опері розкрита *єдність природи й людини*; незважаючи на загибель головної героїні (Снігуроньки), опера має *оптимістичний характер* – це перемога світлих, природних законів життя, прославляння могутньої природи, мистецтва, краси, любові, народної мудрості.

⁶² Фрагменти опери «Снігуронька» включені до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (3 клас, 4 тема «Музична форма») як матеріал для сприймання.

Дійові особи поділяються на реальних, казкових, напівреальних. Найбільш складний **образ Снігуроньки**: реальні, дівочі риси поєднуються з казковими. Поступово холодна дочка Мороза під впливом чудового мистецтва Леля перетворюється на людську істоту (це втілює думку про велику силу мистецтва).

За своїм жанром це опера **казково-епічна**, але для неї характерний також тонкий ліризм. Музична драматургія опери заснована на чергуванні різнохарактерних сцен, казкових і народно-побутових, обрядових. Численні *народні обряди* відтворюють старовинний народний побут. М. Римський-Корсаков використав засоби виразності, типові для народної музики, ввів справжні народні мелодії (17). У змалюванні фантастичних персонажів композитор виявив невичерпну фантазію, застосував вишукані гармонічні та оркестрові барви. Таким чином, у фантастичних і побутових сценах різна музична мова.

М. Римський-Корсаков користувався *лейтмотивами*, а також лейтгармоніями, лейттебрами (Лель – кларнет, Весна – валторна). У музичній композиції опери розгорнені сцени чергуються із завершеними номерами. *Численні хори* надають опері епічного розмаху. Вокальні форми різноманітні, переважають аріозо, арієти, пісні.

Дія опери відбувається в казковій країні берендеїв. Могутній сонячний бог Ярило розгніваний появою Снігуроньки, дочки Мороза і Весни, посилає на землю мало свого тепла.

Пролог починається **вступом**. Це зимовий пейзаж та експозиція образів Діда Мороза й Весни-Красни: коротка сувора *тема Мороза* (у віолончелей і контрабасів) і *два лейтмотиви Весни* (співуча мелодія у струнних і коротка поспівка валторни). Весна-Красна в оточенні птахів спускається на землю. *Пісні й танці птахів* засновані на двох наспівах народно-пісенного складу. Хор має легкий, граціозний характер: сопрано й альти у високому та середньому регістрах, широке використання дерев'яних духових, *pizzicato*, *staccato* у струнних).

Ліричний центр Прологу – **арія та арієта Снігуроньки** (лірико-колоратурне сопрано), експозиція її образу. *Арія «З подружками по ягоди ходити»* супроводжується мелодією солюючої флейти. Вокальна партія має *інструментальний* характер, змальовує образ граціозної, жвавої дівчинки, водночас холодної казкової істоти. Колоратури Снігуроньки – це її лейттема, яка буде розвиватися протягом опери (інтонації «аукання»). *Арієта «Чула я»* – це інша, лірична, весняна грань образу, розкриває поетичність Снігуроньки, її тягу до людей, пробуджену їхнім мистецтвом. Мелодія арієти заснована на виразних півтонових інтонаціях, відтворює людську емоційність і не випадково саме на цій музиці буде заснована сцена танення. Мороз і Весна відпускають Снігуроньку до людей.

Таким чином, перша частина Прологу – це картина природи на порозі весни. Друга частина *«Проводи масниці»* – типова для М. Римського-Корсакова народна обрядова сцена, яскрава й колоритна. Композитор використав народні наспіви та власні теми у стилі стародавніх календарно-обрядових пісень. Сцена заснована на зіставленні різнохарактерних епізодів, які об'єднує величальний наспів. Музична мова сцени народна (діатоніка, особливості хорової фактури, варіаційний розвиток тем). У кінці Прологу Снігуронька приходить до берендеїв і просить Бобиля і Бобилиху взяти її за дочку.

I дія розвиває лірико-драматичну сюжетну лінію, контрастує з Прологом. На початку дії з'являється **Лель** (контральто). Його роль в опері значна. Він уособлює мистецтво і кохання – дари божества сонця – Ярила. Лель – пастух, він охарактеризований піснями і пастушим награванням. Звучання солюючого кларнету імітує пастуший ріжок. *Перша його пісня* – лірична протяжна. *Друга* – весела танкова.

У першій дії з'являється ще один персонаж – *Купава*, на відміну від холодної Снігуроньки – дівчина емоційна, пристрасна. Її *арієта «Снігуронько, я щаслива»* відтворює радісні почуття, кохання до багатого купця Мизгиря. *Мизгир* приходить, щоб викупити наречену; тут відтворена *частина весільного обряду – викуп нареченої*; для чого М. Римський-Корсаков використав справжні весільні народні пісні. Друга частина акту – велика драматична сцена. Мизгир зачарувався красою Снігуроньки, сватається до неї; Купава у відчаї; народ радить їй шукати захисту в Берендея.

II дія також побутова, У ній змальований цар Берендей, мудрий правитель і цінувальник краси, показані ідеальні взаємини царя й народа. Купава приходить до Берендея скаржитися на Мизгиря. *Дует царя і Купави*: схвильовані інтонації Купави чергуються з мелодичними зворотами плачу, з чудовою пісенною мелодією, розповіддю про знайомство з Мизгирем. Берендей вирішує судити Мизгиря. *Центральна частина другої дії* – сцена суда, починається оркестровим номером *«Хода царя Берендея»*, головна тема складається з коротких мотивів, заснована на контрастах регістрів, тембрів, *piano* і *forte*.

З появою Снігуроньки в музиці виникають фантастичні барви. Берендей вражений чудовою красою дівчини; це відтворено в його каватині *«Повна, повна чудес могутня природа»*. Наспівна вокальна партія має ніжний, задумливий характер, який посилюється мелодією солюючої віолончелі. Каватина відтворює внутрішній світ Берендея, його поетичність. Цар доручає Лелю і Мизгирю пробудити у Снігуроньки почуття кохання.

III дія. *Перша частина* – сцена народного свята в заповідному лісі. Тут звучить хор *«Ай, у полі липонька»* (М. Римський-Корсаков використав народну танкову пісню, яку обробив у народно-підголосковій манері). Пісня має куплетно-варіаційний розвиток.

Третя пісня Ля «Хмара з громом змовлялася» – один із найпопулярніших номерів опери. Написана у стилі народних хорових пісень, супроводжується награвками кларнету, які відтворюють народну інструментальну манеру. Пісня має *куплетно-варіаційну форму* (3 куплети); у ній багато зображальних елементів (гуркіт грому, краплі дощу). Кожний куплет закінчується веселим інструментальним наспівом.

Цар нагороджує Леля правом поцілувати красивішу дівчину. Лель обирає Купаву, і це прикро вражає Снігуроньку. Вона страждає від власної холодності та від байдужості Леля.

Сцена Снігуроньки з Мизгирем: Мизгир пристрасно благає Снігуроньку покохати його. *Аріозо Мизгиря «На теплому синьому морі»* має східний колорит.

Оркестрова картина фантастичних перетворень заповідного лісу – блискучий зразок оркестрової майстерності М. Римського-Корсакова. Лісовик допомагає Снігуроньці уникнути Мизгиря і створює йому різні перешкоди. Збільшені гармонії, тритони, цілотонова гама створюють таємничий чарівний колорит. Закінчується третя дія світанком. З'являються закохані Лель і Купава, Снігуронька вирішує звернутися до матері-Весни.

IV дія – кульмінація у розвитку образу Снігуроньки, розв'язка її долі. *Центральна в ньому* – сцена танення. Вона написана як аріозо у вільній формі. Тема арієти з Прологу звучить більш тепло та зворушливо, відтворює новий стан героїні, надає образу Снігуроньки привабливості та поетичності. Снігуронька зникла. Але, незважаючи на це, опера закінчується у *світлих урочистих тонах*. Цар Берендей пояснює зміст подій. *Фінальний хор* написаний у характері старовинних епічних пісень (*«Світло й сила, бог Ярило»*). Зростає сила, блиск, яскравість звучання, прискорюється темп, розширюється діапазон. Усе це створює могутній, сповнений радості й сонячного світла фінал опери, який уособлює її оптимістичну ідею.

4. Опера «Садко»

У 1867 р. М. Римський-Корсаков написав *симфонічну сюїту «Садко»*, потім, майже через 35 років (1895 – 96 рр.) створив оперу *«Садко»*. У *лібрето* композитор використав різні варіанти *билини про Садко*, народну казку *«Василиса Премудра і Морський цар»* та інші зразки народної поезії.

Ідея опери – прославлення сили народного мистецтва і героя-гусяра Садко, утвердження слави вільного Новгороду. За своїм жанром це **опера-бیلіна**. *Драматургія «Садко»* має *бیلінний характер*, заснована на неквапливому розвитку дії, на зіставленні різнохарактерних картин. *Музична драматургія опери двопланова*: реальні новгородські побутові сцени і казкові, які змальовують чарівне Підводне царство. У *новгородських побутових сценах* М. Римський-Корсаков користувався народними жанрами і стильовими засобами. Він увів билини, пісні, наповнив музичну мову типово народними інтонаціями, ритмами, ладовими зворотами; національну своєрідність надає опері *бیلінний речитатив*. У

фантастичних сценах панує інструментальна музика: примхливі мелодії, нестійкі акорди, несподівані зміни тональностей, незвичайні лади.

Основні образи опери – Садко і Волхова. Садко, народний поет-гусяр, втілює поетичну обдарованість народу. Силою свого мистецтва він підкорює природу, олюднює фантастичну істоту (Волхова). М. Римський-Корсаков широко використовував лейтмотиви (переважно для характеристики фантастичних персонажів). Велике значення мають оркестрові епізоди.

Вступ «Океан-море синє»⁶³ – музична картина моря, заснована на розвитку короткої поспівки, яка утворює зерно лейтмотиву моря. Розвиток лейтмотиву має колористичний характер: гармонічне варіювання, інтонаційні видозміни створюють величний образ морської стихії.

I картина змальовує бенкет новгородських купців. Вона складається з кількох великих хорових і сольних номерів. Центральний епізод першої картини – **речитатив і арія Садко**; це експозиція його образу, яка змальовує широку та енергійну натуру. Речитатив «Якби була у мене золота казна» заснований на терцевих і квартових (трихордових) поспівках; це зразок билинного речитативу М. Римського-Корсакова. Арія «Пробігали б мої намиста-кораблі» має пісенно-билинний характер, написана у тричастинній формі. У репризі в оркестрі звучать лейтмотиви моря і великого Новгороду (соло труби), які символізують сміливі мрії Садко про далекі мандри і подвиги заради прославлення рідної землі. Але сміливого мрійника не розуміють обмежені та самовдоволені купці. Вони висміюють і проганяють Садко.

II картина відбувається на березі Ільмень-озера. Невеликий вступ вводить у світ казки, фантастики, має таємничо-чарівний колорит. **Пісня Садко** «Ой ти темна дубравушка» написана в жанрі ліричних протяжних наспівів, відтворює народнопісенний стиль. Пісня Садко пробуджує сплячу природу. З'являються лебеді, які перетворюються на красунь. Це дочки Морського царя і серед них молодша – Волхова. Гусяр і Морська царівна покохали один одного. Волхова обіцяє Садко подарувати золотих рибок, пророкує йому славу і багатство. Музика картини має фантастичний колорит, який створюється своєрідними засобами виразності (гама тон-півтон, оригінальні гармонічні барви, оркестрові тембри). Тут звучить багато нових лейтмотивів (теми Морського царя, лебедів, золотих рибок тощо). Образ Волхови поєднує казкову фантастику і теплу людську лірику. Дуже виразна тема кохання Волхови до Садко («Долетіла пісня твоя до глибокого дна Ільмень-озера») – ніжна, пристрасна мелодія. Образ Волхови поступово змінюється, олюднюється (від казкових до тепло-пісенних інтонацій).

III картина контрастує з попередньою. Це характеристика дружини Садко – Любави (арія «Ох, знаю я, Садко мене не любить»). **IV картина** – центральна в опері. **Перший розділ її** – це яскрава картина бурхливого життя середньовічного Новгороду, написана у формі рондо. У другому розділі Садко б'ється об заклад з купцями, що спіймає в озері золотих рибок. Музика яскраво змальовує лов рибок і перетворення їх у злитки золота. За допомогою Морської царівни Садко перемагає; народ славить гусяра. **Третій розділ четвертої картини** – це своєрідна сюїта з пісень іноземних гостей: вони запрошують Садко відвідати їх країни. Кожна пісня має свій характер. **Пісня Варязького гостя** (бас) – сувора, мужня й рішуча з декламаційною мелодією та енергійним супроводом. **Пісня Індійського гостя** (тенор) – м'яка, лірична; мелодія прикрашена хроматизмами, мажоро-мінорні переливи в супроводі. У **Віденецького гостя** (баритон) – дві пісні. Перша розповідає народну легенду; друга («Город прекрасний») написана у стилі баркароли, рухлива і граціозна; супровід імітує звучання лютні.

Фінал четвертої картини. Садко виряджає кораблі в путь. **Пісня Садко з хором** «Висота, висота піднебесна» – це ідейно-музична кульмінація всієї картини, прославлення

⁶³ Вступ «Океан-море синє» з опери «Садко» включений до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (3 клас, 4 тема «Музична форма») як матеріал для сприймання.

руської землі та її народу. М. Римський-Корсаков використав тему билини «Соловей Будимирович», яка звучить спочатку в Садко, потім варіаційно розвивається.

V картина – невелика за розміром. Садко мандрував 15 років, і одного разу його корабель зупинився посеред моря, затриманий чарівною силою. Садко поринає у Підводне царство.

VI картина відбувається на морському дні (Садко вінчається з Волховою). Ця картина розвиває казково-фантастичні образи другої картини. Більша частина шостої картини – це *сцена весільного свята*. Значне місце посідають симфонічні епізоди. Загальний танець охоплює все Підводне царство. На морі підіймається буря, гинуть кораблі. З'являється видіння – «Старчище – могутній богатир», який наказує Підводному царству зникнути, Волхові перетворитися на річку, Садко – повернутися до Новгороду.

