

О. О. Александрова, О .М. Цимбал

ЗАРУБІЖНА МУЗИЧНА ЛІТЕРАТУРА

Навчальний посібник

Частина I

Музичне мистецтво XVII – початку XIX ст.

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

Александрова О. О., Цимбал О. М.

ЗАРУБІЖНА МУЗИЧНА ЛІТЕРАТУРА

Навчальний посібник

Частина I

Музичне мистецтво XVII – початку XIX ст.

Харків
2020

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

З 34

Автори:

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;

Жданько 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 / автори : О. О. Александрова, О. М. Цимбал; Комунальний заклад «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради. – Харків, 2020. – Ч. 1 : Музичне мистецтво XVII – початку XIX ст.– 102 с.

Навчальний посібник укладено відповідно до програми з дисципліни «Зарубіжна музична література» з метою вдосконалення фахової підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва зі спеціальності Середня освіта (Музичне мистецтво).

Посібник містить відомості про творчість видатних зарубіжних композиторів, XVII – початку XIX ст., аналіз музичних творів (музичної мови, форми, жанрових особливостей), питання щодо контролю знань, завдання для самостійної роботи студентів. Він 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 № 2 від 04.11.2020 р.)*

© КЗ «ХГПА» ХОР, 2020
© Александрова О. О., Цимбал О. М.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	4
РОЗДІЛ 1. ОГЛЯД МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА XVII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТ.	6
1.1. Музика бароко. Виникнення і розвиток опери.....	6
1.2. Розвиток інструментальної музики XVII ст.....	16
РОЗДІЛ 2. ТВОРЧІСТЬ Й. С. БАХА ТА Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ	28
2.1. Загальна характеристика творчості Й. С. Баха. Органна музика.....	28
2.2. Клавірна, оркестрова та вокально-симфонічна музика Й.С. Баха.....	35
2.3. Ораторії та інструментальні твори Г. Ф. Генделя.....	50
РОЗДІЛ 3. МУЗИЧНИЙ КЛАСИЦИЗМ. ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА МУЗИКА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII – ПОЧАТКУ XIX СТ.	57
3.1. К. В. Глюк – реформатор опери XVIII ст.....	57
3.2. Інструментальна музика другої половини XVIII ст. Творчість Й. Гайдна.....	63
3.3. Оперна, інструментальна та хорова творчість В. А. Моцарта.....	72
3.4. Творчість Л. Бетховена як вершина віденського класицизму.....	85
ПІСЛЯМОВА	100
ЛІТЕРАТУРА	101

ПЕРЕДМОВА

Навчальна дисципліна «Зарубіжна музична література» посідає вагоме місце у процесі підготовки вчителів музичного мистецтва для ЗЗСО. Метою викладання дисципліни є засвоєння студентами кращих зразків зарубіжного музичного мистецтва в контексті загального розвитку світової художньої культури.

У спеціальній літературі багато уваги приділено питанням вивчення зазначеної дисципліни у професійній музичній освіті, зокрема у музичних училищах та коледжах. Серед праць, присвячених викладанню зарубіжної музичної літератури, численні підручники та навчальні посібники музикознавців: В. С. Галацької, І. Гівенталь та Л. Щукіної, Г. Жданової, І. Молчанової, І. Охалової, Р. Грубера І. Іванової, А. Мізітової, Н. Некрасової, В. Конен Т. Швачко та інших авторів. [3-8; 11; 13; 18; 19; 27].

Водночас у музикознавчих дослідженнях не висвітлені особливості викладання зарубіжної музичної літератури на мистецьких факультетах педагогічних закладів вищої освіти. Глибоке знання історії розвитку зарубіжної музики від старовини до сьогодення, усвідомлення внеску музичного мистецтва видатних композиторів у світову скарбницю музичної класики – необхідна передумова успішної професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва.

Курс «Зарубіжна музична література» тісно пов'язаний з іншими дисциплінами професійного циклу: теорією музики, сольфеджіо, аналізом музичних творів, гармонією, із дисциплінами загальноосвітнього та культурологічного циклів, а також зорієнтований на потреби педагогічної практики.

Сучасні програми «Музичне мистецтво», «Мистецтво», розроблені для закладів загальної середньої освіти, спрямовані на формування музичного сприймання як основи розвитку музичного мислення, творчих здібностей особистості. Відповідно вони містять велику кількість музичних творів для сприймання, зокрема творів зарубіжних композиторів. У наявних підручниках та посібниках із зарубіжної музичної літератури для мистецьких закладів вищої освіти залишаються поза увагою авторів численні музичні твори з чинних мистецьких програм ЗЗСО. Майбутній викладач музичного мистецтва має бути обізнаним із навчальним матеріалом предмета в повному обсязі. Цим обумовлена актуальність пропонованої роботи.

Навчальний посібник (перша частина) присвячений вивченню зарубіжної музики від найдавніших часів до кінця XVIII – початку XIX ст. У посібнику авторами використано комплексний підхід; розвиток зарубіжного музичного мистецтва розглянуто на тлі загальнокультурних процесів; висвітлено стильові особливості музики певних періодів, зв'язок традицій і новаторства, розкрито впливи ідейно-естетичних норм епохи на музичне мистецтво того періоду. Навчальний матеріал викладений у хронологічному порядку. Теми оглядового характеру чергуються з монографічними.

Автори посібника мають на меті висвітлити доробок зарубіжних композиторів упродовж тривалої історичної епохи. Змістом курсу є розкриття сутності музичного мистецтва й закономірностей його розвитку, як загальних, так і специфічних, притаманних національним культурам окремих зарубіжних країн; ознайомлення з особливостями різних жанрів професійної музики, з виражальними засобами музичної мови, структурою музичних творів, специфічною музичною термінологією тощо.

Тематика посібника відповідає наступним завданням:

- ознайомити студентів з етапами розвитку зарубіжного музичного мистецтва, хронологією творчих стилів і напрямів;
- дати уявлення про основні жанри та форми, стилі й напрями зарубіжної музики, їх історичні передумови;
- розвивати вміння розповідати про музичний твір, характеризуючи його образний зміст, композиційні й жанрові особливості та деякі характерні риси музичної мови;

- сприяти збагаченню музично-словникового запасу студента, розширенню професійного світогляду;
- розвивати образне мислення, естетичний смак, здатність до емоційного переживання і сприймання музичних творів на основі кращих зразків музичної творчості минулого й сучасності;
- виховувати високі моральні якості, необхідні для майбутніх учителів.

Здобувачі освіти набувають знання творчої спадщини найвідоміших композиторів, їхнього внеску в загальний розвиток музичного мистецтва, характерних ознак творчості; образного змісту, композиції, музичних особливостей, новаторських рис найвидатніших музичних творів, їх значення для загального розвитку світового мистецтва. Студенти набувають також уміння охарактеризувати творчість вивченого композитора, використовуючи спеціальну музичну термінологію.

У результаті вивчення дисципліни студент оволодіває такими компетентностями згідно ОПП:

ЗК-1. Здатність навчатися й оволодівати сучасними знаннями, зокрема, інноваційними методичними підходами, сучасними системами, методиками, технологіями навчання, розвитку й виховання учнів; чинним 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, у процесі професійно-педагогічної діяльності. Здатність приймати обґрунтовані рішення, працювати автономно.

ЗК-12. Здатність до застосування сучасних засобів інформаційних і комп'ютерних технологій для розв'язання комунікативних задач у професійній діяльності вчителя музичного мистецтва й у повсякденному житті.

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 загально-професійних педагогічних дисциплін.

ПРН 3. Здатність використовувати професійні знання й практичні уміння 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 при розв'язанні педагогічних, навчально-виховних і науково-методичних завдань, планувати, організувати і реалізовувати навчальні, розвивальні та виховні цілі у педагогічному процесі.

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

До кожної теми додаються завдання для самоперевірки, завдання для самостійної роботи студентів, перелік музичних творів для прослуховування.

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

РОЗДІЛ 1. ОГЛЯД МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА XVII ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТ.

1.1. Музика бароко. Виникнення і розвиток опери

План

1. Огляд розвитку музичного мистецтва до XVII ст.
2. Музика епохи бароко: характерні риси, виникнення нових жанрів.
3. Опера як синтетичний жанр. Італійська опера XVII ст. Флорентійська «камерата».
4. Оперні школи в Італії. Творчість К. Монтеверді та А. Скарлатті. Будова опери.
5. Французька опера. Ж. Люллі – засновник жанру ліричної трагедії.
6. Англійська опера. Г. Перселл. Опера «Дідона та Еней». Опера в Німеччині.

1. Огляд розвитку музичного мистецтва до XVII ст.

Розвиток музичного мистецтва – це тривалий безперервний процес, початок якого сягає витоків історії людства. Художня творчість *первісних людей* ще не була мистецтвом у сучасному його розумінні; вона була органічно пов'язана з іншими формами життя, підпорядкована практичним цілям. Призначенням музики було об'єднання людей у загальному трудовому зусиллі. Первісні люди наділяли музику також магичною силою¹.