VII картина. Садко опиняється біля стін Новгорода. Волхова прощається із сплячим гусярем. Завершується розвиток образу Волхови: Морська царівна майже стає людиною. *Колискова пісня Волхови* – одна з найбільш поетичних сторінок опери. Плавна ніжна мелодія, змінний лад, куплетно-варіаційна форма. У приспіві з'являються вишукані гармонічні барви, які нагадують про казкові риси образу. *Фінал:* Садко розповідає про свої мандри і пригоди. Народ славить Садко, синє море та великий Новгород.

Опера «Казка про царя Салтана».

Цей твір написаний 1899 р. на *сюжет* казки О. С. Пушкіна. В опері панує *світлий настрій*, тон веселої та невимушеної розповіді. Інтриги Бабарихи і злих сестер не виглядають небезпечними, хоча і примушують Мілітрису і Гвідона пройти через багато випробувань. Втручання прекрасної та доброї чарівниці Царівни-Лебіді приводить дію до щасливої розв'язки: позитивні герої одержують перемогу над заздрістю і підступністю. *Образ царя Салтана* змальований в *гумористичних тонах* з елементами сатири.

«Салтан» – одна з найбільш *симфонічних* опер М. Римського-Корсакова. Значне місце в ній посідають *симфонічні фрагменти*. Це або невеликі епізоди у сценічній дії («*Політ джмеля*»⁶⁴ – у фіналі I картини третього акту), або вступи чи цілі симфонічні антракти перед актом чи картиною. *Антракт до першої дії* змальовує похід Салтана, *антракт до другої дії* – мандри Мілітриси і царевича в бочці по синьому морю.

Антрактом до третьої дії є симфонічна картина «*Три чуда*»⁶⁵ – блискуча музична ілюстрація чарівного міста Леденця. Будова симфонічної картини пов'язана зі змістом пушкінського тексту: кожне з чудес зображено в окремому розділі, а між розділами (і всередині них) повторюється *сигнал труби*, що виконує роль *рефрену*. Це своєрідний заклик помилуватися черговим чудом.

Після сигналу труби змальована *картина міста Леденця*. Оркестр імітує *святкові дзвони і фанфари*; створюється казковий образ чарівного міста. *I розділ* картини зображує чудесну білку (варіації на тему народної пісні «Во саду ли, в огороде»). Тема викладена у флейти-пікколо, супровід імітує звучання домр, балаласк. Ксилофон і челеста надають музиці казкового відтінку. *II розділ* зображує 33 богатирів, що виходять з моря (акордова маршеподібна тема з хроматичними пасажами духових).

III розділ – це характеристика Лебіді й картина її чарівного перетворення на красуню-царівну. Спочатку звучить тема Лебіді-птиці, а потім після варіаційних змін виникає нова пісенна мелодія, що змальовує реальний дівочий образ. З образом доброї чарівниці Лебіді в опері пов'язана ідея перемоги світлих сил над темними, а також типова для М. Римського-Корсакова тема перетворення фантастичної істоти в людину. Картина «Три чуда» відтворює світлий характер усієї опери, поєднання реальних побутових і казкових образів, ліризму і пейзажності, тонкого гумору.

⁶⁴ «Політ джмеля» з опери «Казка про царя Салтана» включений до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (2 клас 2 тема «Виразжальне та зображальне в музиці»).

⁶⁵ Симфонічна картина «Три чуда» включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (3 клас, 4 тема «Музична форма») як матеріал для сприймання.

5. Симфонічна творчість М. Римського-Корсакова

Більша частина симфонічної спадщини М. Римського-Корсакова – *програмні твори* і твори, написані на народні теми. У симфонічних творах композитора (як і в оперних), переважають *казка, билина, картини природи і народного побуту*, тому вони мають епічний, картинний характер.

Традиція *жанрового симфонізму* М. Глінки продовжена в численних творах М. Римського-Корсакова на народні теми: *Увертюрі на теми трьох російських пісень, I симфонії, Іспанському капрісіо*.

М. Римський-Корсаков створив *новий жанр симфонічної казки*. Першим таким твором була симфонічна картина «Садко» (1866). Пізніше М. Римський-Корсаков написав такі симфонічні твори, як «Антар», «Казка», «Шехеразада».

Шедевром симфонічної творчості М. Римського-Корсакова, типовим його програмним твором 80-х рр. стала симфонічна сюїта «Шехеразада»⁶⁶ – один із кращих зразків російської класичної музики, присвяченої темі Сходу. У «Шехеразаді» змальовані *картини й образи арабського Сходу*, з його барвистим народним побутом, природою і мистецтвом. *Жанрові епізоди* чергуються з *фантастичними, картини природи* – з *любовними сценами*. Усе це відтворено в поетичних тонах, овіяно романтикою східної казки.

Програма твору складена за мотивами арабських казок «1001 ночі». «Султан Шахріар, переконаний у невірності жінок, дав обітницю страчувати кожну після першої шлюбної ночі; але султанша Шехеразада врятувала своє життя тим, що зуміла зайняти його казками, розповідаючи їх протягом 1001 ночі так, що зацікавлений Шахріар постійно відкладав страту і врешті зовсім відставив свій намір» (улюблена *тема* М. Римського-Корсакова про *перетворювальну силу мистецтва*).

«Шехеразада» – зразок *епічного* симфонізму М. Римського-Корсакова. У програмі немає розгорнутого сюжету, вона відтворює поетичний зміст в узагальненій формі. Панує *принцип картинності*, зіставлення різнохарактерних самостійних епізодів, які об'єднані *лейтмотивами* – темами Шахріара і Шехеразادي. Теми розвиваються *варіаційно* і набувають різного змістовного значення. У «Шехеразаді» *поєднуються принципи сюїти і сонатно-симфонічного циклу*.

I частина починається повільним *вступом*. Це пролог усього твору, у якому змальовані центральні персонажі сюїти – Шахріар і Шехеразада. Починається вступ *темою султана*, яка має суворий, владний, грізний характер. *Тема Шехеразادي* (у солюючої скрипки в супроводі арфи) поєднує риси східних інструментальних мелодій і наспівної декламації, відтворює м'який, ніжний жіночий образ.

Після вступу звучить *Allegro* (у сонатній формі без розробки). Це картина моря і Синдбада-мореходця. В основі *головної партії* – видозмінена тема Шахріара. Вона звучить більш плавно, на фоні хвилеподібного супроводу, має зображальний характер: картина морської стихії. *Побічна партія* складається з *двох тем*: *теми корабля Синдбада*, яка починається акордами дерев'яних духових і продовжується мелодією флейти; і *теми схвилюваного моря*, яка виникає зі зміненого лейтмотиву Шехеразادي. Перед репризою з'являється лейтмотив Шахріара. У репризі побічна партія знову приводить до кульмінації. Завершує I частину невеличка кода у спокійних тонах. У коді побічна партія звучить у високому регістрі; це картина вмиrotвореного моря.

II частина «Розповідь царевича Календера» має епічний характер, яскраво відтворює казково-східний колорит. Частина написана у складній тричастинній формі. Крайні частини – *варіації на тему Календера*. На початку II частини знову звучить *лейтмотив Шехеразادي* (у скрипки соло). Після неї – *тема царевича Календера* – спокійна, некваплива мелодія декламаційного характеру (у фагота), яка має східний колорит. У *варіаціях* змінюється фактура і тембр, вона набуває різного характеру. *Середній розділ* – це

⁶⁶ Симфонічна сюїта «Шехеразада» включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (8 клас, тема «Музика в діалозі з сучасністю»).

фантастичний східний скерцо-марш. У репризі продовжуються варіації на тему Календера. Один із найбільш поетичних епізодів II частини – *перехід до коди*, який позначений вишуканістю оркестрових барв. Кода заснована на темах Шахріара і Шехеразади.

III частина «Царевич і Царівна» – найбільш лірична, теж написана в сонатній формі без розробки. *Перша тема – тема царевича* – широка і співуча мелодія (скрипки, потім віолончелі, потім дерев'яні інструменти). *Друга тема (царівни)* має граціозний, танцювальний характер. Звучання теми нагадує тембровий колорит східних інструментальних ансамблів. У репризі першої теми з'являється лейтмотив Шехеразади, друга тема у репризі звучить більш пристрасно і поривчасто.

IV частина – картина народного свята в Багдаді – народно-жанровий фінал, що об'єднує тематичний матеріал попередніх частин. Фінал відзначається яскравістю оркестрової фантазії, соковитим східним колоритом, вогненним темпераментом. Вступ заснований на темах Шахріара і Шехеразади. *Основна частина* починається стрімкою *танцювальною темою*, близькою до грузинської лезгінки. Тема має мужній, войовничий характер, токатне звучання (короткий мотив у супроводі енергійного ритмічного акомпанементу). Потім з'являються теми із II та III частин, після чого повертається основна тема фіналу (в композиції фіналу поєднані принципи *сонатності, рондо і варіаційності*). У другому епізоді рондо звучать теми II та III частин, змінені звороти теми Шахріара.

Велика *кода фіналу* – це самостійна музична картина. Її програмний зміст – «*корабель розбивається об скелю*». Це кульмінація – на фоні грандіозного звучання всього оркестру в оточенні хроматичних пасажів *велично звучить тема моря*. Потім звучність стихає, з'являється музичний образ спокійного моря. Закінчується сюїта *епілогом*. *Тема Шахріара звучить м'яко і спокійно* (віолончелі та контрабаси) – султан умиротворений. І в останній раз у скрипки соло розширено звучить лейтмотив Шехеразади.

5. Романси М. Римського-Корсакова

Вокальна лірика М. Римського-Корсакова відзначається поетичністю, багатством музичного колориту, бездоганним художнім смаком, досконалістю форм. Основний зміст вокальних творів композитора – *світла елегійність, любовні почуття, образи природи, мотиви східної поезії, роздуми про мистецтво*. У романсах М. Римського-Корсакова майже зовсім відсутні народно-побутові елементи, сильний драматизм, гостра характерність, гумор.

Улюблені поети композитора: О. Пушкін, О. К. Толстой, А. Майков, А. Фет, О. Кольцов. М. Римський-Корсаков прагнув до узагальненого відтворення поетичного тексту. Цікавили його також *програмно-зображальні завдання*. Він збагачував романсовий стиль засобами інструментальної виразності. У цілому романси М. Римського-Корсакова розвивають ліричну традицію в російській вокальній музиці, започатковану творчістю М. Глінки.

Романси М. Римського-Корсакова можна поділити на *дві групи*. Перша – це *романси 60-х – початку 80-х років*. Для них характерна декламаційна мелодика, нерозривно злита з фортепіанною партією.

«*На холмах Грузії*» (сл. О. С. Пушкіна) – характерний для М. Римського-Корсакова зразок спокійної, наспівної, ліричної мелодії, світлої, споглядальної лірики.

«*Східний романс*» (сл. О. Кольцова) – типовий приклад східної вокальної лірики молодого М. Римського-Корсакова. Наспівна декламація у вокальній партії, вступ і фінал мають яскравий східний колорит (звороти зі зб.2, квінтовий органний пункт у басу, зменшені септакорди).

Романси 90-х років мають *нові стилістичні риси*. М. Римський-Корсаков прагнув втілювати лірико-психологічні теми; більш широкою і виразною стала вокальна мелодія.

Елегія «*Тане хмаринок*» (сл. О. С. Пушкіна) має *світлий, задумливий, урівноважений характер*. Мелодія складається з висхідних кварто-квінтових інтонацій, фортепіанний супровід, прозорий і колористичний, посилює споглядальний характер музики.

Елегія «Коли б то ти могла» (сл. О. Толстого) – романс *драматичного* типу. Мелодія елегії аріозна, насичена мовними інтонаціями, має характер схвильованого, ліричного звертання.

Значна частина романсів М. Римського-Корсакова присвячена *темі природи*. Це два вокальних цикли: «У моря» (сл. О. Толстого) і «Весной» (сл. О. Толстого і А. Фета). З циклу «Весной» найбільш відомий романс «Дзвінкий жайворонка спів». Романс позбавлений зображальних моментів. У ньому М. Римський-Корсаков основну увагу приділив висловлюванню ліричних емоцій.

Романс «Дробиться й плескає» (з циклу «У моря») – зразок *пейзажної* лірики М. Римського-Корсакова. Могутній морський прибій породжує бурхливий наплив енергії, радісних почуттів. Хвилі фігурацій у фортепіано, енергійна мелодія надають романсу виразного, вольового характеру.

У багатьох творах М. Римського-Корсакова 90-х років виступає *тема мистецтва*: цикл «Поэту». Кращим романсом з цього циклу є романс «Октава» (сл. А. Майкова). Він відзначається внутрішньою урівноваженістю, втілює думку, що природа може бути невичерпним джерелом натхнення для митця.

Завдання для самоперевірки

1. Дайте загальну характеристику творчості М. Римського-Корсакова.
2. Охарактеризуйте оперу «Снігуронька»
3. Розгляньте оперу «Садко».
4. Дайте характеристику симфонічної творчості М. Римського-Корсакова.
5. Розгляньте романи композитора.

Завдання для самостійної роботи

Підготовка бесід (фрагментів уроків) для учнів ЗЗСО відповідно до програми «Музичне мистецтво» / «Мистецтво»:

- «Політ джмеля» з опери «Казка про царя Салтана»: 2 клас 2 тема «Виразальне та зображальне в музиці»
- «Океан – море синє» з опери «Садко»: 5 клас, 2 тема «Музика та візуальні образи».
- Опера «Снігуронька» (фрагменти): 6 клас, 2 тема «Я і музика».
- Симфонічна сюїта «Шехеразада»: 8 клас, тема «Музика в діалозі з сучасністю».
- «Три чуда» з опери «Казка про царя Салтана»: 3 клас 2 тема «Інтонація».

Музичний матеріал

М. Римський-Корсаков

Фрагменти опер «Снігуронька», «Садко».

Симфонічна картина «Три чуда» з опери «Казка про царя Салтана».

Сюїта «Шехеразада».

6.4. Творчість Петра Чайковського

План

1. Значення і багатогранність творчості, провідні теми, риси стилю, новаторство в різних жанрах.
2. Опера «Євгеній Онегін»: жанр, трактування образів, особливості музичної драматургії, музична мова.
3. Опера «Пікова Дама»; жанр, трактування образів, особливості музичної драматургії, музична мова.
4. Місце симфонічної музики у спадщині П. Чайковського. Новаторство. Різноманітність жанрів, одночастинні програмні твори.
5. Характеристика симфонії №4
6. Характеристика симфонії №6.

7. П. Чайковський як реформатор балетної музики. Балети «Лебедине озеро», «Спляча красуня», «Лускунчик». Романси.
8. Фортепіанні цикли «Пори року» і «Дитячий альбом».

Ключові слова: мелодійність, опора на побутові жанри, демократизм, лірико-психологічна драма, музична характеристика, лейтмотив, симфонізація, симфонія-драма, симфонія-трагедія, програмна увертюра, балет.

1. Значення і багатогранність творчості, провідні теми, риси стилю, новаторство в різних жанрах.

Творчість Петра Ілліча Чайковського (1840–1893) відзначається виключною *багатогранністю*. Протягом майже 30-річного творчого шляху він створив *10 опер, 3 балети, музику до спектаклів, 6 симфоній, програмні симфонічні твори, сюїти, концерти, камерно-інструментальні твори, кантати, фортепіанну музику, романси* тощо. Велике значення мала також його *педагогічна і публіцистична діяльність*.

Основні *творчі принципи* П. Чайковського сформувалися у 60-70-і рр. У 70-ті рр. він уже був автором таких відомих творів, як *опера «Євгеній Онегін», балет «Лебедине озеро», 4 симфоній, програмних симфонічних творів «Ромео і Джульєтта», «Франческа да Ріміні»*. Найвищого розквіту творчість П. Чайковського досягла у 80-і – на початку 90-х рр., коли були створені такі шедеври світового мистецтва як *балет «Спляча красуня», опера «Пікова дама», V та VI симфонії*.

За характером своєї творчості П. Чайковський передусім *лірик і драматург-психолог*. Його музика поєднує *щирість, безпосередність із глибоким осмисленням складних філософських питань життя*. Музика П. Чайковського *демократична, зрозуміла*, вона спрямована широкому колу слухачів. П. Чайковський вірив у духовну красу людини, в її високі моральні сили, глибоко розкривав *характери, багатий світ душевних переживань* (від світлих мрій до трагічного відчаю).

Провідне місце у творчості П. Чайковського посідає *тема боротьби людини за щастя*. Ця тема була особливо актуальною для російського мистецтва 60-70-х років. У музиці П. Чайковського вона набула *трагедійного характеру як зіткнення людини з навколишньою дійсністю*. За глибоким проникненням у душевний світ людини, за тонким психологічним аналізом П. Чайковського можна порівняти з Л. Толстим, Ф. Достоевським.

У зв'язку з темами та образами творчості склалися *риси стилю П. Чайковського*. Він один із найвидатніших *композиторів-мелодистів*. Співучі не тільки мелодії його опер і романсів, але й теми інструментальних творів. Мелодійність властива також голосоведінню гармонічної та оркестрової мови (велика роль поліфонії). Провідну роль відіграють мелодії широкого дихання, але в них присутня також декламаційна виразність.

Витоки музичної мови П. Чайковського:

- вплив *міської народної пісні, міського побутового романсу, російської романсової культури* першої половини XIX ст.;
- *танцювальні ритми*, особливо ритми вальсу (не тільки в балетах, а також у симфоніях, операх, камерній та вокальній музиці);
- *пісенна й танцювальна мелодика інших народів*: українського, італійського, французького;
- *традиції професійної музики*: М. Глінки, О. Даргомижського, оперної драматургії В. Моцарта, симфонізму Л. Бетховена і композиторів-романтиків, німецької пісенної лірики першої половини XIX ст., особливо Р. Шумана.

У кожному жанрі П. Чайковський був *композитором-новатором*:

- продовжуючи традиції О. Даргомижського, він *вперше* в російській музиці широко й багатогранно розкрив можливість жанру *лірико-психологічної музичної драми* (крім того, писав лірико-комічні опери);

- П. Чайковський *створив новий тип симфонії* (симфонію-драму і симфонію-трагедію), розвинув жанр *одночастинної програмної увертюри* і симфонічної поеми;
- став *основоположником російського класичного балету*;
- збагатив галузі фортепіанного і скрипкового концертів, ліричного романсу і фортепіанної мініатюри;
- разом із О. Бородіним заклав основи подальшого розвитку квартетного жанру.

Завжди П. Чайковський був дуже вимогливим до себе, багато працював, був великим трудівником і справжнім професіоналом. Як результат, виник феномен композиторської техніки П. Чайковського (опера «Пікова дама» була створена за 44 дні, балет «Спляча красуня» – за 40, I частина VI симфонії – за 5 днів).

2. Опера «Євгеній Онегін»: жанр, трактування образів, особливості музичної драматургії, музична мова.

П. Чайковський ставився до опери як до жанру, що зближує композитора з широкою публікою. Це визначило **погляди композитора на оперу**:

- в основі опери має бути простий емоційний сюжет, яскраві характери, стисла та інтенсивна дія;
- опера для П. Чайковського – це передусім *музичний спектакль*, тому в ній:
- провідна роль належить вокальній мелодії;
- музична мова повинна бути демократичною, зрозумілою.

Прем'єра опери «Євгеній Онегін» відбулася 1879 р.; твір був поставлений силами студентів Московської консерваторії. *Жанр опери – лірико-психологічна музична драма*; вона розкриває *прагнення героїв до щастя і загибель їхніх надій у зіткненні з дійсністю*.

Трактування сюжету літературного першоджерела.

1. У центрі опери – *лірична драма Тетяни*, історія загибелі її світлих мрій. Тетяна була улюбленою героїнею П. Чайковського, також Ленський. Отже, на першому плані в опері – *лірична тема* (П. Чайковський назвав оперу «Ліричні сцени»).
2. В оперу також включено *ряд побутових сцен* (побут маєтковий і столичний, дворянський).
3. Пушкінські герої змальовані по-новому – більш драматично. У роман із російського життя початку XIX ст. П. Чайковський вніс риси свого часу.

Особливості музичної драматургії: кожен персонаж в опері характеризується групою музичних тем та інтонацій, які розвиваються протягом усієї опери у вокальній партії та в оркестрі. Є також *інтонаційні зв'язки* (спорідненість вокальних партій Тетяни та Ленського).

Музична мова опери наспівна, щира, насичена інтонаціями *російського ліричного романсу*, пов'язана також із мелодіями *селянських пісень, танцювальними жанрами* (вальси, полонез, екосез, мазурка). **Оркестрова фактура** – ясна, прозора, з наспівним голосоведінням і переважанням струнних і дерев'яних духових інструментів (також валторн). Оркестр часто ніби «договорює» те, ще не знайшло ще вираження у вокальній партії, а також змальовує образи природи. **Оперні форми** різноманітні: арії, монологи, аріозо, ансамблі, речитативи (наспівні й мелодійні), хори.

Опера починається **інтродукцією** (соль мінор), у якій звучить елегійна *лейттема поетичних мрій Тетяни*, заснована на секвентному розвитку, яка у різних варіантах буде звучати у I, II та VII картинах.

I картина починається світлим елегійним *дуетом Тетяни й Ольги* («Чи чули ви») у стилі російського романсу XIX ст.; дует переходить у квартет. Далі звучать *народні хори* у традиціях російської класики – пісні селян – повільна розпівна і танцювальна. Життєрадісна *арія Ольги* – це портрет веселої, простодушної, безтурботної дівчини.

I картина – **це експозиція основних образів та зав'язка драми**. У сцені приїзду Онегіна і Ленського звучить лейтмотив Тетяни, який відтворює її хвилювання. **Квартет** (Тетяна, Ольга, Онегін, Ленський) заснований на переплетінні різних за характером мелодій.

Ліричний центр I картини – речитатив і поетичне, мелодично виразне *аріозо Ленського* («Я люблю Вас»), яке змальовує образ романтичного, палкого юнака. *Аріозо Онегіна* написано в галантному ритмі менуету.

II картина – розгорнута монологічна сцена, центральна в характеристиці Тетяни. Сцена має тричастинну будову: діалог з нянею, «сцена листа» і заключний діалог. Музика заснована на *наскрізному розвитку групи тем*: теми-секвенції мрій Тетяни і нової теми – теми кохання. I розділ монолога «Нехай загину я» має поривчастий, рішучий, схвильований характер. II розділ починається речитативними фразами Тетяни («Я вам пишу»), які звучать на фоні ліричної мелодії в оркестрі. Словами «Ні, нікому у світі» починається нова хвиля наростання, яка приводить до кульмінації, де звучить тема «Хто, ти, мій ангел чи», споріднена з темами Ленського (мелодія в діапазоні сексти, яка починається з вершини). Безперервний інтонаційний розвиток на основі взаємозв'язаних тем надає сцені єдності та органічності. Закінчується сцена спокійною картиною світанку, яка відтінює емоційну напруженість сцени.

У **III картині** відтворена загибель мрій Тетяни про щастя. Хор дівчат «Дівчиці, красуні» своїм світло-спокійним характером відтінює душевну драму Тетяни. У центрі картини – *сцена зустрічі Тетяни й Онегіна*. Появу Тетяни супроводжує схвильована, тривожна музика. *Арія Онегіна «Коли б життя домашнім колом»* – холодна, стримана і відчужена, інтонаційно пов'язана з російським побутовим романсом.

IV картина одна з найбільш драматичних; це переломний момент у розвитку дії опери. Починається картина вступом, який нагадує про душевну драму Тетяни. З душевним станом Тетяни контрастує жанрово-побутова танцювальна музика. *Вальс*, який звучить у IV картині, – це не тільки характеристика сільського балу: на його фоні відбувається перше зіткнення Онегіна з Ленським. Мелодія вальсу драматизується, з'являються зменшені септакорди, тритонові інтонації. Ще більше підпорядкована розвитку психологічної драми *мазурка*. Вона починається як блискучий бальний танець. На цьому фоні починається діалог Онегіна з Ленським, який переходить у сцену сварки, центральну в IV картині. Фінал IV картини – ліричне *аріозо Ленського* (спогади про щасливі дні), яке переходить у *квінтет*, в якому кожний висловлює своє ставлення до подій, які відбулися. Різні мелодії об'єднує загальний настрій тривоги, пригніченості.

V картина – розв'язка драматичного конфлікту Онегіна й Ленського. У цій картині найбільш повно змальований образ Ленського. Починається картина *оркестровим вступом* траурного характеру. Ліричний центр картини – передсмертна *арія Ленського*, яка починається *речитативом*. Основна тема («Що день прийдешній») у діапазоні м.б, схвильовано-лірична, з синкопованим супроводом, прийомом діалогу між оркестром і голосом (як і у сцені письма Тетяни). *Арія* написана у тричастинній формі. *Середній розділ* має більш світлий, рухливий характер. У репризі повертається основна тема. Кода звучить як світлий гімн кохання, але далі музика знов набуває трагічного характеру. *Дует Онегіна й Ленського* написаний у формі канона. Він створює настрій заціпеніння; у душі Онегіна пробуджуються щирі почуття. Зменшений септакорд звучить у момент пострілу; закінчується картина темою з арії Ленського.

VI картина змальовує бал у Петербурзі. Вона починається святковим *полонезом*, який відтворює картину дворянського побуту. Монолог Онегіна – це розповідь про його життя після дуелі. Велике драматургічне значення має *вальс*. Він включений у розвиток дії: на його фоні відбувається поява Тетяни, її зустріч з Онегіним, діалог Онегіна і Гремїна. Вальс відтворює образ Тетяни як світської дами. Характеризує Тетяну і спокійно-стримана, наспівна *арія Гремїна «Любові всі віки покірні»*. Центр VI картини – сцена й *аріозо Онегіна* – переломний момент у розвитку його образу. Пробудження почуттів до Тетяни змінює його музичну мову; вона стає схвильованою, поривчастою; звучать інтонації зі сцени письма Тетяни. Закінчується VI картина музикою ексеку.

VII картина – драматична кульмінація опери і драматична розв'язка основного конфлікту. Тут знову широко розкритий образ Тетяни. Починається картина оркестровим

вступом елегійного характеру. Великого значення набуває *монолог Тетяни та її сцена з Онегіним*. Останній розділ присвячений розкриттю *нових рис образу Тетяни* (почуття обов'язку), що яскраво проявляється в рішучій відповіді Тетяни Онегіну. П. Чайковський показав протягом опери *розвиток образу Тетяни* від мрійливої соромливої дівчини до сильної та прекрасної жінки, для якої велике значення має почуття обов'язку. Образ Онегіна розкритий у його трьох зверненнях до Тетяни, кожне з яких звучить все більш наполегливо і пристрасно.

4. Опера «Пікова Дама»: жанр, трактування образів, особливості музичної драматургії, музична мова

Опера «Пікова Дама» була створена П. Чайковським 1890 р. у виключно короткий термін (протягом 44 днів були зроблені ескізи). *Сюжет опери* – це однойменна повість О. Пушкіна, але в лібрето було внесено ряд *суттєвих змін*, особливо це стосується образів Германа і Лізи. У повісті О. Пушкіна *Герман* – розважливий, корисливий; в опері П. Чайковського – він щиро кохає Лізу, але поступово думка про таємницю трьох карт цілком ним заволодіває та приводить до безглуздя. *Ліза* в опері – не бідна родичка Графині, а її багата онучка (це підкреслює їхню соціальну нерівність).

Життя обох героїв закінчується трагічно. Побутова повість О. Пушкіна перетворена П. Чайковським на *ліричну трагедію*. В опері втілена основна тема творчості П. Чайковського – *тема боротьби за щастя*, яка ще більш загострена, ніж в опері «Євгеній Онегін»: розвиток дії набуває трагедійного розвитку та глибокого філософського значення. *Музична драматургія* відзначається гострою конфліктністю. Опері властиві сила драматизму, емоційна насиченість, яскравість образів, правдивість характеристик і ситуацій.