Подальший розвиток музичного мистецтва був пов'язаний з історією *стародавніх держав*. Перші держави склалися у країнах Стародавнього Сходу: Вавилон, Шумер, Єгипет, Урарту тощо. Вони стали носіями нової культури, першими осередками людської цивілізації. В цей час зводилися величезні храми, палаці, гробниці, піраміди, які вражають своїми розмірами. Відбувалися зміни у свідомості людини, яка позбавлялася страху перед природою. Мистецтво стародавніх цивілізацій було *синкретичним*: музика виступала в тісному зв'язку зі словом, танцем. Такий характер мали єгипетські містерії, присвячені богу Озірісу, які являли собою історію його смерті та воскресіння, включали ритуальні танці, похоронні плачі тощо. Відбувався подальший розвиток музичної мови: склалися різні лади (розповсюдженою була пентатоніка), більш різноманітною стала мелодія.

Вершиною розвитку стародавньої цивілізації стала *антична культура*, яка справила величезний вплив на розвиток цивілізацій багатьох країн. Час найвищого розквіту *Стародавньої Греції*² – V – IV ст. до н. е. Класичне грецьке мистецтво сповнене радістю буття, розкриває красу людини, її досконалість, єдність тілесної та духовної сутності.

Новий етап розвитку давньогрецької культури пов'язують із так званою «гомерівською» епохою (X – VIII ст. до н. е.). Саме в цей час сформувався героїчний епос греків. З «Іліади» ми дізнаємося про поширені в побуті пісенні жанри – весільні, трудові, похоронні. «Одіссея» дає уявлення про існування *професійних співаків – аедів*, які виділилися із середовища народних музикантів. Виступаючи на бенкетах, аеди оповідали про минулі подвиги народу, про богів і героїв. Їхнє виконання являло собою співучу декламацію з акомпанементом струнного інструменту – *кіфари*³.

Витоком, який постійно живив грецьких митців, була *міфологія*. Сили природи були уособлені в образах богів, які наділялися рисами живих людей, втілювали найбільш досконалі властивості людини. Саме досконала людина знаходиться в центрі класичного

¹ Початкові стадії формування музики були пов'язані з *виробленням навичок співу*. З хаотичних звучань поступово склалися мелодичні поспівки з певною висотою звучання та ритмічною організацією. Інструментальна музика з'явилася пізніше; музичні інструменти виникли у процесі практичної діяльності людини. Поступово формувалися *пісні* – трудові, колискові, військові тощо. Збагачувалися також засоби викладу. Так у первісному суспільстві в процесі тривалої еволюції були закладені основи музичного мистецтва.

² Музичне мистецтво стародавньої Греції вивчається у ЗЗСО на заняттях з предмета «Мистецтво» (розділ «Музичне мистецтво»): 6 клас, тема «Музика як вид мистецтва. Музика стародавніх епох» (див. Л. М. Масол, Л. С. Аристова, підручник для 5 класу).

³ Кіфара, іноді Кітара – давньогрецький струнний щипковий музичний інструмент, споріднений лірі, але ширший і коротший, ніж ліра. Співаки акомпанували собі на кіфарі, зачіпаючи струни пальцями або плектром. Окрім того кіфара використовувалась як сольний інструмент.

грецького мистецтва, про що свідчать скульптурні творіння Мирона, Фідія, Поліклета. Грецька архітектура відзначається єдністю всіх деталей.

Важлива роль у розвитку грецьких міст належала *музиці*. Розроблялися різні види хорової музики, часто – у поєднанні з танцем. Розвивалася також сольна лірика. На початку VII ст. складала свої полум'яні любовні вірші славетна *поетеса Сафо*. Тонка індивідуальність почуттів та емоційна напруженість вимагали *нової манери виконання*: вірші Сафо передбачали не стримане співуче читання, а широку вокальну кантилену. Спів звучав з акомпанементом *ліри*⁴: за творами такого роду і збереглася назва «ліричні».

Значну роль відігравала музика у *класичній античній трагедії*. Вищі зразки античної трагедії пов'язані з творчістю Есхіла, Софокла, Евріпіда. Світ їх мистецтва – це світ могутніх характерів, яскравих пристрастей, героїчних вчинків, людських дол, приголомшливих своїм драматизмом. В основу трагедій покладені конфлікти, що відображають глибокі протиріччя життя: любов, обов'язок, інтереси суспільства і долі окремих людей, свободу людської особистості і невблаганний рок. Такі, наприклад, «Прометей» Есхіла, трилогія про царя Едіпа Софокла, «Медея» Евріпіда. Найбільшого значення у трагедіях набував *хор*, який виступав одночасно як дійова особа, також як оповідач та коментатор подій. Авторами музики найчастіше були самі драматурги.

Поряд із трагедією в античному театрі розроблявся жанр *комедії*, який також включав хорову і сольну музику. Народне гуляння – комос – з піснями, хороводними танцями дало назву жанру комедії. Розроблялася також *музична теорія* (вчення про музичні лади, система літерної нотації, закони музичної акустики тощо). Одночасно з розробкою питань теорії складалося *вчення про етос*, яке закріплювало уявлення греків про суспільно-виховну роль музики. Вчення про етос затвердило думку про змістовність музичного мистецтва. У своєму найбільш повному вигляді воно постало у працях великих філософів IV ст. до н. е. – Платона, Аристотеля, Аристоксена. Культура *Стародавнього Риму* формувалася під впливом давньогрецької традиції. Саме в римський період античне мистецтво пережило свій останній зліт і свій занепад.

Середньовіччя – це новий, тривалий період в історії людства, який охоплює понад тисячу років. Зв'язуючою ланкою між стародавнім світом і новим було *християнство*. Саме воно принесло поняття моралі, духовного вдосконалення. Протягом багатьох століть церкви були осередками середньовічної культури. *Релігійні теми*, сюжети, образи були постійним джерелом художньої творчості. Середньовічне мистецтво гостроконфліктне, засноване на непримиренних антитезах: душа – тіло, вічне – тимчасове, небесне – земне. При цьому справжньою вважалася тільки духовна краса людини. Єдність краси фізичної та духовної, яка була характерна для світосприйняття древніх, тепер розпалася.

Подібно іншим мистецтвам, музика протягом тривалого часу розвивалася в межах церкви; вона була нерозривно пов'язана з культовим ритуалом та зі словом – носієм змісту молитовних співів. На межі VI та VII ст. *папа Григорій I* (540-603 рр.) систематизував церковні співи. Так з'явився *Антифонарій* – повне зведення католицьких співів, які увійшли в історію музики під назвою *григоріанські хорали*. Григоріанський спів був одноголосим, виконувався хором чоловічих голосів. Мелодичний рух був плавним, переважно поступеним; ритм мелодії підпорядкований ритму слів. У X ст. в богослужбову музику увійшли гімни, засновані на мелодіях пісенного складу, близьких до народних.

Усі види григоріанського співу були представлені в *месі* – найбільш повній католицькій службі. Ритуал месі складався протягом багатьох сторіч, послідовність її частин визначилася в XI ст. Пізніше в межах богослужбової музики з'явилися паростки нового. Це були так звані *секвенції* та *тропи*, які виникли як своєрідні доповнення, що прикрашали молитовні співи. Розповсюдженням був виклад музики у вигляді діалогу. Ця форма стала основною для створення особливого виду культового мистецтва – *літургійної драми*. Епізоди

⁴ Ліра (грец. λύρα, лат. lura) – струнний щипковий інструмент. Корпус (резонатор) округлої або чотирикутної форми з'єднаний з поперечною (поперечною штангою) двома ручками. Струни однакової довжини натягнуті між корпусом і поперечною. Поширена з найдавніших часів аж до наших днів.

Священного писання, духовні притчі склали сюжети цих театральних дійств. Особливо популярними були літургійні драми, присвячені стражданню і смерті Ісуса Христа; протягом століть вони ускладнювалися.

В епоху Середньовіччя, коли міста ставали осередком нового життя, виникло *лицарське мистецтво* – світська лірика трубадурів, труверів, мінезінгерів. Мистецтво трубадурів склалося на півдні Франції. Центрами нового світського мистецтва були лицарські замки. Трубадури були поетами і музикантами, часто також виконавцями своїх творів. Головною темою творчості трубадурів було кохання; їхні пісні були адресовані реальним особам, але ідеалізованим у вигляді Прекрасної Дами. Під впливом мистецтва трубадурів сформувалася лицарська лірика в інших європейських країнах. Новим явищем зрілого середньовіччя було також виникнення *ранньої форми поліфонії*. Особливо інтенсивно розвиток поліфонії відбувався протягом X ст.