Дві контрастні групи музичних тем втілюють загальну ідею опери (зіткнення світла і темряви) і водночас є засобом індивідуальних характеристик:

- *теми кохання* Германа і Лізи та образ самої Лізи уособлюють світле начало;
- *сили зла, мороку, смерті* пов'язані в опері з таємницею трьох карт та образом Графині, що показана в опері у двох планах: як реальний персонаж і як узагальнення рокового, трагічного начала.

Перетворення тем надає опері цільності, єдності, безперервності музичного розвитку. Це – найбільш *симфонічна* з опер П. Чайковського; особливу роль у ній відіграє оркестр, *симфонічний розвиток*. Важливе значення мають *лейтмотиви*; композитор використав їх у мотивному розвитку в партіях різних героїв. Композиція опери відзначається стрункістю, цілеспрямованістю, яку не порушують закінчені номери (арії, дуети, ансамблі, хорові й танцювальні епізоди).

Опера починається оркестровою *Інтродукцією*, у якій зіставлені теми опери. *I тема* – тема балади Томського, стримана і розповідна за характером. *II тема* – тема Пікової Дами, яка уособлює образ злої сили (квартова секвенція у труб і тромбонів на фоні синкопованого супроводу). У кульмінації з'являється *цілотнова гама*, яка має зловісний характер (у російській класичній музиці цілотнова гама набула значення уособлення ворожих людині сил). *III тема* – світла, лірична тема кохання Германа.

I картина відбувається у Літньому саду. Це *зав'язка драми та експозиція* основних дійових осіб. *Аріозо Германа* «Я імені її не знаю» – це розповідь про його пристрасне кохання до незнайомої дівчини, багатой та знатної. Елегійна, наспівна основна тема аріозо характеризує щирість і глибину почуттів Германа. З'являються Графиня, Ліза та князь Єлецкий; Герман дізнається, що Ліза – наречена Єлецкого. *Квінтет «Мені страшно»* (Герман, Томський, Ліза, Графиня, Єлецкий) відтворює настрій тривожного передчуття, напруженого заціпеніння. Тема заснована на секундових інтонаціях, розвивається імітаційно.

Балада Томського «Одного разу у Версалі» розповідає про минуле Графині та про пов'язану з нею таємницю трьох карт. Наспівна тема балади має оповідний характер. У баладі звучить *квартова секвенція Графині*; у кінці кожного куплету також звучить

лейтмотив трьох карт (надзвичайно важливі музичні теми опери). Форма куплетно-варіаційна з рисами наскрізного розвитку.

Заключна сцена I картини (гроза) поєднує зображальні засоби з відтворенням переживань Германа. Музика звучить схвильовано, напружено; Герман приймає рішення – досягти щастя або померти.

II картина відбувається в домі Графині. Це перша розгорнути характеристика Лізи. Її подруги зібралися, щоб відсвяткувати заручини Лізи та Єлецького. *Дует Лізи та Поліни*, ясний та спокійний, з рисами пасторальності, написаний у стилі музики XVIII ст.

Арія Лізи складається з двох розділів. *Перший розділ* («Звідки ці сльози») – схвильований, тривожний за характером. *Другий розділ* («О, слухай, ніч») звучить пристрасно, захоплено, палко. Монолог Лізи переривається появою Германа. Велика *сцена-діалог Лізи і Германа* написана у вільній формі. В основі сцени – *тема кохання*, яка звучить в оркестрі та у вокальній партії. **Ліричне аріозо Германа** побудоване на виразній гнучкій темі. Кульмінація в кінці аріозо переривається появою Графині. Різким контрастом звучить *лейтмотив Пікової Дами*: хроматизми, зменшені гармонії, тріольний ритм, тембр фаготу – усе створює зловісний колорит. Після цього похмурого епізоду особливо яскраво звучить останній розділ ліричної сцени Германа і Лізи (третя хвиля наростання). У кульмінації повнокровно на *fff* у всього оркестру в мажорі звучить тема аріозо Германа.

III картина відбувається на балу, де присутні Графиня, Ліза, Герман, Томський, Єлецький та інші офіцери. Картина побудована за принципом *контрастного зіставлення* психологічної драми Германа і Лізи та їх оточення. *Жанрово-побутовий фон* створюють святкові *урочисті хори*, а також театралізована *Інтермедія-пастораль «Щирість пастушки»* (у стилі музики XVIII ст.), яка своїм світлим характером відтінює драматичні події. **Арія Єлецького «Я вас люблю»** – розгорнена характеристика нареченого Лізи, щирої, благородної людини. В основі арії – наспівна, широка мелодія; порівняно з темами Германа ця музика більш спокійна, урівноважена.

У III картині відбувається *зустріч Германа і Лізи*, під час якої Ліза призначає Герману побачення, передає ключ. Герман приголомшений можливістю дізнатися від Графині таємницю трьох карт. Музика відтворює його збентеження, тривогу, хвилювання (синкопований ритм, теми трьох карт, Пікової Дами, мотив з балади Томського). Речитативи Германа звучать нервово; навіть тема кохання стає неспокійною, ніби надломленою.

IV картина відбувається у спальні Графині. *Оркестровий вступ* має похмурий, насторожений характер (напружена, пристрасна тема на фоні тривожної фігурації альтів).

Музика *I розділу* картини відтворює схвильований, напружений стан Германа, який проник до кімнати Графині. З появою Графині та її домочадців починається *II розділ* картини. Графиня охарактеризована тут як реальний персонаж. Вона згадує минуле, свої успіхи при французькому дворі, наспівує мелодію з опери французького композитора XVIII ст. А. Гретрі «Річард – Левине серце», потім проганяє всіх і засинає.

Фінальна драматична *сцена Германа і Графині* починається зловісним звучанням теми трьох карт та Пікової Дами; похмурий колорит підсилюється звучанням низьких дерев'яних духових інструментів. З'являється Герман і наполегливо просить Графиню відкрити таємницю трьох карт; його мова схвильована й уривчаста. Як пристрасне благання звучить *аріозо Германа «Якщо коли-небудь знали»*. Тривожний ритм супроводу, хроматизми – усе підсилює напруження. Герман вимагає, погрожує. Найбільш драматичний момент сцени – смерть Графині (послідовність акордів G, Es, H вносить неживий, зловісний характер).

У *заключному розділі* картини прискорюється темп, проносяться теми трьох карт, Пікової Дами, що розкриває складні переживання героїв. Закінчується картина проведенням у ритмічному збільшенні теми трьох карт.

Зміст *V та VI картин* – це наслідок подій, які відбулися. **V картина** відбувається в казармі у кімнаті Германа. Він згадує похорон Графині (звучить музика у стилі церковного співу). Тема військового сигналу відтворює побут казарми. Герман читає записку від Лізи.

Його вокальна партія позбавлена пісенності; у ній панують речитативні інтонації. У другій половині картини з'являється привид Графині. Низхідна цілотнова гама в оркестрі (на словах «Я прийшла до тебе проти волі») створює відчуття мертвого заціпеніння. Графиня називає три карти.

VI картина (на набережній біля Неви) завершує розвиток образу Лізи. Вона з тривогою очікує Германа, бажаючи переконатися, що він не винен у смерті Графині. **Монолог Лізи** починається тривожним оркестровим вступом та *речитативом*. *Аріозо Лізи* «Ах, знемогла я горем» має широку виразну мелодію, написане в куплетно-варіаційній формі з єдиною лінією наростання. З появою Германа починається *другий розділ картини*. На деякий час свідомість Германа прояснюється; в музиці встановлюється світлий, ліричний настрій (дуєт «О, так, минули страждання»). Але дуєт несподівано переходить у безглузду мову Германа про карти, про гральний дім (звучить тема трьох карт, цілотнова гама, секвенція Пікової Дами). Ліза, побачивши, що Герман більше не впізнає її, у відчаї кидається в ріку.

VII картина (у гральному домі) – це *розв'язка драми*, завершення характеристики Германа. На початку картини звучать веселий хор гравців, жартівливі куплети Томського, які контрастують із трагічними подіями. Герман приходить, щоб взяти участь у грі; його партнером стає князь Єлецький. Оп'янілий з успіху Герман (виграли дві карти, які він поставив) співає *арію* «Що наше життя» в жанрі застольної пісні, у куплетній формі з приспівом.

Коли третя карта виявляється не тузом, а дамою пік, в оркестрі звучать: тема трьох карт, цілотнова гама. Перед очима Германа з'являється привид Графині. Герман у відчаї заколюється. У передсмертну хвилину його розум прояснюється; в його пам'яті виникає образ Лізи. У флейти і кларнета сумно, але просвітлено звучить *теми кохання*, якою і закінчується опера.

4. Місце симфонічної музики у спадщині П. Чайковського. Новаторство. Різноманітність жанрів, одночастинні програмні твори

Симфонічна музика посідала важливе місце протягом усього творчого шляху П. Чайковського. Він писав симфонічні твори різних жанрів: *симфонії, програмні одночастинні твори (поєми та увертюри)*: «Ромео і Джульєтта», «Буря», «Фатум», «Франческа да Ріміні», «Гамлет» та інші. Писав П. Чайковський також оркестрові сюїти, серед яких найбільш значна третя, а також дуже своєрідна сюїта «Моцартіана» (оркестрова транскрипція фортепіанних творів Моцарта).

Зміст симфонічної творчості П. Чайковського глибокий і різноманітний. *Основна тема* – це душевний світ людини. У симфоніях П. Чайковського відбиті **складні філософські проблеми**: життя і смерті, рокових перешкод на шляху до щастя. Водночас він залишався **композитором-ліриком**. Крім того, П. Чайковський яскраво відтворював *картини природи* і *сценки народного побуту*.

П. Чайковський-симфоніст продовжував традиції М. Глінки, драматичного симфонізму Л. Бетховена, лірико-пісенного симфонізму Ф. Шуберта. Симфонічним творам П. Чайковського властиві: *демократизм музичної мови*, опора на побутові пісенні й танцювальні жанри, іноді використання справжніх народних мелодій, темброва драматургія, динамічне трактування музичної форми.

Значна частина симфонічних творів Чайковського **програмна** (назви творів та окремих частин, також розгорнутий виклад програми до симфонії «Манфред»). Композитор часто звертався до літературних сюжетів, але для нього не було типовим відтворення всіх подробиць сюжету. Для творчості П. Чайковського характерне *узагальнене трактування програмності*. Прикладом цього є *увертюра-фантазія «Ромео і Джульєтта»*⁶⁷, в якій

⁶⁷Увертюра-фантазія «Ромео і Джульєтта» включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (7 клас, тема «Композиція музичного твору»).

узагальнено втілено конфлікт трагедії В. Шекспіра шляхом контрасту, зіткнення, інтонаційної трансформації основних тем.

Похмура *тема вступу* хорального характеру вводить у світ середньовіччя. *Головна тема* сонатного алегро – енергійна, вольова, водночас зловісна – відтворює образ боротьби. Лірична наспівна *побічна партія* (англійський ріжок та альти на фоні акордового супроводу) втілює піднесене почуття кохання Ромео і Джульєтти. У *розробці* контраст основних тем загострюється, відбувається їх зіткнення. Хоральна тема звучить у мідних духових і втілює злу, жорстоку силу. *Поліфонічна розробка мотивів головної партії та хоралу* досягає трагічної напруженості. У *репризі* на першому плані – основний ліричний образ увертюри (побічна партія), що звучить як світлий гімн коханню. Це кульмінація усієї увертюри. Проте в *коді* відбувається нове вторгнення зловісної сили, яка розбиває життя і щастя героїв. Заключний розділ *коди* має траурний і одночасно просвітлений характер, виражає глибоку скорботу і в той же час утверджує світлі, піднесені ідеали людини.

Провідне значення у творчості композитора мала *симфонія* – «найбільш лірична з усіх музичних форм» (за словами П. Чайковського). Три перші симфонії належать до раннього періоду творчості. *I симфонія «Зимові мрії»* (g-moll) лірична за характером; значне місце в ній посідають картини природи та народного побуту.

II симфонія має *жанрово-побутовий характер*. У ній багато українських народних наспівів і зворотів. *Фінал*⁶⁸ симфонії заснований на розвитку української народної пісні «Журавель». Тема з'являється у різних варіантах, супроводжується підголосками. Мелодія оброблена типово народними методами. Форма фіналу поєднує риси сонатного *allegro* з варіаціями. Фінал *II симфонії* відтворює народний характер і стиль, народний гумор і оптимізм, продовжує і розвиває традиції «Камаринської» М. Глінки.

III симфонія складається з V частин. Значне місце в ній належить танцювальним жанрам.

Робота над ранніми симфоніями підготувала появу трьох останніх симфоній композитора, які стали вершинами симфонізму в Росії. У них композитор створив *новий тип симфонії – лірико-психологічну драму*. У IV, V та VI симфоніях П. Чайковський подав різне вирішення цієї теми, що виявляється передусім у різних типах фіналів. Але ці симфонії мають спільний задум і коло емоцій; у кожній протиставлені образи скорботно-трагічні та світлі, які втілюють мрію про щастя; музика розкриває напружену боротьбу людини за право на життя і радість.

5. Характеристика симфонії №4.

Симфонія №4 (фа мінор), написана у 1877 р., знаменувала народження *нового типу симфонії – психологічної драми*. За своїм задумом цей твір типовий для російського мистецтва кінця 70-х рр.: у ньому розкрито конфлікт людини і бездушного середовища.

Найбільш драматична *I частина* симфонії. Вона починається *вступом*, який має важливе значення у драматургії симфонії. Фанфарна тема звучить *тривожно і погрозливо* у мідних духових інструментів. Вона втілює зловісні, *ворожі людині сили* («рокову силу, яка заважає пориванню до щастя досягнути мети»). Тема вступу містить інтонації, які стануть витоками наступних музичних тем.

Головна партія I частини (фа мінор) має поривчастий, пристрасний характер, відтворює душевну рогубленість. Для теми характерна безперервність мелодії з секвентним розвитком поспівок, також вальсовий ритм. У процесі розвитку тема драматизується.

Побічна партія втілює інший образ – світлий, спокійний, ліричний. Виразно звучить гнучка, пластична мелодія кларнету, підголосок віолончелі в характері колискової та нова світла тема в тональності сі мажор.

⁶⁸ Фрагмент 4 частини симфонії №2 включений до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (3 клас, 4 тема «Музична форма») як матеріал для сприймання.

Раптове вторгнення грізної теми вступу яскраво змальовує зіткнення радісної мрії людини та злої сили, яка встає на його життєвому шляху. *Розробка* заснована на інтенсивному розвитку головної партії; напруження наростає хвилями, що є типовим для симфонічної творчості П. Чайковського. У кульмінації у тромбонів з'являється тема вступу.

У *репризі* основні теми викладені більш стисло. На межі репризи і коди знову звучить рокова тема вступу. Отже, протягом усієї частини постійно зіштовхуються головна тема, яка уособлює поривання людини до щастя, і тема вступу, яка втілює «рокову силу». *Кода* – це кульмінація I частини, останній етап боротьби. Вона заснована на драматичному переплетінні інтонацій головної партії та вступу. Але кода не дає розв'язання драматичного конфлікту; відчувається необхідність у подальшому розвитку.

Дві середні частини (друга і третя), пов'язані з образами природи і побуту, дещо відсувають, пом'якшують конфлікт. **II частина** сповнена тихого світлого суму. *Основна тема* наспівна, задумливо-елегійна, звучить у гобоя на м'якому фоні струнних. II частина написана у складній тричастинній формі. З основною темою контрастують інші: більш світла, рухлива маршова тема (середина першого розділу) та нова тема танцювального характеру (фа мажор) – середина частини.

III частина – *скерцо*, яке має жанрово-побутовий характер. Стрімку, рухливу першу тему виконують струнні *pizzicato*, що нагадує звучання народних щипкових інструментів типу балалайки. Друга тема написана у стилі веселої «вуличної пісні»; третя – це тема військового маршу, який ніби доноситься здалеку.

Фінал – це висновок драми. «Якщо ти в самому собі не знаходиш мотивів для радості, дивись на інших людей, іди в народ. Дивись, як він уміє веселитися, віддаючись безроздільно радісним почуттям», – писав П. Чайковський про музику цієї частини.

Фінал⁶⁹ заснований на *трьох темах*. Перша тема має стрімкий, радісний характер. Друга тема – мелодія народної пісні «У полі берізонька стояла». Третя тема звучить у стилі народних танцювальних мелодій. Форма фіналу – рондо-соната. Найбільших змін зазнає у процесі розвитку мелодія народної пісні «У полі берізонька..»; у фіналі симфонії відбувається її *симфонічний розвиток, драматизація* (зміни тембрових барв, імітаційні проведення в різних груп інструментів у збільшенні та зменшенні). Святковий настрій раптово порушується *появою трагічної теми вступу* (у тромбонів і дерев'яних духових): боротьба ще не закінчилася; трагічне в житті людини не переборено. Навіть тема «У полі берізонька..» звучить сумно і скорботно, у ній з'являються хроматичні інтонації.

Але після цього короткочасного епізоду знову повертаються світлі святкові образи, стрімкий рух. Висновок драми П. Чайковський сформулював такими словами: «Жити все ж таки можна».

6. Характеристика симфонії №6⁷⁰

Шоста симфонія «Патетична» (сі мінор) була написана композитором у 1893 р. з великим натхненням (менш ніж за 2 місяці були зроблені усі чорнові ескізи). Композитор вважав VI симфонію одним із найбільш щирих своїх творів («У цю симфонію я вложив без перебільшення всю мою душу»).

VI симфонія була задумана як програмний твір, але програма не була опублікована. Після першого виконання за порадою брата композитор назвав її «*Патетичною*». VI симфонія – це вище досягнення композитора в галузі симфонічної музики, шедевр світової музичної класики. *Глибина філософського змісту поєднується в ній з простотою, людяністю, щирістю*, що обумовлює надзвичайну силу емоційного впливу на слухачів.

Це *симфонія-трагедія*, у якій ще більш загострений конфлікт людини з навколишньою дійсністю, ще більш яскравий контраст музичних тем, ще більш напружена їх боротьба. За

⁶⁹ Четверта симфонія (фінал) включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (3 клас, 4 тема «Музична форма») як матеріал для сприймання.

⁷⁰ Фрагменти симфоній №№4 і 6 включені до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (2 клас, 2 тема «Виразжальне та зображальне в музиці») як матеріал для сприймання.

своїм ідейним задумом і колом музичних образів шоста симфонія наближається до опери «Пікова Дама», що є проявом тісного взаємозв'язку оперного і симфонічного жанрів у творчості композитора.

VI симфонія складається з 4 частин, але для неї характерне *переосмислення симфонічного циклу* – трактування середніх частин і *особливо фіналу* значно відрізняється від традицій (повільний траурний фінал – це трагічна розв'язка циклу).

I частина симфонії⁷¹ – драматичне Allegro; вона починається повільним вступом-прологом. Похмурий *вступ* (мі мінор) має зосереджено-скорботний характер, створює настрій тривожного очікування. Тема звучить у фагота в низькому регістрі на *pp* на фоні низхідного півтонового руху контрабасів. Вона заснована на секвентній послідовності коротких поспівок з низхідними м.2 та інтонаційно підготовлює головну партію сонатного Allegro.

Головна партія (сі мінор) має збентежений характер, звучить поривчасто і напружено; у процесі розвитку тема драматизується.

Побічна партія (Ре мажор) – це контрастний музичний образ. Вона втілює прекрасну, піднесену мрію людини про щастя. Світла, натхненна мелодія звучить у засурдинених скрипок і віолончелей; пентатонічний зворот надає мелодії особливої просвітленості. Побічна партія має тричастинну будову; в останній раз основна тема звучить ніжно, м'яко, замирає на фоні ледве чутного тремоло літавр.

Розробка починається раптовим драматичним контрастом («удар» всього оркестру), втілює новий зловісний образ. Головна партія звучить ще більш напружено, супроводжується пасажами, проводиться імітаційно. Розвиток музики відбувається характерними для П. Чайковського *хвилями*. У кульмінації першої хвилі звучить низхідна мелодія у труб і тромбонів та наспів церковного похоронного обряду.

У розвитку другої хвилі значну роль відіграють різноманітні поліфонічні засоби. Остання, третя хвиля наростання приводить до активного, рішучого проведення головної партії, яка звучить як остання спроба протистояти ворожій силі. Це *вершина розробки й одночасно початок репризи*.

Драматично-напружений розвиток продовжується також у репризі та приводить до *трагічної кульмінації*. Як крик відчаю звучить трагічно-скорботний діалог струнних та мідних інструментів. Побічна партія звучить у репризі ще більш пристрасно, утверджуючи право людини на життя, на щастя. Але хроматичний підголосок надає темі скорботного відтінку. Останній раз тема звучить ніжно і сумно у кларнета соло, створює відчуття безповоротної втрати щастя.

Закінчується I частина невеликою *кодою*, яка нагадує траурний хід. Мірний рух струнних *pizzicato* символізує неминучий хід життя. На його фоні у духових інструментів звучать змінені, ніби знесилені початкові фрази головної партії. Закінчення I частини сприймається як вимушене примирення з обставинами, підкорення їм.

II частина контрастує з попередньою, написана у тричастинній формі. Крайні частини – це *світлий, ліричний вальс у розмірі 5/4* з легкою, граціозною темою і прозорою оркестровкою. Але середній розділ II частини сповнений скорботних інтонацій (які звучать на фоні того ж самого танцювального пульсу), відтворює трагедію самотньої особистості, яка не спроможна приєднатися до радісного буття людей, що її оточують. *Кода* другої частини заснована на чергуванні цих двох контрастних тем, підкреслює неможливість їх з'єднання, втілює розлад між внутрішнім світом героя і навколишнім життям.

III частина поєднує риси скерцо і маршу⁷². Вона сповнена вольової енергії, сили; але саме в цій частині відчувається непереборність ворожої сили. Закінчення III частини створює

⁷¹ Симфонія № 6 (I ч, експозиція) включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (6 клас, 1 тема «Музика як мова почуттів») як матеріал для сприймання.

⁷² Шоста симфонія (III ч., маршовий епізод) включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (3 клас, 4 тема «Музична форма») як матеріал для сприймання.

враження максимального напруження життєвих сил, туго натягненої струни. Музика маршу поєднує у собі риси непереможного тріумфу і прихованого трагічного очікування, передчуття катастрофи. Тому вже перший похмурий акорд фіналу сприймається як підсвідомо очікуваний і підготовлений.

Всупереч усім традиціям, **фінал**⁷³ написаний не у швидкому, а в підкреслено *повільному* темпі. Фінал має характер скорботного драматичного монологу. *Основна тема*, пристрасна, патетична, з характерними для П. Чайковського низхідними секундовими інтонаціями в кінці фраз, звучить у струнних інструментах: нестійка гармонія, чергування септакордів та своєрідне переплетіння голосів ще більше посилюють драматичну напруженість звучання. Почуття безнадійності, відчаю, безсилля втілені з надзвичайною силою.

Друга тема фіналу (Ре мажор) має більш просвітлений характер; вона нагадує про світлі мрії, які не здійснилися. Тема напружено розвивається, знову виникає боротьба. Це – останнє поривання до щастя. Але сил не вистачає; низхідні пасажі струнних та різкий акорд закінчують середній розділ фіналу.

Знову повертається перша тема, яка звучить ще більш пристрасно, уже не як ридання, а як передсмертний крик змученої душі. Сили слабшають, мелодія никне, її енергія вичерпується. Тихий, зловісний удар там-тама свідчить про її повне зникнення.

Кода фіналу побудована на мелодії середнього розділу, але зараз її інтонації надломлені, знесилені. Мелодія все більш спускається у низький регістр; поступово зменшується кількість голосів. На тонічному органному пункті мелодія завмирає.

7. П. Чайковський як реформатор балетної музики

П. Чайковський увійшов в історію музичного мистецтва також як *реформатор балетної музики*. Якщо до П. Чайковського музика в балеті мала прикладне значення, була підпорядкована хореографії, то в його балетах музика має провідну роль, втілює разом із танцем зміст твору. Так само, як опера і симфонія, балет став виразником серйозних ідей, яскравих і глибоких почуттів і характерів. П. Чайковський переніс у балетний жанр драматичні принципи оперної та симфонічної творчості. Його балети засновані на принципі наскрізного музично-тематичного розвитку. Як і в оперному жанрі, П. Чайковський не відмовився від традиційних форм (класичні та характерні танці, пантоміми, дивертисменти); але в його балетах ці форми підпорядковані розкриттю основного музичного змісту твору.

Танець у балетах П. Чайковського став засабою *різноманітних музичних характеристик* героїв та середовища. Ряд танців виконують роль монологів або ліричних дуетів, що розкривають переживання головних героїв та є їх психологічними портретами. Такі танці відіграють у балетах П. Чайковського роль ліричних центрів у розвитку дії. Різноманітні характерні танці змальовують образи інших другорядних персонажів балету, створюють яскраві картини побуту. Для характеристики середовища П. Чайковський уводив у дію танцювальні сюїти, у яких були об'єднані різноманітні жанрово-характерні танці. Композитор широко використовував вальс та вальсові ритми. Пантоміми (танці-дії) виконують у балетах таку саме роль, як речитативи в опері (розвиток сюжету). Такі сцени у П. Чайковського теж наспівні й виразні.

Перший балет Чайковського *«Лебедине озеро»*⁷⁴ був створений 1876 р. Уже в цьому творі яскраво виявилися реформаторські прагнення композитора. На основі одного із

⁷³ Симфонія №6 (фінал) включений до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (8 клас, тема «Відлуння епох у музичному мистецтві») як матеріал для сприймання.

⁷⁴ Стилий зміст балету: Біля замку Королеви веселиться молодь. У день свого повноліття принц Зігфрід проводить останню парубоцьку вечірку. Зігфрід невеселий, адже наступного вечора він повинен серед запрошених на бал красунь обрати собі наречену. Але принц ще не знає дівчини, яку хотів би взяти собі за дружину. Увагу принца привертають білі лебеді, і він іде за ними. Серед лісу, біля руїн похмурого замка, застигло озеро. Білі лебеді виходять на берег. Найпрекрасніша з них несподівано перетворюється на чарівну дівчину і розкриває принцеві таємницю: злий чаклун перетворив на лебедів Одетту і її подруг. Розв'язати його

розповсюджених казкових сюжетів про дівчину, перетворену на лебедя, П. Чайковський створив лірико-романтичну повість про кохання та вірність, боротьбу людини проти сил зла, мороку та насильства. *«Лебедине озеро»*⁷⁵ – балет із чотирьох дій. В основу сюжету покладено фольклорні мотиви, а також старовинна німецька легенда, що оповідає про прекрасну принцесу Одетту, перетворену на лебедя прокляттям злого чаклуна. Прем'єра балету в першій, авторській, версії відбулася 4 березня 1877 р. у Москві, однак не мала успіху. У переробленій версії балет уперше було поставлено 15 січня 1895 р. у Маріїнському театрі в Санкт-Петербурзі. Саме цю версію переважно ставлять у сучасних театрах.

Звертаючись до казкових сюжетів, П. Чайковський укладав у них глибокий і значний життєвий зміст. Проста німецька казка про дівчину-лебідь була ним перетворена на хвилюючу ліричну поему вірного кохання, яке перемагає зло і підступність. Створений у щасливу пору творчої молодості композитора, незадовго до «Євгенія Онєгіна», та Четвертої симфонії, цей балет має відбиток тієї безпосередності ліричного натхнення, яким позначені кращі твори цього періоду. Мелодичне багатство і виразність музики *«Лебединого озера»* в поєднанні з широтою і напруженістю симфонічного розвитку підкорюють глядача і слухача силою своєї поетичної чарівності. У балеті показані два світи – реальний і фантастичний, між якими, проте, немає непрохідної межі. На основі нескладної казкової фабули П. Чайковський написав твір із розгорнутим, напруженим розвитком дії, цілісний і довершений за своєю драматургічною композицією.