Епоха, яка в історії Європи називається **Відродженням** (або по-французьки — Ренесансом) принесла найбільші зміни у всіх сферах життя. Вона виділяється серед попередніх і подальших століть як блискучий період розквіту всієї культури і мистецтва, в чому її можна уподібнити лише епосі Давньої Греції. Сама назва «Відродження» була викликана тим, що ця епоха прагнула знов повернути до життя колишні форми *античного мистецтва*. Саме Відродження, і три його століття (XIV, XV, XVI), стали для майбутніх поколінь зразком гармонійного буття, прекрасного і досконалого мистецтва.

Ренесансна естетика у своїх основних принципах заперечувала середньовіччю. Музичні теоретики (Дж. Царліно) протиставляли сучасну їм манеру письма (*maniera moderna*) старій (*antica, vecchie*). Однак музика Відродження зберегла спадкоємність стосовно ряду принципів культури середньовіччя. Зокрема, музика як і раніше розглядалася як наука, поряд з арифметикою, геометрією й астрономією (у теоретичних трактатах, як і раніше, підкреслювалася особлива актуальність числа, числової пропорції, симетрії для музичної композиції). З іншого боку, в надрах Відродження визрівали деякі принципи, що ведуть до бароко.

У зв'язку з переходом від середньовічної теоцентричної культури до антропоцентричної відбулися сутнісні зміни в музичному мистецтві. Середньовічний естетичний канон став поступово руйнуватися під впливом ренесансного індивідуалізму. Початок нотодруку, нові умови побутування музики (поява демократичної публіки, розквіт аматорського музикування) вели до переосмислення її соціального статусу. Зросла роль *світських жанрів* (фроттола, віланелла, вільянсико, шансон, мадригал); самостійною стала *інструментальна музика* (ричеркари, канцони, імпровізаційні п'єси – прелюдії, токати, фантазії), відродився інтерес до танцювального мистецтва.

Відбувалося *оновлення музичної мови*. Змінилося інтонаційне наповнення традиційних церковних жанрів, у яких стали використовуватися не тільки григоріанські, але також світські мелодії.

У композиторській творчості, виникло завдання «*винаходу*» музичного матеріалу (лат. *inventio*), що стало найважливішою творчою ознакою музичного мистецтва Нового часу. Техніка композиції зазнала істотних змін у зв'язку з поширенням *хроматизму*, формуванням *мажору й мінору*, установленням нової тривукової концепції вертикалі, яка була теоретично розроблена Дж. Царліно.

В епоху Відродження при опорі на загальностильові закономірності відбувалося активне формування національних *композиторських шкіл* – нідерландської (Й. Окегем, Жоскен Дебре), італійської (Дж. Палестрина, К. Дезуальдо та ін.), французької (К. Жанекен), також німецької, англійської, іспанської, чеської та польської. Склалися *школи окремих міст* (римська на чолі з Дж. Палестриною, венеціанська на чолі з Дж. Царліно, А. і Дж. Габріелі та ін.), а також індивідуальні композиторські стилі.

У концертному житті епохи Ренесансу значно розширився склад *музичних інструментів*. До вже існуючих струнних і духових додалися нові різновиди. Наприклад, *віоли* – сімейство струнних смичкових. За формою вони нагадують інструменти сучасного

скрипкового сімейства (скрипку, альт, віолончель) і, можливо, є їх попередниками (співіснували в музичній практиці до середини XVIII ст.). У сімействі віол виділяються три основні типи (Віола да гамба, віола да Браччо, віоли д'амур). Серед щипкових інструментів Відродження центральне місце посідає *лютня* (пол. *Lutnia*, від араб. альуд – «Дерево»). До Європи вона прийшла з Близького Сходу в кінці XIV ст., а вже до початку XVI ст. для цього інструменту був створений багатий репертуар: насамперед, під акомпанемент лютні виконували пісні. Втім, для лютні було створено й велику кількість інструментальних творів. У XV – XVI ст. виникли різні види *клавійних*. Основні типи таких інструментів активно використовувалися в музиці Відродження, але їх справжній розквіт настав пізніше.

Значну роль відігравала музика в *театрі Відродження*. Розповсюдженими були вистави, в яких музика стала головним компонентом спектаклю. Накреслилися шляхи, які незабаром привели до нового жанру – опери, яку історія справедливо вважає музичним підсумком Ренесансу.

Видатним італійським композитором, представником Римської школи композиторів був *Грегоріо Аллегрі* (1582–1652 рр.). Найбільш значний твір Аллегрі – «*Miserere*». Повна назва твору – «*Miserere mei, Deus*» (лат. «Помилуй мене, Боже»). Протягом довгого часу партитура твору була недоступна для широкої публіки, тому, що Ватикан, який володів єдиною копією рукопису, бажав зберегти секрет шедевра в таємниці та заборонив копіювання *Miserere* під загрозою відлучення від Церкви. До партитури мали доступ тільки музиканти, які виконували її один раз на рік. Даруванням твору широкій публіці світ забов'язаний генію юного В. Моцарта який відвідав разом із батьком Ватикан у 1770 р. 14-річний В. Моцарт, почувши виконання «*Miserere*», запам'ятав його цілком на слух і записав по пам'яті, таким чином створивши копію.

2. Музика бароко: характерні риси, виникнення нових жанрів

Для стилю *бароко* (від іт. *вагоссо* – дивний, химерний, примхливий, вигадливий) характерний своєрідний погляд на людину та світ як на величезний театр, де кожен виконує свою роль. Витоки барокового стилю припадають на кінець XVI ст., коли оптимістичний гуманізм епохи Відродження змінився трагічним світосприйняттям, пов'язаним із усвідомленням економічних і політичних проблем. Мистецтво бароко не менш багатомірне, ніж мистецтво Відродження. Воно частіше передавало страждання, але також шукало шляхи до вираження велично-простого, філософськи-узагальненого або символічно-значного. З виникненням стилю бароко музика вперше продемонструвала свої можливості *заглибленого і багатостороннього втілення світу душевних переживань* людини. Одним із важливих принципів естетики бароко була гострота контрастів, примхливість їх поєднань; трагізм і комедійність – як дві нероздільні сторони. Вони присутні вже у трагедіях В. Шекспіра, де у відтворенні життя на сцені співіснують смерть і веселощі, гірка сентенція і гострий жарт.

Музика бароко – це стиль європейської музики в період приблизно між 1600 та 1750 рр. Барокова музика наслідувала музику епохи Відродження і передувала класичній музиці; її вершинами стала творчість Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя. Для музичного бароко характерні такі риси як грандіозність, пишність, динаміка, патетична піднесеність, інтенсивність почуттів тощо.

У XVII ст. відбувалися глибокі зміни у суспільній свідомості, завершився процес розмежування світської та церковної музики. Виникли *нові жанри*. В галузі *інструментальної музики* це:

Соната (від іт. *сонаре* – звучати) – твір для виконання соло або камерним ансамблем.

Концерт (від іт. *Concerto* – змагання) – віртуозний твір для соліста (або 2-3) у супроводі оркестру.

Фуга (від лат. *fuga* – біг) – вища форма поліфонічної музики, заснована на прийомах імітації, тобто повторювання однієї теми або мелодичного звороту в інших голосах.

Сюїта (з франц. – ряд, послідовність) – циклічна форма, яка складається з кількох контрастних частин. У XVII – XVIII ст. існувала старовинна сюїта, що складалася з 4 танців:

німецької аллеманди, французької куранти, іспанської сарабанди, англійської жиги. *Партита* – це італійська назва циклу.

Ще однією рисою музики бароко є прагнення до *синтезу мистецтв* – вокальної та інструментальної музики, поезії, декламації, театру. Улюбленими жанрами композиторів епохи бароко стали опера, ораторія, кантати, пассіони, меса.

Ораторія (від лат. *oro* – говорю, благаю) – це великий багаточастинний твір для хору, співаків-солістів та оркестру. Ораторія відзначається значним змістом, розгорнутим сюжетом (часто біблійним або історичним), масштабністю форми. Ораторії походять від драматизованих читань біблійних текстів та співів у спеціальних приміщеннях при церкві (ці приміщення і називалися «ораторіями»). Коли ораторії почали писати композитори, цей жанр у деяких рисах наблизився до опери: з'явився сюжет, який розгортався широко і масштабно, а разом з ним і оперні форми – арії, речитативи, ансамблі, хори. Але ораторія XVII – XVIII ст. відрізняється від опери духовною тематикою і принципом оповідання: це жанр *епічний, а не сценічно-драматичний, він не передбачає театрального оформлення*. Про події ораторія лише розповідає, не показуючи їх у конкретних ситуаціях сцени. Нарешті, якщо в опері панує сольний спів, то в ораторії головний її сенс виражається в музиці хорових номерів⁵.

Кантата (від італ. *cantare* – співати) – твір для солістів, хору та оркестру урочистого або епічно-розповідного характеру, який відрізняється від ораторії меншими розмірами і відсутністю розгорнутого сюжету. Розквіт італійської кантати припадає на середину XVII ст., пов'язаний із творчістю Алессандро Скарлатті, Дж. Каріссімі, Алессандро Страделла. Італійська кантата була світською, а духовна кантата сформувалася і розвивалася в Німеччині. Високохудожні зразки як духовних, так і світських кантат, залишив Й. С. Бах.