Крізь усю партитуру проходить ніжна елегійна тема томління Одетти, здебільшого зберігаючи своє темброве (гобой з його м'яким теплим звучанням) і тональне (сі мінор) забарвлення. Уперше вона з'являється в кінці *першої дії*, картини веселого бенкету, танців і забав у парку біля замка Зігфріда. Тема Одетти, яка пролітає разом із подругами повз веселу компанію, приносить із собою подих іншого поетичного світу. *Друга дія* біля озера, куди приходить Зігфрід, прямуючи за лебедями, пройнята глибоким трепетним ліризмом, що контрастує з блиском і пишністю попередньої дії. Схвильована розповідь Одетти про свою долю, а потім її танцювальний дует із Зігфрідом оточені рядом витончених танців кордебалету, що створюють поетичний фон для цих драматургічно центральних епізодів. Один із найзнаменитіших танців балету – *«Танець маленьких лебедів»*. Він знайомить Зігфріда з веселою і безтурботною стороною світу Одетти. Маленькі лебеді уособлюють дитинство з його життєрадісністю; водночас зчеплені руки танцівниць говорять про дружбу і вірність. Вся дія обрамлена двома проведеннями теми Одетти, що отримує тут більш широкого розвитку і досягає патетичного звучання в оркестровому tutti.

У *третьій дії* перед глядачем постає картина пишного балу в замку матері Зігфріда, яка влаштовує огляд наречених для свого сина. Але над цим блискучим тріумфом немов нависла зловісна тінь. Саме тут злий чарівник Ротбарт здійснює підступний задум, прийшовши зі своєю дочкою, схожою на царицю лебедів. У музиці цієї дії відчувається якийсь чаклунський дурман, починаючи зі сцени виходу гостей, побудованої на чергуванні трубних фанфар, що сповіщають про прибуття знатних персон, із фрагментами вальсу.

чари зможе лише той, хто зізнається принцесі-лебедиці у вічному коханні, або той, хто зможе перемогти чаклуна. Зігфрід палко присягається у вірності й коханні, обіцяє Одетті, що саме вона стане його обраницею. Їх розмову підслуховує злий чарівник. У замку Королеви почався бал. Серед гостей з'являється Ротбарт – злий чарівник. З ним його дочка Оділія, надзвичайно схожа на Одетту. Зігфрід упевнений, що перед ним дівчина-лебідь, привселюдно називає її своєю нареченою і клядеться в коханні. Чаклун торжествує: клятву, дану Одетті, порушено. Зігфрід бачить на мить справжню Одетту і розуміє, що сталося. Схвильований, біжить він до берега озера. Але змінити вже нічого неможливо: клятву вірності виголошено. На березі озера вражена горем Одетта розповідає подругам про зраду Зігфріда; принц намагається вимолити прощення в Одетти, розуміючи, що кохана втрачена для нього назавжди. І тоді він приймає виклик підступного Чорного коршака, щоб звільнити кохану. Звучить гімн любові, молодості й краси.

⁷⁵ Фрагменти балету *«Лебедине озеро»* включені до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво»: *«Танець із кубками»* (2 клас, 1 тема «Типи музики»; 3 клас, 1 тема «Основні властивості музики: пісенність, танцювальність, маршовість»; 2 клас, 2 тема «Виразальне та зображальне в музиці»), *«Неаполітанський танець»* (2 клас, 3 тема «Основні музичні жанри»), *«Танець маленьких лебедів»* (4 клас, 2 тема «Музика єднає світ»).

Останніми приходять Ротбарт і Одиллія, завершується сцена великим загальним вальсом. На відміну від ліричних вальсів двох попередніх дій, цей динамічний енергійно ритмований вальс проникнутий пристрасстю. *Цикл національних танців (Іспанський танець, Неаполітанський танець, Угорський танець Чардаш, Мазурка)* підводить до сцени, де Зігфрід, не підозрюючи обману, танцює з Одиллією, й Ротбарт, тріумфуючи, передає йому руку дочки. Але в цей момент у вікні з'являється лебідь з короною і драматичне звучання теми Одетти передає її жах і відчай.

Остання **четверта дія** переносить нас знову на берег озера. Одетта розповідає про своє нещастя у драматичному схвильованому танці. Фінальна сцена балету завершується урочистим патетичним звучанням теми Одетти в ритмічному збільшенні й потужному оркестровому tutti, яка звучить як апофеоз вірної любові.

У наступних казкових балетах – «Спляча красуня» (1889 р.) та «Лускунчик» (1892 р.) композитор затвердив свої реформаторські принципи.

«Спляча красуня» – балет-феєрія в трьох діях з прологом (1888-1889). Саме «Спляча красуня» остаточно утвердила в суспільній свідомості той новий тип балетної музики, який став результатом реформи П. Чайковського. В основу лібрето «Сплячої красуні» покладена одна з найпопулярніших казок відомого французького письменника-казкаря XVII ст. Шарля Перро. Як більшість опублікованих ним казок, «Спляча красуня» становить літературний варіант досить поширеного фольклорного сюжету. Загальний глибоко гуманістичний сенс сюжету – подолання злих чар силою добрих почуттів, силою любові, дружби і відданості. Неважко помітити спорідненість цієї ідеї з основними сюжетними мотивами «Лебединого озера» та «Лускунчика».

У «Сплячій красуні» втілені майже виключно світлі образи П. Чайковського – урочисті любовні канtilени, життєрадісна, блискуча, лірично витончена танцювальність. Це образи світлої романтики, які в операх і симфоніях П. Чайковського протиставлені фатально-трагічним образам. Лірика «Сплячої красуні» відрізняється особливою пишністю, чуттєвою повнотою, піднесеною святковістю. У центрі балету світлі образи принцеси Аврори (втілення грації та жіночності), палко закоханих принців і феї Сирени, яка несе добро й щастя. Головними ліричними епізодами є Адажіо і повільні мажорні канtilени, що до них наближаються. У них втілена багата градація почуттів від материнської ніжності й лагідності доброзичливих фей до пафосу захоплених любовних зізнань принца Дезіре.

Уже в музиці прологу розкриваються невичерпні багатства ліричної мелодики П. Чайковського. Тут вперше звучить одна з головних музичних тем балету – плавна *тема феї Сирени*, що ніби ллється м'яким сріблястим світлом. Це образ добрих почуттів, які протиставлені злій і саркастичній музиці феї Карабос. Тут звучить також красиве і ласкаве адажіо добрих фей, які подають юній Аврорі свої дари. Надалі три великих Адажіо виступають як ліричні вершини кожної дії балету.

Світлі життєстверджувальні образи «Сплячої красуні» часто пов'язані з улюбленою композитором сферою вальсу. У стилі вальсу подані, зокрема, кращі «портретні» танці Аврори: її легка варіація у сцені з принцями (перша дія), її збуджено-радісний танок із веретеном у тій самій сцені й заключний, повний бурхливих веселощів «танець двох» (третя дія). Широко відомий великий *вальс із першої дії*. За музичною яскравістю це один із головних епізодів балету, який незмінно захоплює своєю широкою чарівною мелодією, своєю яскравою святковістю.

П. Чайковський виступив у «Сплячій красуні» як майстер *характерного танцю*. Гостра театральна характерність властива темі Карабос, яка втілює узагальнений образ зла, сарказму, глузування. Композитор знаходить тонкі образотворчі штрихи для портретних танців фей коштовностей. Але однією з вершин театральної музики П. Чайковського є серія казкових портретів у фінальному дивертисменті «Сплячої красуні»: знаменитий дует «Кіт у чоботях і Біла кішечка», танець Червоної шапочки і Вовка, героїв «Хлопчика-мізинчика», «Попелюшки», «Блакитної птиці» тощо.

Подальшим кроком П. Чайковського у симфонізації балету і насиченні танцю конкретним образно-характеристичним змістом став *«Лускунчик»*,⁷⁶ написаний за казковою повістю Е. Т. А. Гофмана у вільному переказі О. Дюма. У своєму останньому балеті П. Чайковський звернувся до тієї ж теми, яка була втілена в *«Лебединому озері»* і *«Сплячій красуні»* – подолання злих чар силою любові. Надзвичайно природно відбувається тут злиття виразового і зображального, театральності та глибокого психологізму.

Композитор знайшов яскраві виразові засоби для окреслення двох світів, зіставлених у *«Лускунчику»*: світу затишного бюргерського побуту і таємничого чарівного фантастичного світу. Початкові сцени веселого різдвяного свята в будинку президента Зільбергауза різко контрастують з усім подальшим розвитком дії. Тут переважають прості та прозорі оркестрові барви, звичні танцювальні форми (марш, дитячий галоп, полька, вальс), часом із відтінком іронічної стилізації.

Елемент загадкового, чудесного вторгається в цю мирну обстановку в образі майстра Дроссельмейера з його дивовижними механічними ляльками. Музично він охарактеризований гострими химерними лініями мелодичного малюнка, незвичайними комбінаціями оркестрових тембрів (наприклад, альт і два тромбони), у яких чується щось смішне й одночасно чаклунське. Не випадково тема, яка супроводжує вихід Дроссельмейера, виникає потім у нічних кошмарах Клари.

Із приходом ночі оживає таємничий світ чудес – і все навколишнє постає в незвичайному тривожному світлі. Тиха, ніжна колискова Клари, яка заколисує Лускунчика, що вже раніше звучала двічі, тепер звучить по-новому завдяки наповненій оркестровій фактурі з арпеджіо арф, які огортають просту нехитру мелодію м'яким світлом. Колорит музики стає все більш легким, мерехтливим, викликаючи відчуття прозорої темряви, що освітлюється променями місячного світла (злітають пасажі флейти, арпеджіо арфи).

Але глухо, таємниче лунає спочатку в низькому регістрі (бас-кларнет, туба), потім у високих дерев'яних (флейта, гобой, кларнет) «стукіт долі», що віщує недобре. Оживає нічна нечисть, виповзають зі своїх щілин миші та щури («шарудять» пасажі фагота і струнних басів), і в цей час раптом починає рости ялинка, досягаючи величезної висоти. У музиці цей момент переданий трьома потужними хвилями наростання, побудованими на секвенційному розвитку мотиву, який нагадує тему любові з *«Пікової дами»*. На цьому закінчується перша половина симфонічної картини.

Другий її розділ зображує війну мишей та іграшок. Мишачі шарудіння і пiski тут сплітаються з бойовим кличем лялькового війська (фанфарна тема гобоя), дробом маленьких барабанчиків, «наступальними» остинатними ритмами. Розгул нічної нечисті раптово припиняється, коли Клара кидає свою тувельку в мишачого царя і тим рятує Лускунчика, який потім перетворюється на прекрасного принца.

Ця сцена безпосередньо переходить у наступну картину – чарівний ліс, куди переноситься Клара разом із принцом, гноми, які їх вітають. Випробування залишилися позаду, урочиста тема плавно розгортається, звучить із наростаючою силою як гімн стійкості й чистоті почуття. Перша дія завершується ритмічно своєрідним *«Вальсом снігових пластівців»*, який прекрасно передає відчуття холоду, гру місячного світла і в той же час – суперечливі почуття героїні, яка опинилася в таємничому чарівному світі. Так починаються мандри Клари і врятованого нею Лускунчика.

Вступ до цього дійства малює картину повноводної річки, на якій здійснюються хвилі, за якими ковзає човен, що привозить Клару і принца в казковий Конфітюренбург: світлу мелодію в дусі баркароли, засновану на звуках безполутонного ряду, оплітають фігурації арф, що створює ілюзію плавного похитування човна.

⁷⁶ Фрагменти балету *«Лускунчик»* включені до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво»: *«Вальс квітів»*, *«Іспанський танець»*, *«Марш»* (2 клас, 1 тема «Типи музики»), *«Вальс квітів»*, *«Іспанський танець»*, *Марш*, *«Вальс снігових плавствівців»* (2 клас, 3 тема «Основні музичні жанри»), *«Танець феї Драже»* (4 клас, 2 тема «Музика єднає світ»).

У Палаці ласощів Фея Драже і Принц Оршад очікують приїзду Клари і принца Лускунчика. Після розповіді Лускунчика про нічні події звучить *великий дивертисмент*, що складається з сюїти *характерних національних танців*: блискучий темпераментний *іспанський танець* (шоколад); вишуканий і томний *арабський* (кава) з лінивим погойдуванням квінти в басу і приглушеним звучанням засурдинених струнних; яскраво характерний, насичений комічними ефектами *китайський танець* (чай), дотепно інструментований (широкі пасажі флейти з розміреним акомпанементом двох фаготів); живий, у народному дусі російський Тріпак, за яким ідуть витончений танець пастушків з двома солюючими флейтами. Вершина дивертисменту – знаменитий «*Вальс квітів*» з його різноманітністю мелодій, симфонічним розвитком, пишністю й урочистістю.

Дивно витончений і тонкий *танець Феї Драже* в супроводі інструменту челести, звучання якого нагадує чарівний кришталевий передзвін. Це світла і ніжна за своїм характером мініатюрна композиція, написана композитором у тричастинній формі, починається з прозорого чотиритактового вступу піцикато струнних, а далі зі своїм чарівним звучанням вступає челеста. У середньому розділі на перший план виходить звучання всього оркестру. В кінці середньої частини привертає увагу ефектна каденція арфи.

Фортепіанний цикл «Пори року»⁷⁷

Цей фортепіанний цикл не має меж у часі. Не одне десятиліття юних музикантів виховували на цих простих і таких зрозумілих п'єсах, які являють собою справжні перлини класичної музики. До збірки «Пори року» увійшло 12 невеликих п'єс, що відповідають усім місяцям року. Композитор яскраво і зрозуміло відтворив не тільки природу, але й стан людини, світ її почуттів, пов'язаних із певною порою року.

«*У камелька*» – перша п'єса у збірнику, яка показує місяць Січень. «Камельками» називалися каміни, які були практично в кожному будинку і збирали біля себе всю сім'ю зимовими вечорами. Спокійна і вмиротворена музика, окремі мотиви мелодії немов передають неквапливу мову. Друга частина дещо відрізняється від першої та третьої, вона більш схвильована і жвава.

У другій п'єсі «*Масляна*» перед слухачами розгортається картина народного гуляння. Масляний тиждень незмінно закінчується святкуванням, яке приурочене до зустрічі весни. За допомогою музичних звуків композитор передав гуляння натовпу, танці ряджених і звучання інструментів. Мініатюра побудована дуже цікаво, складається з невеликих картинок, які швидко змінюють одна одну, однак постійно повертається перша тема.

«*Жайворонок*», – березень. Саме жайворонок здавна вважається весняної пташкою, а його спів символізує собою прихід довгоочікуваного тепла. Уся природа пробуджується від зимової сплячки. Спів птахів композитор дуже точно передав за допомогою звукозображальності. У творі звучать дві теми, які об'єднані трелями. Одна з них – лірична, співуча, інша – широка, з великими злітами.

«*Пролісок*», – квітень. У цій п'єсі композитор передав хвилювання, яке переповнює людину від споглядання пейзажу, адже навесні пробуджується не тільки природа, а й почуття людини. У музиці, виконаній у вальсовому ритмі, передані ці світлі емоції.

«*Білі ночі*», – травень. У цій п'єсі передані натхненні й надзвичайно поетичні білі ночі, коли повітря наповнене романтичним настроєм. Атмосфера в музиці дуже мінлива, у ній сумні роздуми різко змінюються захопленням. Перший розділ – це мрії про щастя; він побудований на коротких мотивах, які передають зітхання. Другий розділ більш пристрасний. Хвилювання наростає і переходить у захоплено-радісний порив. Третій розділ повертає до спокійного мрійливого настрою.

⁷⁷ П'єси з циклу «Пори року» включені до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво»: «Жовтень. Осіння пісня» (1 клас, 1 тема «Про що розповідає музика»), «Баркарола», «Осіння пісня» (3 клас, 1 тема «Основні властивості музики: пісенність, танцювальність, маршовість»).

«*Баркарола*», – червень. У Венеції були дуже поширені баркароли – плавні та співучі пісні, які виконували італійські човнярі. Широка мелодія першої частини звучить дуже виразно. Акомпанемент до неї нагадує гітарні переливи, які були цілком традиційними для баркароли. У середній частині настрій змінюється на більш радісний і схвильований. У кінці п'єси музика завмирає, немов човен зі співаком поступово віддаляється.

«*Пісня косаря*», – липень. У невеликій п'єсі П. Чайковський показав яскраву картинку сільського життя. Основна мелодія відтворює інтонації народної пісні. У мініатюрі три розділи. Перший і третій з них – це сама пісня працівника, яка наповнена веселощами та енергією. Середній розділ схожий на інструментальний награвш.

«*Жнива*», – серпень. Перед слухачами розгортається народна сценка з життя селянина. Музика звучить жваво і піднесено. Середня частина п'єси – невеликий ліричний відступ, що малює сільський пейзаж з його рівнинами і безкрайними полями.

«*Полювання*», – вересень. Зазвичай полювання проходило шумно, весело, усюди було чути мисливські роги і гавкіт собак. Композитор майстерно використав у цій п'єсі звукозображальні прийоми.

«*Осінь пісня*», – жовтень. Інтонації зітхання, смуток і туга звучать у п'єсі. Лише середня частина сприймається як проблиск надії; у ній звучить трепетний підйом, повний наснаги. Однак третій розділ знову повертає до інтонацій смутку й печалі.

«*На трійці*», – листопад. Починається твір мелодією широкого дихання. Раптово спокій порушує віддалене звучання дзвіночків, які поступово наближаються. Веселий передзвін на час відсуває на задній план ліричний настрій. Але ось коні промчали повз і передзвін поступово затихає. Знову звучить перша мелодія, схожа на пісню ямщика.

«*Святки*». На Святки всюди панує радісна атмосфера. Своїй заключній п'єсі в циклі П. Чайковський дав визначення «Вальс». Епізоди цього танцю тут дійсно зустрічаються і чергуються з основною мелодією. Завершує твір урочисте святкове звучання безтурботного вальсу, коли все сімейство разом із гостями, збирається навколо різдвяної ялинки.

Цикл «Пори року» став надзвичайно популярним серед виконавців, саме тому він існує у різноманітних перекладеннях для різних інструментів і складів. Багато відомих музикантів свого часу займалися оркестровкою партитури фортепіанного циклу.

«Дитячий альбом»⁷⁸

«Дитячий альбом» Ор. 39 – цикл п'єс для фортепіано, що носить авторський підзаголовок «Двадцять чотири легкі п'єси для фортепіано»⁷⁹. Дитяча тема буквально пронизує всю творчість композитора, а збірка п'єс «Дитячий альбом» увійшла до золотого фонду світової музичної літератури для дітей. До думки написати збірник невеликих п'єс спеціально для дітей П. Чайковського наштовхнув приклад «Альбому для юнацтва» Р. Шумана. «Дитячий альбом» П. Чайковського – це калейдоскоп яскравих образів, цілий ряд живих вражень, дитячих емоцій, які композитор зміг точно передати в музиці. У «Дитячий альбом» входять 24 п'єси, які мають свої індивідуальні назви. Програмний зміст збірника побудовано в певній послідовності: ранок, день і вечір. Окрім того, у циклі проглядається одразу кілька сюжетних ліній. Перша сюжетна лінія розкриває перед слухачами образи пробудження дитини і початок дня.

«*Ранкові роздуми*» – це світла, споглядальна п'єса. Мелодія її ніби зіткана з живих інтонацій. Настрій зосередженості та спокою допомагає передати сувору чотириголоса фактура (немов співає хор), рівномірний ритмічний рух, проста гармонічна мова і світла

⁷⁸ «Марш дерев'яних солдатиків», «Хвороба ляльки», «Нова лялька» з «Дитячого альбому» включені до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (1 клас, 1 тема «Про що розповідає музика»).

«Баба-Яга», «Полька», «Вальс», «Пісня жайворонка», «Старовинна французька пісенька» з «Дитячого альбому»: 1 клас, 2 тема «Музика навколо нас». «Ранкові роздуми» з «Дитячого альбому»: 2 клас, 2 тема «Виразжальне та зображальне в музиці». «Неаполітанська пісенька» з «Дитячого альбому»: 2 клас, 3 тема «Основні музичні жанри». «Пісня жайворонка» з «Дитячого альбому»: 2 клас, 4 тема «Мова музики».

⁷⁹ Цикл присвячений племіннику композитора Володі Давидову, написаний 1878 р., коли композитор гостював у Кам'янці в сім'ї своєї молодшої сестри Олександри Давидової.

тональність соль мажор. У п'єсі розвивається одна музична думка; тому композитор використав найпростішу з музичних форм – період.

Друга п'єса «*Зимовий ранок*» вносить інший настрій у спокійну ранкову втихомирену атмосферу. Це картина непогожого зимового ранку – заметільного, холодного, непривітного. Середня частина вносить відтінок смутку, який ще більше відтіняє наступ репризи. Музика звучить то стривожено, то жалібно.

Третя п'єса «*Гра в конячки*» відкриває сюжетну лінію іграшок та дитячої кімнати. П'єса написана у вигляді токати з однотипним ритмічним пульсом, що імітує цокіт копит. Образ іграшкових конячок допомагає передати тридольний розмір, що звучить легко і жваво. Різноманітність гармонії пожвавлює звучання п'єси.

У п'єсі «*Мама*» музика проста, невигадлива, але гармонійна, насичена нюансами душевних переживань завдяки гнучкому інтонуванню, тонкій гармонізації, пластичному голосоведенню; тридольний розмір підсилює округлий і м'який характер звучання. Викладена музика у вигляді дуету: нижній голос має більш теплий тембр, а верхній ясний і світлий. Голоси рухаються паралельно на відстані децими.

У п'єсі «*Марш дерев'яних солдатиків*» П. Чайковський змалював музичний образ дуже точними й економними засобами: відчуття ляльковості передається чіткістю ритмічного малюнка, визначеністю, вивіреністю штриха. Композитору вдалося дуже точно передати чіткі, майже механічні рухи солдатиків під дріб барабанщика. Уявне інструментування (можливо, це дерев'яні духові інструменти і малий барабан), тісне розташування акордів образно передають злагоджені рухи солдатиків

Наступні п'єси (6, 7, 8, 9) утворюють невелику сюїту, розкривають ще одну сюжетну лінію, що розповідає про складне, душевне життя маленької дитини, яка відчуває все також гостро, як і дорослі.

У п'єсі «*Хвороба ляльки*» сумна музика передає переживання маленької дівчинки, яка турбується про свою улюблену ляльку. Музична тканина п'єси побудована цікаво, у ній немає безперервної мелодії. Паузи та жалібні інтонації передають «зітхання» ляльки в першому реченні, що переходять далі у приглушені стогони, коли вони переносяться в низький регістр. Після напруженої кульмінації все завершується «згасаючою» кодою. Форму п'єси можна визначити як одночастинну, що складається з двох періодів і коди.

П'єсу «*Похорон ляльки*» пронизує характерний ритм типового похоронного маршу. Композитор з усією серйозністю поставився до переживань дитини, відобразивши почуття маленької героїні. Ця п'єса нагадує «Першу втрату» з «Альбому для юнацтва» Р. Шумана.

«*Вальс*» раптово вривається в хід розповіді, змінюючи печаль і смуток на веселощі. Вальс передає атмосферу саме домашнього свята; він написаний у традиціях домашнього музикування – проста співуча мелодія з невеликими, плавними фразами і характерний вальсовий акомпанемент (бас і два легких акорди). Починаючись у світлому мі-бемоль мажорі, мелодія поступово модулює в соль мінор. У наступному періоді повертається тональність мі-бемоль мажор. Музика звучить весело; у мелодії з'являються розмашисті стрибки. Так із двох періодів утворилася проста двочастинна форма. Але ось характер музики змінюється – настає до-мінорний епізод – середня частина складної тричастинної форми. Квінти басів, різко зламана мелодична лінія у дводольному розмірі руйнують м'який тридольний рух танцю. Але епізод промайнув – і знову зазвучав вальс.

«*Нова лялька*» – це продовження веселощів; дівчинка радіє своїй новій іграшці. Вона танцює і кружляє разом з новою лялькою. Музика дуже точно передає різні відтінки почуття маленької дівчинки: захоплення, здивування і радості. Ця мініатюрна п'єса звучить менше хвилини в характері стрімкого вальсу. Звичайний вальсовий розмір 3/4 прискорений вдвічі – 3/8. Тому мелодія не розділена на фрази, а складається з дрібних мотивів, які зливаються в одну «хвилю». Форма п'єси проста тричастинна. Крайні частини – восьмитактні періоди єдиної будови. Середина гармонічно нестійка; заснована на коротких мотивах; головний прийом розвитку в цьому розділі – секвенція. «Нова лялька» завершує маленьку сюїту.

Стрімкий польський танець «Мазурка» продовжує лінію танцювальних мініатюр у збірнику. Перша тема п'єси спокійна, елегійна. Як і інші п'єси в циклі, мазурка тричастинна. Середня частина не контрастує, а швидше розвиває музичну думку першої частини, має більш підкреслений танцювальний характер.

У наступній сюжетної лінії композитор представив пісні різних країн. Тема подорожей була дуже близька П. Чайковському; він відвідав чимало країн і міст. Свої враження від численних поїздок прагнув втілити в музиці. Ці номери становлять собою яскраві, колоритні замальовки. У них П. Чайковський дуже точно передав італійські, французькі та німецькі особливості в музиці.

«Італійська пісенька» дуже граціозна і ніжна. Вона схожа на вальс, але вальс не плавний, а грайливий, жвавий. У музиці багато акцентів, які надають їй енергійного характеру, виразності. В акомпанементі чується наслідування поширених в Італії музичних інструментів – мандоліни та гітари.

У «Старовинній французькій пісеньці» звучить сумний, задушевний, простий і неквапливий наспів. Скупі гармонії, фактура, стриманий мінорний тон розповіді нагадують французькі балади і пісні XIV – XVI ст. П'єса написана у простій двочастинній репризній формі. На початку і наприкінці п'єси витриманий триголосий виклад: мелодія звучить на тлі тонічного баса, середній голос вторить мелодії, утворюючи з нею консонанси. На початку другої частини мелодія пожвавлюється, змінюється фактура. У репризі знову звучить колишній розповідний наспів. Стримана і благородна простота, колорит старовини зробили цю п'єсу шедевром «Дитячого альбому».

«Німецька пісенька» весела і проста, схожа на німецький старовинний сільський танець лендлер (попередник вальсу), який танцювали селяни неквапливо, з галантними поклонами, притупуванням і кружлянням. У гармонії, одноманітність якої нагадує звучання шарманки, використані лише тонічний тризвук і домінантсептаккорд. За цими акордовими звуками рухається і мелодія.

«Неаполітанська пісенька» одна з найяскравіших п'єс «Дитячого альбому». Вона нагадує народний італійський танець – тарантелу (від назви міста на півдні Італії – Таранто). Це швидкий, живий, життєрадісний танець з чітким ритмом, дуже граціозний, витончений, завзятий. Акомпанемент у п'єсі П. Чайковського нагадує звучання кастаньєт і гітари. У «Неаполітанській пісеньці» дві частини – заспів і приспів. Заспів має просту двочастинну форму. У приспіві панує стихія стрімкого танцю.

«Нянина казка» – це страшна історія, розказана старенькою нянею. Музика звучить дуже насторожено: паузи, несподівані акценти, різка гармонія, «колючі» тритони, заховані в акордах, штрих staccato. Секвенція підсилює настрій тривоги, що приводить до стрибку на зменшену септиму.

«Баба-Яга» – це ще одна казка в циклі, в якій композитор дуже точно передав стрімкий фантастичний політ злої чаклунки. За допомогою музично-виразових засобів П. Чайковському вдалося дуже точно охарактеризувати цей казковий персонаж. У музичній мові «Баби-Яги» є чимало спільного з попередньою п'єсою: той самий гострий штрих staccato, та ж велика кількість дисонансів. Багато також відмінностей. Якщо «Нянина казка» звучить неквапливо, оповідно, то у п'єсі «Баба-Яга» зображений стрімкий «політ» в темпі Presto. Ця п'єса, як і «Нянина казка», написана у тричастинній формі, однак контраст середини тут майже непомітний через безперервність руху. Кульмінацією п'єси стає початок репризи, який звучить октавою вище першої частини. Різкіше звучать «вигуки» Баби-Яги, яка немов пролетіла над самою головою і стрімко віддаляється. Враження віддалення створено завдяки поступовому переходу в низький регістр і загасання динаміки.