3. Опера як синтетичний жанр. Італійська опера XVII ст. Флорентійська «камерата»

Основним жанром XVII ст. стала *опера*, яка справила вплив на усі галузі музичної творчості. Народження опери мало величезне значення. Віднині головна увага і музикантів, і слухачів була спрямована на світське мистецтво, що жило на театральній сцені. Опера ставала законодавцем нового, впливала на смаки, визначала вибирання засобів виразності також в інших музичних жанрах. Поява опери ознаменувала відхід музики від старовинної поліфонії. *Голос соло* (замість вокального ансамблю) став виразником відчуття, стану. Опера сприяла закріпленню в музичній практиці гомофонно-гармонічного складу.

Опера (італ. *opera* – «дія», «праця», «твір») – музично-драматичний жанр, який ґрунтується на *синтезі музики, слова, дії*. В опері сценічна дія органічно поєднується з вокальною (солісти, ансамблі, хор), та інструментальною (оркестровою) музикою, досить часто – також з балетом і пантомімою, образотворчим мистецтвом (гримом, костюмами, декораціями, світловими ефектами, піротехнікою тощо)⁶. У більшості випадків опери пишуться за *літературними* сюжетами. Основою вокальних номерів є текст, який називається *лібрето*. Опера може складатися з кількох дій, які часто поділяються на картини. Опері будуються з *окремих вокальних форм*, таких як арія, речитатив, вокальний ансамбль, хори, оркестрові номери (увертюра, антракти), або відзначаються *наскрізним розвитком*, що не передбачає поділу на окремі форми.

Батьківщиною опери стала *Італія* і це природно, оскільки саме тут випромінювання ренесансної «художньої енергії» було максимальним. Як і всі їхні побратими у мистецтві,

⁵ Жанри ораторії та кантати вивчаються у ЗЗСО на заняттях з предмета «Мистецтво» (розділ «Музичне мистецтво»): 6 клас, тема «Жанри хорової музики: кантата, ораторія» (див. Л. М. Масол, Л. С. Аристова, підручник для 6 класу).

⁶ Опера як синтетичний жанр вивчається у ЗЗСО на заняттях з предмета «Мистецтво» (розділ «Музичне мистецтво»): 5 клас, тема «Взаємодія музики з іншими видами мистецтва. У музичному театрі. Опера», також – 6 клас, тема «Музичні жанри в театрі та кіно» (див. Л. М. Масол, Л. С. Аристова, підручники для 5 та 6 класів).

музиканти вважали ідеальними художні форми античності. Опера виникла наприкінці XVI ст. як спроба групи вчених-гуманістів, літераторів і музикантів відродити давньогрецьку трагедію у вигляді *dramma per musica*. Першим операм передували з одного боку, форми ренесансного театру, в яких музика набувала поступово все більшого значення, з іншого – розвиток сольного співу з інструментальним супроводом.

Флорентійська школа. У Флоренції склалася своєрідна співдружність поетів, музикантів, вчених під керівництвом мецената Д. Барді. Гурток називався «*Флорентійська камерата*»; в ньому були розроблені принципи нового музично-драматичного жанру. Серед учасників флорентійської камерати – поет Оттавіо Рінуччіні, співаки й композитори Джуліо Каччіні⁷, Якопо Пері, Вінченцо Галілей. Першими операми вважаються «*Дафна*» (1594 р.) та «*Еврідіка*» (1600 р.), створені композиторами Якопо Пері та Джуліо Каччіні на античні сюжети. Вони були більше пастораллями на античні сюжети, ніж «драмами», і мало нагадували давньогрецьку трагедію Їх відрізняв новий принцип: всі слова були проспівані голосами солістів. Автор музики «Еврідіки» Я. Пері написав зворушливу і сповнену природного почуття музику для голосів і невеликого інструментального ансамблю.

4. Оперні школи в Італії. Творчість К. Монтеверді та А. Скарлатті. Будова опери

Протягом наступних десятиліть оперні спектаклі поширилися по всій Італії. Наступними етапами розвитку опери стали *римська, венеціанська та неаполітанська* оперні школи. Видатним оперним композитором першої половини XVII ст. був *Клаудіо Монтеверді* (1567-1643 рр.), який створив *драматичний* стиль в опері. Вже його ранні опери «Орфей» та «Аріадна» стали новим словом у музичному мистецтві свого часу. К. Монтеверді відчував можливість оперного жанру для відтворення людських пристрастей. Дотепер фігурує в репертуарах сучасних оперних театрів опера К. Монтеверді «Орфей», написана і вперше виконана в Мантуї 1607 р.

Опера «Орфей»⁸ стала віхою в історії музики, продемонструвала безліч прийомів і технік, які згодом стали асоціюватися з новою композиторською школою. Від опери К. Монтеверді «Аріадна» збереглася тільки маленька арія Аріадни – її плач. Це зразок нової *арії ламенто*, розповсюдженої пізніше в операх і ораторіях. Другу половину життя К. Монтеверді провів у Венеції. В цей період він створив оперу «*Коронація Поппеї*» (1642 р.), яка вважається кульмінацією всієї творчості К. Монтеверді. Це історична драма, в якій багато нового. Вона поєднує трагічні, романтичні та комічні сцени (новий крок у драматургії оперного жанру), реалістичнішими стали портретні характеристики персонажів; мелодії відрізняються надзвичайною теплотою і чуттєвістю.

Протягом довгого часу опери К. Монтеверді розглядалися лише як музично-історичний факт. Але починаючи з 1960-х рр. «Коронація Поппеї» була відновлена в репертуарі найбільших оперних сцен світу. У 2005 р. Міхаель Грюбер зняв фільм-оперу «Коронація Поппеї».

У середині XVII ст. центр оперного мистецтва перемістився до **Венеції**. склалася нова оперна школа. Її представниками були *Франческо Каваллі* (1602-1676) і *Марк Антоніо Честі* (1623-1669), які додали опері більш типізованого вигляду. Сюжети (переважно з міфології, частиною – історичні) тлумачилися відповідно до смаків того часу. На першому плані була любовна інтрига, персонажі наближені до уявлень народної імпровізаційної комедії;

⁷ Джуліо Каччіні (1546—1615) – італійський композитор і співак, теоретик вокального мистецтва. Дж. Каччіні вважається одним із творців італійського бельканто. Його творам властиві співучість, яскравість віртуозних пасажів. Дж. Каччіні є автором збірника мадригалів та арій для голоса з акомпанементом. Один з найбільш відомих і часто виконуваних творів – «*Ave Maria*», приписуваний Дж. Каччіні, на думку дослідників, є музичною містифікацією і належить перу невідомого автора. Вперше твір «*Ave Maria*» був виданий на платівці «Лютнева музика XVI – XVII століть» у 1970 р. без вказівки імені композитора.

⁸ Співак Орфей, мистецтву якого підвладні всі – і на землі, і в царстві тіней, за дозволом богів спускається в підземний світ, щоб повернути до життя свою раптово померлу дружину Еврідіку. Він повинен виконати лише одну умову – не озиратися на Еврідіку, поки вони не вийдуть на землю. Але Орфей не витримав – благаючи і докори Еврідіки спонукали його поглянути на неї. І тоді Орфей втратив Еврідіку назавжди.

мелодичний зміст (порівняно з К. Монтеверді) спростився. Оперні постановки відбувалися тепер у загальнодоступних театрах. Опера стала більш демократичною; композитори використовували зразки народного мистецтва. Стиль венеціанської опери, різноманітний, доступний для сприйняття, імпонував слухачам. Він вплинув також на інші оперні школи.

Починаючи з кінця XVII ст. провідна роль належала *неаполітанській оперній школі*. Ґрунтом для її піднесення стали багаті народні традиції співу, чим славилися відвіку неаполітанці, а також консерваторії⁹, що виховували професійних музикантів: композиторів та співаків. Стиль співу, що склався в Неаполі, отримав назву *bel canto* (прекрасний спів); він відзначався емоційністю, широтою дихання, пристрасністю і безпосередністю вираження почуттів, національною визначеністю.

Прославленим оперним майстром був *Алессандро Скарлатті* (1660-1725 рр.), який увійшов в історію європейської музичної культури як голова и родоначальник широко відомої неаполітанської оперної школи. А. Скарлатті створив близька 125 опер, понад 600 кантат, понад 200 мес, ораторії, мотети, мадрігали, інструментальну музику. Проте найголовніша заслуга А. Скарлатті полягає в тому, що він створив тип *опери-seria* (серйозної опери), який у подальшому став еталоном для композиторів. Творчість А. Скарлатті має глибинні *витоки*. Він спирався на традиції венеціанської опери, римської та флорентійської оперних шкіл, *узагальнив* головні тенденції італійського оперного мистецтва межі XVII – XVIII ст. Оперну творчість А. Скарлатті відзначає тонке відчуття драми, знахідки в галузі оркестровки та гармонії.

А. Скарлатті обирав для своїх опер *різноманітні сюжети*: міфологічні, історико-легендарні, комедійно-побутові. Однак сюжет не мав вирішального значення, оскільки він сприймався композитором як основа для розкриття засобами музики *емоційного боку драми*, широкої гама людських почуттів і переживань. В операх А. Скарлатті, на відміну від К. Монтеверді, *музика переважає над драмою*. У неаполітанській опері відбулося розмежування речитативу від арії. *Речитатив* вів дію, повідомляв про події. Він міг бути двох видів: *secco* (сухий), який супроводжувався тільки акордами клавесину, або *акомпанований* (у супроводі оркестру) – більш мелодійний та різноманітний.

Головною оперною формою була *арія*, яка втілювала почуття, душевний стан героїв опери. Саме в аріях А. Скарлатті, насичених то благородною кантиленою, то експресивно-патетичною віртуозністю, зосереджена головна виражальна сила його опер, втілені типові емоції в типових ситуаціях. Арії ніби зупиняли дію, щоб привернути увагу слухачів до стану героя, до його реакції на те, що відбувається. У неаполітанській опері музика виражала зміст через почуття дійових осіб, а не через дію.

Склалися *різні типи арій*: арія *lamento* (жалібна), арія героїчна, арія помсти тощо. Всі типи арій знайшли і *притаманні їм засоби виразності*, які закріплювалися у свідомості за тим чи іншим музичним образом. Для *lamento* це інтонації низхідних секунд, мінорне забарвлення, сумно-виразні гармонії. Для *героїчної арії* стали неодмінними фанфарні мелодичні ходи, широка інтерваліка, пунктирний ритм, маршовість. *Бравурна арія* відрізнялася особливою віртуозністю, складним мелодичним малюнком, розвиненістю й різноманітністю ритму. Найбільш розповсюдженими були арії *da capo* (у третій частині співак міг вільно варіювати мелодію, імпровізувати, демонструючи свою блискучу віртуозну техніку). А. Скарлатті створив *новий оперний вокальний стиль* – *віртуозно-мелодійний*.

Наприкінці XVII ст. неаполітанська *опера seria* вийшла за межі Італії та почала свій переможний хід по усіх країнах Європи. Але з часом сольний спів почав панувати в опері: віртуозність стала самоціллю, музика витіснила драму, оперна композиція вже перестала залежати від сюжету, речитативи та арії стали чергуватися механічно. Панування віртуозності привело до кризи «опера seria» у XVIII ст. до перетворення її на «концерт у костюмах», призначений для придворних свят і розваг аристократії.

⁹ Консерваторії виникли в Неаполі в XVI ст. як притулки для безпритульних дітей. Спочатку в них виучували різним ремеслам, але з XVII ст. було введено викладання музики. З того часу консерваторії поступово розвивалися як спеціальні музичні навчальні заклади.

На противагу опері seria демократичними колами був висунутий новий оперний жанр – італійська *опера buffa* (комічна опера), батьківщиною якої став Неаполь. Опера buffa виникла на основі інтермедій та народно-побутової пісенної традиції, відзначалася побутовою тематикою, народно-національними основами музики, реалістичними тенденціями й життєвою правдивістю у втіленні типових образів. Першим класичним зразком цього передового жанру стала опера Дж. Перголезі «Служниця-пані», яка відіграла величезну історичну роль у затвердженні та розвитку італійської опери buffa. У подальшій еволюції опери buffa збільшувалися її масштаби, кількість дійових осіб, ускладнювалася інтрига, з'явилися такі важливі у драматургічному відношенні елементи, як *великі ансамблі і фінали* (розгорнуті ансамблеві сцени, завершальні для кожної дії опери).

5. Французька опера. Ж. Люллі – засновник жанру ліричної трагедії

Наприкінці XVII ст. самобутні оперні школи виникли у Франції та Англії. Франція – єдина країна, яка протистояла впливу італійської опери, в якій був створений свій *національний тип опери*. Творцем французької опери вважається *Жан Батіст Люллі* (1632 – 1687 рр.) – придворний музикант французького короля Людовика XIV, скрипаль, автор музики у багатьох жанрах. Ж. Б. Люллі написав 19 опер в жанрі *ліричної трагедії*, в яких не наслідував італійських зразків, а спирався на традиції французького театрального мистецтва. Вокальний стиль Ж. Б. Люллі відрізняється від італійського¹⁰. В основі французької опери – *виразна декламація*, спів, пов'язаний зі словом, рухом актора. Стиль ліричної трагедії Ж. Б. Люллі формувався в найтісніших стосунках з *традиціями французького театру епохи класицизму*. Тип великої п'ятиактної композиції з прологом, манера декламації і сценічної гри, сюжетні джерела (давньогрецька міфологія, історія Стародавнього Риму), ідеї та етичні проблеми зближують опери Ж. Б. Люллі з трагедіями П. Корнеля і Ж. Расіна.

Ще однією особливістю французької опери був *балет в опері*, що надавало виставі яскравості, видовищності. Великі дивертисменти (вставні танцювальні номери, не пов'язані з сюжетом), урочисті ходи, процесії, свята, чарівні картини, пасторальні сцени, – підсилювали декоративно-видовищні якості оперного спектаклю. Традиція введення балету в оперу виявилася надзвичайно стійкою і зберігалася у французькій опері протягом кількох століть. Значну роль відігравав *оркестр*; Ж. Б. Люллі часто використовував контраст між величним звучанням оркестрової секції і простими речитативами і аріями.

Музична мова Ж. Б. Люллі відрізняється ясністю гармонії, ритмічною енергією, чіткістю членування форми, чистотою фактури, що ставить композитора в ряд новаторів своєї епохи. Вплив Ж. Б. Люллі позначився в оркестрових сюїтах кінця XVII – початку XVIII ст. Ці сюїти були написані композиторами в дусі балетних дивертисментів Ж. Б. Люллі, включали французькі танці і характеристичні п'єси. Великого поширення в оперній та інструментальній музиці XVIII ст. набув особливий тип *французької увертюри*, який склався у ліричній трагедії Люллі з послідовністю частин 1) повільно 2) швидко 3) повільно).

Творчість Ж. Б. Люллі, відіграла значну роль у формуванні великого героїчного стилю в опері; вона привертала увагу оперних композиторів (Ж. Ф. Рамо, Г. Ф. Генделя, К. В. Глюка), які тяжіли до монументальності, патетики, раціональної, впорядкованої організації цілого. Проте після смерті Ж. Б. Люллі французька лірична трагедія втратила змістовність і цілісність, перетворилася на розкішне видовище, позбавлене драматичного розвитку.

У XVII ст. розвивався також жанр *французької комічної опери* – після постановки «Служки-госпожи» у Парижі. Навколо цієї опери була розгорнута гостра полеміка, відома під назвою «війни буфонів».

¹⁰ В період 1672-86 рр. він поставив в Королівській академії музики 13 ліричних трагедій (серед яких «Кадм і Герміона», «Альцеста», «Тесей», «Атис», «Арміда», «Ацис і Галатея»). Саме ці твори заклали основи французького музичного театру, визначили тип національної опери, що впродовж декількох десятиліть панував у Франції.

6. Англійська опера. Г. Перселл. Опера «Дідона та Еней»

В Англії найяскравішою фігурою зрілого бароко вважається Генрі Перселл (1658-1695 рр.), творчість якого була цікавою та різноманітною. Сучасники називали Г. Перселла «Британським Орфеєм». Його ім'я в історії англійської культури стоїть поряд із великими іменами В. Шекспіра, Дж. Байрона, Ч. Діккенса. Творчість Г. Перселла розвивалася в атмосфері духовного підйому, коли поверталися до життя прекрасні традиції мистецтва Ренесансу (наприклад, розквіт театру), виникали демократичні форми музичного життя – концерти, світські концертні організації, створювалися нові оркестри, капели тощо. Творчість Г. Перселла охоплює широкий спектр жанрів – це театральна, церковна та світська вокальна й інструментальна музика. Він є автором близько 800 творів різних жанрів, і, зокрема, першої опери англійською мовою – «Дідона та Еней».

У своїх творах композитор перетворив *традиції англійського відродження, сучасної йому французької та італійської музики, а також національного фольклору*. Володіння гомофонно-гармонічним письмом поєднується з майстерністю поліфоніста. Гармонія Г. Перселла багатоманітна, включає хроматичні звороти; його музика відзначається також різноманітністю ритміки. Творчий геній Г. Перселла найяскравіше розкрився у сфері *театральної музики*. Композитор написав музику до 50 театральних постановок. Ця цікава галузь його творчості нерозривно пов'язана із традиціями національного театру; зокрема, з жанром *маски*, який виник при дворі Стюартів у другій половині XVI ст. (the masque – сценічна вистава, в якій ігрові сцени, діалоги чергувалися з музичними номерами). Знайомство зі світом театру, співпраця з талановитими драматургами, звернення до різноманітних сюжетів і жанрів окриляло фантазію композитора, спонукало до пошуків більш рельєфної та багатопланової виразності.