П'єса «Солодка мрія» має спокійний, мрійливий характер. Цей образ втілений прекрасною мелодією п'єси, витоки якої – у вокальній музиці широкого дихання – оперній арії, романсі. Мелодія, розвиваючись невеликими фразами-хвилями, поступово ніби розквітає. Вона має форму класичного періоду, що складається з двох речень. У середині

простої тричастинної форми оновлена мелодія перенесена в низький регістр, в ній відчуються нові інтонації. В репризі повертається ліричний, мрійливий настрій.

«Пісня жайворонка» – це яскрава мальовнича картинка, яка передає щебетання птахів. Музика звучить дуже легко, цьому сприяє відсутність ритмічних акцентів, а також те, що мотиви мелодії починаються і закінчуються переважно на слабких долях. Музика має світлий, радісний настрій; лише в середній частині п'єси (написана у тричастинній формі) з'являється відтінок смутку.

Завдання для самоперевірки

1. Визначте, в чому полягає значення творчості П. Чайковського.
2. Охарактеризуйте провідні теми, риси стилю, витoki музичної мови композитора.
3. Визначте, в чому полягає новаторство П. Чайковського в різних жанрах.
4. Дайте характеристику оперної творчості композитора.
5. Охарактеризуйте оперу «Євгеній Онегін».
6. Розгляньте фрагменти опери «Євгеній Онегін»: .
7. Дайте характеристику опери «Пікова Дама».
8. Розгляньте фрагменти опери «Пікова Дама».
9. Дайте загальну характеристику симфонічній творчості П. Чайковського.
10. Охарактеризуйте симфонію №4.
11. Охарактеризуйте симфонію №6.
12. Дайте характеристику балетів П. Чайковського.

Завдання для самостійної роботи

Підготовка бесід (фрагментів уроків) для учнів ЗЗСО відповідно до програми «Музичне мистецтво» / «Мистецтво»:

- «Марш дерев'яних солдатиків», «Хвороба ляльки», «Нова лялька» з «Дитячого альбому», «Жовтень. Осіння пісня» з циклу «Пори року»: 1 клас, 1 тема «Про що розповідає музика».
- «Пісня без слів», «Баба-Яга», «Полька», «Вальс», «Пісня жайворонка», «Старовинна французька пісенька» з «Дитячого альбому», «Вальс квітів», «Танець феї Драже» з балету «Лускунчик»: 1 клас, 2 тема «Музика навколо нас».
- «Дитячий альбом» (пісенні, танцювальні та маршові твори за вибором), Вальс із балету «Спляча красуня», «Танець із кубками» з балету «Лебедине озеро», «Вальс квітів», «Іспанський танець», «Марш» із балету «Лускунчик»: 2 клас, 1 тема «Типи музики».
- Фрагменти симфоній №№4 і 6, балетів «Лебедине озеро», «Спляча красуня», «Лускунчик», «Ранкові роздуми» з «Дитячого альбому»: 2 клас, 2 тема «Виразжальне та зображальне в музиці».
- «Вальс квітів», «Іспанський танець», Марш, «Вальс снігових півнівців» із балету «Лускунчик», Четверта симфонія (фінал), «Неаполітанська пісенька» з «Дитячого альбому», «Неаполітанський танець» із балету «Лебедине озеро»: 2 клас, 3 тема «Основні музичні жанри».
- «Пісня жайворонка» з «Дитячого альбому», «Кіт у чоботях і Біла кицька» з балету «Спляча красуня», «Танець із кубками» з балету «Лебедине озеро»: 2 клас, 4 тема «Мова музики».
- Фрагмент 4 частини симфонії №2: 5 клас, 1 тема «Музика і мистецтво слова».
- «Баркарола», «Осіння пісня», з циклу «Пори року», «Дитячий альбом» (пісенні, танцювальні, маршові п'єси), «Танець із кубками» з балету «Лебедине озеро»: 3 клас, 1 тема «Основні властивості музики: пісенність, танцювальність, маршовість».
- Фінал IV симфонії: 3 клас, 3 тема «Розвиток музики».
- Симфонія № 6 (III ч., маршовий епізод): 3 клас, 4 тема «Музична форма».

- «Танець феї Драже» з балету «Лускунчик», «Танець маленьких лебедів» із балету «Лебедине озеро»; Четверта симфонія (фрагмент фіналу), Перший концерт для фортепіано з оркестром (фінал), «Підсніжник» з циклу «Пори року», «Неаполітанська пісенька» з «Дитячого альбому»: 4 клас, 2 тема «Музика єднає світ».
- Симфонія № 6 (I ч, експозиція): 6 клас, 1 тема «Музика як мова почуттів».
- Увертюра-фантазія «Ромео і Джульєтта»: 7 клас, тема «Композиція музичного твору».
- Концерт №1 (1ч.), романс «Серед шумного балу», симфонія №6 (фінал): 8 клас, тема «Відлуння епох у музичному мистецтві»

Музичний матеріал

П. Чайковський

Фрагменти опер «Євгеній Онегін» і «Пікова Дама»

Симфонії №2 (фінал), №4 та № 6.

Увертюра-фантазія «Ромео і Джульєтта».

Фрагменти балетів «Лебедине озеро», «Лускунчик».

ПІСЛЯМОВА

У другій частині посібника «Зарубіжна музична література» розкрито загальні закономірності розвитку зарубіжного музичного мистецтва впродовж XIX ст., а також специфічні, притаманні національним культурам певних зарубіжних країн.

Розглянуто творчість видатних композиторів зазначеного періоду, особливості різних жанрів професійної музики, теми й образи, форми й засоби виразності, характерні для зарубіжної музики XIX ст.

У другій частині посібника зауважено, що музична творчість XIX ст. розвивалася в руслі романтизму, характерною рисою якого став розквіт національних композиторських шкіл, що спиралися на традиції народного мистецтва. У творах композиторів і композиторських школах того часу відбувся синтез стилістичних рис романтизму та народних традицій. Романтизм набував у різних країнах своєрідних форм залежно від історичних та художніх традицій.

У посібнику також розглянуто особливості викладання зарубіжної музичної літератури на мистецьких факультетах педагогічних ЗВО, де вивчення дисципліни має бути зорієнтоване на потреби педагогічної практики. У роботі розглянуто численні музичні твори зарубіжних композиторів XIX ст., передбачені чинними навчальними програмами «Музичне мистецтво» («Мистецтво») для закладів загальної середньої освіти як матеріал для сприймання.

Надані посилання на музичні твори з репертуарного списку чинних мистецьких програм ЗЗСО із зазначенням, у якому класі та на якій темі вивчаються твори. Завдання для самостійної роботи передбачають підготовку студентами бесід (фрагментів уроків) про музичні твори зарубіжних композиторів для учнів ЗЗСО.

Рекомендованим матеріалом можуть послуговуватися викладачі та студенти педагогічних закладів вищої освіти, учителі музичного мистецтва закладів загальної середньої освіти.

ЛІТЕРАТУРА

Основна література:

1. Аристова Л. С. Музичне мистецтво: підруч. для 3 кл. загальноосв. навч. закладів. Київ : Видавничий дом «Освіта», 2013. 112 с.
2. Аристова Л. С. Музичне мистецтво: підруч. для 2 кл. загальноосв. навч. закладів. Київ : Видавничий дом «Освіта», 2012. 128 с.
3. Аристова Л. С. Музичне мистецтво: підруч. для 1 кл. загальноосв. навч. закладів. Київ : Видавничий дом «Освіта», 2012. 128 с.
4. Бодак Я. А. Зарубіжна музична література: посіб. для початк. спец. мист. навч. закладу (школи естетичного виховання). Вінниця : Нова Книга, 2012. 256 с.
5. Бодак Я. А. Українська та зарубіжна музичні літератури: навч. посіб. Вінниця : Нова Книга, 2011. 304 с.
6. Брянцева В. Н. Музыкальная литература зарубежных стран: второй год обучения. Москва : Музыка, 2004. 183 с.
7. Галацкая В. С. Музыкальная литература зарубежных стран: учеб. пособ. для муз. училищ. Москва : Музыка, 2004. Вып. 3. 590 с.
8. Гукова В. В. Світова музична література: навч. посіб. для ДМШ. 1 рік навчання / Київ : Муз. Україна, 2006. 212 с.
9. Жданова Г. Музыкальная литература зарубежных стран: учебное пособие. / Г. Жданова, И. Молчанова, И. Охалова. – Москва : Музыка, 2007. – Вып. 2. 414 с.
10. Зубарева Л. А. История развития музыки / Л. А. Зубарева, Л. Н. Власенко. Белгород, 2006. 466 с.
11. Иванова І. Л. Історія опери: Західна Європа XVII – XIX століття: навч. посіб. / І. Л. Иванова, Г. В. Куколь, М. Р. Черкашина. Київ: Заповіт, 1998. 306 с.
12. Иванова І. Класична музична література XVII – першої половини XIX ст.: навч. посіб. / І. Иванова, А. Мізітова, Н. Некрасова. Київ : Заповіт, 2003. 306 с.
13. Кондратова Л. Г. Музичне мистецтво: підруч. для 4 кл. загальноосв. навч. закладів. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2015. 216 с.
14. Кондратова Л. Г. Музичне мистецтво: підруч. для 6 кл. загальноосв. навч. закладів. Тернопіль: Навч. книга – Богдан, 2014. 216 с.
12. Кондратова Л. Г. Музичне мистецтво: підруч. для 6 кл. у загальноосв. навч. закладів. Тернопіль : Навч. книга – Богдан, 2014. 216 с.
13. Лисянская Е. Б. Музыкальная литература: метод. пособ. Москва : Росмэн-Пресс, 2001. 80 с.
14. Макаренко Г. М. Музичне мистецтво: підруч. для 7 кл. загальноосв. навч. закладів / Г. М. Макаренко, Т. О. Наземцова, Л. О. Дорогань. – Харків : Оберіг, 2007. 192 с.
15. Макаренко Г. М. Музичне мистецтво: підруч. для 8 кл. загальноосв. навч. закладів / Г. М. Макаренко, Т. О. Наземцова, Н. І. Міщенко, Л. О. Дорогань. Харків: Оберіг, 2008. 192 с.
16. Масол Л. М. Музичне мистецтво: підруч. для 5 кл. загальноосв. навч. закладів / Л. М. Масол, Л. С. Аристова. Харків : Сиция, 2013. 160 с.
17. Масол Л. М. Музичне мистецтво: підруч. для 6 кл. загальноосв. навч. закладів / Л. М. Масол, Л. С. Аристова. Харків : Сиция, 2014. 160 с.
18. Очаковська Ю. О. Музыка: метод. розробки уроків для 2 кл. у серед. загальноосвіт. школі. / Ю. О. Очаковська, Г. А. Смаглій. Харків, 2002. 150 с.
19. Ростовський О. Музичне мистецтво: підруч. для 1 кл. загальноосв. навч. закладів. / О. Ростовський, В. Островський, М. Сидір. Тернопіль : Навч. книга. 2012. 120 с.

Додаткова література:

1. Альшванг А. П. И. Чайковский. Москва : Музыка, 1970. 816 с.
2. Барсова Л. Н. А. Римський-Корсаков. Ленинград : Музыка, 1986. 96 с.
3. Бэлза И. Ф. Фридерик Шопен. Москва. : Музыка, 1991. 137 с.
4. Вульфius П. Ф. Шуберт: очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1983. 447 с.
5. Друскин М. История зарубежной музыки. Москва : Музыка, 1983. Вып. 4. 528 с.
6. Житомирский Д. Роберт Шуман : очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1964. 881 с.
7. Конен В. История зарубежной музыки. Москва : Музыка, 1981. Вып. 3 526 с.
8. Конен В. Этюды о зарубежной музыке. Москва : Музыка, 1968. 216 с.
9. Кремлѐв Ю. А. Камиль Сен-Санс. Москва : Сов. композитор, 1970. 345 с.
10. Левашова О. Эдвард Григ : очерки жизни и творчества. Москва : Музыка, 1975. 265с.
11. Левик Б. В. Музыкальная литература зарубежных стран : учеб. пособие для муз. училищ. Москва : Музыка, 1985. Вып. 4. 307 с.
12. Левик Б. Рихард Вагнер. Москва : Музыка, 1978. 447 с.
13. Лобова О. В. Уроки музики в 2 класі початкової школи : посіб. для вчителя. Київ : Муз. Україна, 1998. 120 с.
14. Методика викладання музично-теоретичних і музично-історичних предметів (музична школа – училище – консерваторія): зб. ст. / упоряд. В. Самохвалов. Київ : Муз. Україна, 1983. 220 с.
15. Мильштейн Я. Ференц Лист. Москва : Музыка, 1999. 686 с.
16. Очаковська Ю. О. Музика: метод.і розробки уроків для 2 кл. середньої загальноосв. шк.. / Ю. О. Очаковська, Г. А. Смаглій. Харків, 2002. 230 с.
17. Прохорова И. Музыкальная литература зарубежных стран : учеб. для 5 кл. ДМШ. Москва : Музыка, 1990. 208 с.
18. Ручьевская Е. П. И. Чайковский. Ленинград : Музыка, 1985. 103 с.
19. Соллертинский И. И. Музыкально-исторические этюды. Ленинград : Музгиз, 1963. 395 с.
20. Соловцов Л. Дж. Верди. Москва : Музыка, 1987. 416 с.
21. Фрид Р. М. И. Глинка. Ленинград : Сов. композитор, 1973. 80 с.
22. Хохловкина А. Жорж Бизе. Москва : Музгиз, 1960. 479 с.
23. Шлифштейн С. Мусоргский. Художник. Время. Судьба. Москва : Музыка, 1975. 327 с.

Навчальне видання

ЗАРУБІЖНА МУЗИЧНА ЛІТЕРАТУРА

Навчальний посібник

Частина II

Музичне мистецтво XIX ст.

Укладачі : Александрова Оксана Олександрівна

Цимбал Олена Миколаївна