Найвідоміший твір композитора – опера «Дідона та Еней» – вважається першою англійською оперою. *Це єдина англійська опера без розмовних вставок і діалогів, цілком покладена на музику*. Сама ідея наскрізний опери, де дія п'єси та емоції героїв передані музикою, здавалася неприродною для англійської публіки того часу. В цьому творі поєдналися *традиції французької та італійської опери з англійським мадригалом та інструментальним стилем, виробленим композитором*.

Опера «Дідона та Еней» відзначається проникливим ліризмом, свіжістю англійських народних мелодій, досконалістю оперних форм. Опері властивий *бароковий принцип антитез* – протиставлення грубуватого гумору, гротеску й витонченої лірики надають опері глибокого драматизму, що відрізняє її від опер континентальної Європи того часу. Чимале місце відведене в опері також «морським сценам»: у народній та побутовій музиці Англії пісні і танці матросів були дуже популярні. В опері Г. Перселла відтворений античний міф про життя Енея, покладений в основу поеми Вергілія «Енеїда». Поема була популярна серед композиторів. Але до нашого часу зберегли актуальність лише деякі твори, зокрема, опера Г. Перселла. Стримана скорбота, глибина відзначають мелодіку цього твору, насиченого хроматизмами.

Заклучна арія Дідони «When I am laid in earth» (III д.) належить до світових шедеврів. Вона написана у формі скорботної *чакони*¹¹ і утворює незвичайний для того часу *лірико-трагічний фінал*. Передсмертний монолог героїні – кульмінаційний момент не тільки фіналу, а й усієї опери. Його художня сила міститься, перш за все, в чарівній пісенності та простоті. Сама мелодика вокальної партії, лаконічна за інтонаційною структурою, є згустком мелодійних зворотів «скорботи і смерті» барокової опери.

Подібне вміння досягати найсильнішого драматичного ефекту за допомогою простих засобів свідчить про безперечну майстерність композитора. Дідона в опері Г. Перселла близька англійським театральним героїням XVII ст. – на сцені в ті роки постійно «діяли»

¹¹ Чакона (іспан. chacona, італ. ciaccona) – інструментальна п'єса, популярна в епоху Бароко, є поліфонічними варіаціями на тему, яка в незмінному вигляді повторюється в басу (basso ostinato); верхні голоси при цьому всіляко варіюються. Чакона схожа із пасакалією, танцем іншого походження, але у подальшому розвитку зближувалася з нею.

зворушливі жінки з глибокими почуттями, які страждали, але не були зломлені. Загальне художнє враження від фіналу значною мірою пов'язане і з інструментальним супроводом. Фінальна арія Дідони написана на ретельно виписану інструментальну партитуру, де кожен хід гармонічного голосу природний, органічний. Особливу трагічну гостроту надає музиці *хроматичний остинатний бас* – аскетичний, оголений. Р. Ролан писав, що однієї цієї сцени достатньо, щоб зробити твір безсмертним.

Опера «Дідона і Еней» мала складну сценічну долю: незважаючи на те, що зараз її по праву вважають перлиною барочної музики, вона жодного разу не ставилася на професійній сцені за життя композитора, а після його смерті про неї практично забули. На жаль, така доля не рідкість для музичних шедеврів XVII ст. Протягом двох сторіч опера «Дідона і Еней» не виконувалася на сцені, тільки після лондонської прем'єри 1895 р. вона отримала своє «друге життя».

Передчасна смерть Г. Перселла поклала кінець англійській опері. Мистецтво Г. Перселла, яке виросло на багатому ґрунті англійської культури, увібрало кращі музичні традиції Франції та Італії, залишалось для багатьох поколінь його співвітчизників самотньою, недосяжною вершиною.

Опера в Німеччині. У крупніших центрах Німеччини домінувала італійська опера. Першим зразком німецької опери вважається «Дафна» *Генріха Шюца* (поставлена у 1627 р.) Формування національної німецької оперної школи було пов'язане з виникненням *Гамбурзького оперного театру*. Тільки у Габурзі були створені національні форми. Це творчість *Рейнхарда Кайзера* (опери «Октавіа» та «Нерон»). Р. Кайзер – автор близько 100 опер, в яких яскрава і тонка інструментовка свідчить про французький вплив, вокальні форми – про італійський, але при цьому в мелодическій структурі арій Р. Кайзера усе ж проявляється німецький пісенний стиль. Гамбурзька опера поєднувала різні тенденції (християнсько-релігійні ідеї, античну міфологію, сучасну тематику, побутові сюжети). Але гамбурзький оперний театр існував лише кілька десятиріч (до кінця 30-х років XVIII ст.). Труднощі у розвитку німецької опери створював великий вплив релігійних ідей. Німецький композитор міг розкрити свій талент, створюючи або італійську оперу, або церковну музику.

Ключові слова: бароко, ораторія, кантата, опера, оперна школа, арія, речитатив, увертюра, опера-серія, *bel canto*, опера-буффа, лірична трагедія, комічна опера.

Завдання для самоперевірки:

1. Окреслити етапи розвитку музичного мистецтва до XVII ст.
2. Визначити характерні риси музики епохи бароко.
3. Навести нові жанри, які виникли за часи бароко.
4. Прослідкувати етапи розвитку італійської опери XVII ст.
5. Охарактеризувати творчість К. Монтеверді та А. Скарлатті.
6. Дати характеристику французької опери, творчості Ж. Люллі
7. Розглянути англійську оперу, особливості творчості Г. Перселла.

Завдання для самостійної роботи студентів

Підготувати бесіди для учнів ЗЗСО відповідно до програми «Музичне мистецтво», «Мистецтво» за наступними темами:

- «*Miserere*» композитора Г. Аллегрі, (4 клас, 2 тема «Музика єднає світ»).
- «Музичне мистецтво стародавньої Греції»: 6 клас, тема «Музика як вид мистецтва. Музика стародавніх епох».
- «Опера як синтетичний жанр. Виникнення опери, її будова»: 5 клас, тема «Взаємодія музики з іншими видами мистецтва. У музичному театрі. Опера», також – 6 клас, тема «Музичні жанри в театрі та кіно».

Музичний матеріал:

Фрагменти опери «Орфей» К. Монтеверді та опери Г. Перселла «Дідона та Еней».

1.2. Розвиток інструментальної музики у XVII ст.

План

1. Формування інструментальної музики. Поняття поліфонії та гомофонії.
2. Органна музика; національні школи, жанри органної музики.
3. Скрипкова музика в Італії. Формування жанру скрипкового концерту. Творчість А. Кореллі, А. Вівальді, Т. Альбіноні.
4. Клавирна музика в Англії та Франції. Будова старовинної танцювальної сюїти. Творчість Г. Персела, Ф. Куперена і Ж. Рамо.

Ключові слова: поліфонія, гомофонія, клавесин, клавикорд, орган, концерт, кончерто грассо, програмність, варіації, рондо, сюїта, алеманда, куранта, сарабанда, жига, рондо.

1. Формування інструментальної музики. Поняття поліфонії та гомофонії

Інструментальна музика не завжди існувала як самостійна галузь творчості: протягом тривалого часу вона залежала від вокальної, була або супроводом співу, або перекладом вокальних творів. У XVII ст. відбувся злам у розвитку інструментальної музики, пов'язаний із розвитком різних форм існування – концертного й побутового. Паралельно розвивалася музика *поліфонічна і гомофонна* (поліфонічна переважала у жанрах духовного походження, а гомофонна була типовою для побутової музики). Поліфонія та гомофонія – це два основні види багатоголосої музики.

Гомофонна музика складається з головного голосу (мелодії), та супроводу, акомпонементу. У *поліфонічній* музиці поєднується кілька самостійних, рівнозначних мелодичних ліній. *Види поліфонії:* контрастна, імітаційна, підголоскова. Для *імітаційної* поліфонії характерний неодночасний вступ голосів: (кожний голос точно, або з незначними змінами повторює ту саму мелодію). У західній Європі поліфонічна музика досягла високого рівня вже у XIV – XV ст. (тоді ж вона отримала назву «Контрапункт»). Для неї характерною була безперервність мелодичного руху (зупинка одного голосу не затримує рух інших).

Порівняно з епохою Відродження в XVII ст. змінився склад існуючих інструментів. *Орган* – інструмент для церковної служби – став тепер також концертуючим; його можливості розширилися, збагатилися. З'явилися «молоді» *клавирні інструменти*, різновиди клавіру. Нарешті, в XVII ст. почалося життя нових *струнно-смичкових* інструментів: скрипки, альту, віолончелі та контрабаса. Хоча призначення всіх інструментів визначилося досить ясно, стиль музики для кожного з них зазнав протягом XVII ст. великих змін. Формування інструменталізму було тривалим процесом; лише у XVIII ст. остаточно склалися різні інструментальні стилі, специфічні засоби і прийоми органної, клавирної, струнно-смичкової музики.

2. Органна музика; національні школи, жанри органної музики

Інструментальна поліфонія у першу чергу пов'язана з розвитком органної музики. *Орган* (від грец. «*органон*» – «інструмент» або «знаряддя») – музичний інструмент групи клавирно-духових, який мав складну конструкцію: кілька клавир-мануалів, педаль для низьких басових звуків (більше двох октав). Звичайно церковний спів супроводжувався органом, тому органісти наслідували форми й засоби вокального багатоголосся: саме в органній музиці раніш за все були засвоєні принципи хорової поліфонії. Наприкінці XVI ст. з усіх інструментів орган був найбільш досконалим; тому з цього часу він почав домінувати в інструментальній музиці впродовж до другої половини XVIII ст. Його називали: «Король усіх інструментів».

Склалися *національні школи* органної музики: головою *італійської* школи був композитор, органіст та клавесиніст *Джироламо Фрескобальді* (1583–1643 рр.), який започаткував *новий стиль*, сповнений експресії і патетики¹². У його композиціях, які мають різноманітні назви (канцони, фантазії, ричеркари) широко застосовувалися принципи, що привели до формування фуги: виклад теми як закінченої музичної думки в одному голосі,

¹² *Патетика* (від грец. *παθητικός* – чутливий, пристрасний) настроєність, тон промови, твору літератури, музики, кіно, театральної вистави, які характеризуються пафосом, піднесеністю, схвильованістю.

потім її послідовні імітації в усіх інших. Дж. Фрескобальді використовував принципи імітаційної поліфонії, вживав хроматизми. Органну творчість Дж. Фрескобальді цінував Й. С. Бах, який мав у себе копію збірки його органних творів «*Fiorgi musicali*» («Музичний букет»), а також Генрі Перселл. Фрескобальді вважається першим в історії музики автором циклу варіацій на власну тему.

Нідерландська школа представлена видатним композитором, органістом, клавесиністом і педагогом *Пітером Свелінком* (1562–1621 рр.). П. Свелінк був віртуозом імпровізації, за що його називали амстердамським Орфеем. Творчість П. Свелінка являє собою найвищий розвиток нідерландської органної школи. Деякі з його нововведень були надзвичайно важливими, зокрема фуґи. Крім того багато із творів П. Свелінка були спеціально написані як навчальні посібники. Орган – інструмент для церковної служби – став тепер також концертуючим. Традиція органних концертів у позабогослужбовий час веде походження, передусім, від творчості П. Свелінка.

Небувалої сили та блиску досягло органне мистецтво в **Німеччині**. Це було пов'язано з особливостями музичного побуту німецьких міст і музично-громадської свідомості народу. Протестантська релігія, спростивши зовнішній бік церковного обряду, підвищила значення в ньому музики. Для мешканців невеликих німецьких міст основними видами музики, які вони знали і любили, були хоральний спів і гра на органі. Церква стала центром музичної творчості, церковний органіст – чи не єдиним у маленькому місті представником цього мистецтва.

Перші німецькі органісти були учнями Дж. Фрескобальді та П. Свелінка. Одночасно їхня музика мала *національну природу*: вона була заснована на *протестантському хоралі* з його народною мелодичною основою. *Протестантський хорал* (нім. *das protestantische Kirchenlied*) – протестантська церковна пісня, часто застосовувалася скорочена назва – *хорал* – одноголоса церковна пісня у протестантському богослужінні. Інструментальні *обробки протестантського хоралу* стали одним з найулюбленіших видів композицій німецьких органістів. Такі обробки перетворювалися в музичні тлумачення змісту хоралу. Цим було покладено початок найважливішого процесу в німецькій музиці – *взаємопроникненню вокального* (хоральний наспів) та *інструментального* (його органна «звукова організація») первнів.

Органна поліфонія досягла зрілості. Визначилися *основні жанри органної музики*:

- *імпровізаційні*, засновані на вільному поєднанні епізодів різного характеру (*прелюдії, фантазії, токати*);
- більш суворі, де послідовно проводився принцип *імітації (фуґа)*. Кристалізація цих жанрів пізніше закінчилася у творчості Й. С. Баха.

Німецькі органісти XVII ст. – Йоганн Пахельбель та Дітріх Букстехуде – були безпосередніми попередниками Й. С. Баха.

Мистецтво *Д. Букстехуде* (1637-1707 рр.) характеризується примхливою фантазією, яскравою контрастністю, співвідношенням могутнього звучання з тонким, прозорим. На стиль музики цього композитора мала певний вплив тогочасна *італійська музична традиція*. Натхненні й віртуозні органні імпровізації Д. Букстехуде, сповнені полум'я і величі, скорботи і романтики, в яскравій художній формі відбивали ідеї, образи і думки *високого німецького бароко*. Невелику органну прелюдію Д. Букстехуде звичайно розгортав у масштабну, насичену контрастами музичну композицію, найчастіше п'ятичастинну, яка включала в себе послідовність трьох імпровізацій і двох фуґ. Імпровізації були покликані відобразити ілюзорно-хаотичний, стихійний світ буття, фуґи – його філософське осмислення.

Деякі із фуґ Д. Букстехуде за трагічною напруженістю звучання, величчю, можна зіставити тільки із кращими фуґами Й. С. Баха. Поєднання імпровізацій та фуґ в єдину музичну цілісність створювало об'ємну картину сприйняття світу з динамічно напруженою драматургічною лінією розвитку. Органні фантазії Д. Букстехуде – унікальне художнє явище в історії музики. Вони багато в чому справили вплив на органні твори Й. С. Баха.

Важливу галузь творчості Д. Букстехуде складають його *органні обробки німецьких протестантських хоралів*. Ця традиційна галузь німецької органної музики у творах Д. Букстехуде (як і Й. Пахельбеля) досягла свого розквіту. Музична мова творів Д. Букстехуде експресивна і динамічна. Величезний діапазон звучання, що охоплював крайні регістри органу, різкі перепади між високими та низькими звуками; сміливі гармонічні барви, патетично-ораторська інтонація – все це не мало аналогій в музиці XVII ст. Д. Букстехуде став *одним із творців північнонімецької органної школи*; він мав значний вплив на творчість Й. С. Баха.

Йоганн Пахельбель (1653-1706 рр.) – відомий німецький композитор і органіст. Творчість Й. Пахельбеля – одна з вершин *південнонімецької* органної музики періоду бароко. Найбільш відомою частиною творчої спадщини Й. Пахельбеля стали органні твори; їх він написав понад 200, як духовних, так і світських, використовуючи більшість існуючих на той час музичних форм.

В музиці Й. Пахельбеля відчувається вплив італійських та південнонімецьких композиторів. Італійський вплив можна знайти у найбільш ранніх його работах. Як композитора Й. Пахельбеля найбільш цікавили *варіаційна форма* та інші схожі з нею форми. Першою опублікованою роботою Й. Пахельбеля став збірник *хоральних варіацій*. Відомий *канон ре мажор* написаний саме у формі варіацій.

Інтерес Й. Пахельбеля до варіаційної форми проявився також у *чаконах для органу*. Ці твори мають більш розгорнену будову, ніж ранні твори, хоча не такі віртуозні та складні у гармонічному плані, як, наприклад, чакони Д. Букстехуде. З усіх творів Й. Пахельбеля для органу чакони – одні з найбільш відомих, особливо *Чакон фа мінор*. Також добре відомі *Чакон ре мінор* і *Токата до мінор*. Найбільш значний вклад Й. Пахельбеля зробив у розвиток *фуги* і *хоральної прелюдії*.

Основну частину органної спадщини Й. Пахельбеля складають літургійні твори, зокрема, хорали і хоральні прелюдії. У хоралах Й. Пахельбеля звичайно 3 або 4 голоси; хоральна мелодія добре прослуховується, переважно вона розташована у сопрано або басовому голосі. Й. Пахельбель увів у застосування нову музичну форму – *невелику хоральну фугу* (фугу, в якій тема являє собою частину хоральної мелодії – зазвичай, першої фрази).

Й. Пахельбель відомий передусім як автор *Канону Ре мажор*¹³. Точна дата створення невідома, за однією з теорій «Канон» був створений у 1694 р. У «Каноні» Й. Пахельбель використав комбінацію строгої поліфонічної форми (канон) і варіаційної форми, де три голоси об'єднуються в канон, а четвертий, генерал-бас, відіграє незалежну роль.

3. Скрипкова музика в Італії. Формування жанру скрипкового концерту. Творчість А. Кореллі, А. Вівальді, Т. Альбіні

Італія XVII ст. не тільки стала колыскою опери і чудової вокальної майстерності. В той же час вона відіграла роль свого роду величезної експериментальної студії, де відбувалися наполегливі пошуки і поступове утворення нових *прогресивних жанрів і форм інструментальної музики*. Ці новаторські пошуки привели до створення великих скарбів мистецтва.

XVII ст. – час стрімкого розвитку музики для *струнних інструментів*. Затвердження нового скрипкового та струнно-ансамблевого стилю – заслуга *італійських* музикантів, виконавців і композиторів. Скрипка з'явилася в Італії ще у XVI ст. Однак лише тепер вона остаточно замінила камерно-вишукану шестиструнну віолу, відтіснила лютню – і принесла італійській музиці славу, мабуть, не меншу від тієї, яку доставила їй опера.

Це сталося не випадково. Скрипка, з її яскравим і теплим, співучим і вібруючим звуком, найбільшою мірою відповідала смакам і запитам найширших аудиторій, що було закономірним результатом процесу демократизації музичного мистецтва. Соліст-скрипаль з'явився поруч із оперним співаком-солістом як уособлення в музичному мистецтві

¹³ Канон Ре мажор Й. Пахельбеля включений до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (3 клас, тема 4 «Музична форма») як матеріал для сприймання.

особистого, індивідуального початку, звільненого від нівелюючих сил середньовічного світу. Індивідуалізація кожної скрипкової струни, яскраво виражена своєрідність її тембру і емоційної виразності відповідали назрілим потребам багатого мелодичного і поліфонічного розвитку. Квінтовий лад робив скрипку інструментом, особливо співзвучним виразним можливостям гармонії, яка все ширше проникала в інструментальну музику. Чудові майстри Кремони *Н. Амати* (1596-1684 рр.), *А. Страдіварі* (1644-1737 рр.), *Д.А. Гварнері* (1698-1744 рр.) довели мистецтво виготовлення смичкових інструментів до такої досконалості, якої згодом не було досягнуто.

У XVII ст. скрипка починала свій тріумфальний хід не стільки як сольний, скільки як ансамблевий інструмент, особливо у зв'язку з венеціанськими ансамблями, витоки яких сягають ще до XVI ст. Саме Венеція створила в Італії *першу скрипкову школу*. Тут вперше склався запозичений з практики народної творчості склад *професійного струнного тріо* (дві скрипки та бас) і визначився жанр, що став типовим для цього, ансамблю: багаточастинна *тріо-соната*. Венеція по праву вважається також колискою сольної скрипкової майстерності.

Починаючи з середини XVII ст. сформувалася скрипкова школа, яка утворилася на півночі Італії – в Болонії. Знамениті *болонські академії* (концертні суспільства) і широка публіка здавна виявляли особливий інтерес до інструментальної музики. Вплив болонської школи на долю скрипкового мистецтва був дуже великим. З неї вийшов видатний митець XVII ст. *Арканджело Кореллі* (1567-1613) – скрипаль-віртуоз, автор різноманітних творів для струнних інструментів, *засновник жанру concerto grosso*. Важко назвати іншого композитора, творчість якого здобула б настільки одностайного визнання за життя. Це можна пояснити не тільки його геніальністю, працьовитістю і незрівняним артистичним шармом, а й тим, що у своєму мистецтві він надзвичайно гармонійно і цілісно відповів на ті питання, які інструментальна культура вже поставила. Ще в юності А. Кореллі досяг такого мистецтва в області композиції, що зміг вступити до Болонської філармонічної академії сімнадцяти років від роду.¹⁴

Жанр *concerto grosso* («великий концерт») склався як ансамблевий. Типова його ознака – *солююча група однорідних інструментів* (*concertino*). У А. Кореллі це дві скрипки та віолончелі. Інші інструменти називалися *grosso*. Італійські майстри культивували струнний оркестр. Послідовником Кореллі був видатний скрипаль XVIII ст. *Джузенне Тартіні*.

Concerto grosso як жанр епохи бароко, коли в мистецтві найбільше цінувалися різноманіття і мінливість, *не мав певної кількості частин*. Їх могло бути три, п'ять, а то й шість-сім. Але для естетики бароко не менш характерною була *організованість думок*, підпорядкування їх тому чи іншому принципу, закономірностям. Так, багато концертів Кореллі *починаються з повільної, піднесено-патетичної частини* (*Grave*); носіями основного настрою концерту виступають *фуговані швидкі частини* (нерідко вони другі в циклі). Скільки б не було частин у концерті, *в середині циклу обов'язково була поміщена повільна частина аріозного типу*. Важливим принципом циклу можна вважати також *танцювальність в останніх частинах* – найчастіше це була *жига*, швидкий, запальний танець, дуже поширений в ту епоху.

Розвиток жанру *сольного концерту* – заслуга італійського скрипаля та композитора *Антоніо Вівальді* (1678-1741 рр.). Творча спадщина А. Вівальді величезна. В його доробку – тридцять дев'ять опер, двадцять три світські кантати, сорок три арії, двадцять три симфонії, сімдесят три сонати (із них дванадцять тріо-сонат). Крім того він створив опери і духовну музику.

Але улюбленим жанром композитора був концерт із властивою йому святковістю, блиском, великим штрихом – стилем, розрахованим на широку, різноманітну аудиторію. Від

¹⁴ Володіючи не тільки великим артистичним темпераментом, але також різнобічними інтересами (він, наприклад, пристрасно любив і ґрунтовно знав живопис; в його колекції були роботи Н. Пуссена, П. Брейгеля та інших майстрів), А. Кореллі зосереджено й наполегливо вдосконалювався і на початку 80-х років виступив зі своїм першим капітальним твором – збіркою дванадцяти сонат для струнного тріо у супроводі органу.

старовинної форми *concerto grosso* А. Вівальді прийшов до створення нової форми – *концерту для сольного інструменту з оркестром*¹⁵. А. Вівальді написав велику кількість концертів – *сорок шість grossi і чотириста сорок сім сольних*, причому для самих різноманітних інструментів і складів, з них *двісті двадцять один скриpkовий*. Композитор володів надзвичайно високорозвиненим *тембровим сприйняттям і мисленням*, невпинно експериментував із тембрами. Інструменталізм А. Вівальді був далекий від абстрагованості; образи А. Вівальді *конкретні, «відчутні», окреслені рельєфними жанровими рисами*.

Звідси – лаконічне рішення в архітектоніці: циклічний концерт він стиснув до *тричастинного*, реалізуючи його у гостроконтрастному плані. *Тематизм* концертів А. Вівальді, надзвичайно яскравий, живий, експресивний, вражаючий широку публіку і здатний викликати в неї часом наочні асоціації з різноманітними явищами життя. *Мелодика* А. Вівальді імпульсивна, темпераментна, з різко окресленим контуром і виразними фігуративними варіантами. Її *ритм* індивідуалізований; кожна частина будь-якого концерту відзначається своїм оригінальним ритмічним малюнком і фактурою.

Багато творів А. Вівальді мають *програмний* характер (понад сорок програмних творів, у яких «програма» формулюється в назві: «Ніч», «Садок», «Зозуля», «Соловей», «Полювання», «Щиголь», «Буря на морі» тощо).

Цикл концертів «Пори року» (італ. *Le quattro stagioni*)

Тема пір року завжди була популярна у мистецтві¹⁶. Пояснюється це кількома чинниками. По-перше, вона давала можливість засобами даного конкретного мистецтва зафіксувати події і справи, найбільш характерні для тієї або іншої пори року. По-друге, вона завжди наділялась певним філософським змістом: зміна пір року розглядалася в аспекті зміни періодів людського життя.

Цикл концертів «Пори року» (італ. *Le quattro stagioni*), написаний у 1723 та опублікований у 1725 р., складається з 4 концертів для солюючої скрипки, клавесина і струнного оркестру («Весна», «Літо», «Осінь», «Зима»). Цей цикл став одним із найпопулярніших творів композитора, також одним із найвідоміших музичних творів епохи бароко. Кожний концерт присвячений одній із пір року і складається із трьох частин. У А. Вівальді міцно затвердився *тричастинний цикл*.

Перші частини – швидкі, динамічні. *Другі* – співучі, наближені до арії. Їх музика особливо прониклива (наприклад, II частина концерту «Осінь»). *Треті* частини завжди написані у швидкому темпі, іноді танцювальні (III ч. концерту «Весна» – танець

¹⁵ Прославившись відмінною грою на скрипці ще в юні роки, він в 1704 р., отримав доступ у кращу із венеціанських консерваторій – Ospedale della Pietà. А. Вівальді не тільки продовжував удосконалюватися як скрипаль, але й скоро сформувався як чудовий *диригент*. Сучасники свідчать, що його оркестр не поступався французькому придворному оркестру під управлінням Ж. Б. Люллі. Концерти капели, з якими А. Вівальді виступав двічі на місяць, збирали численну і захоплену публіку не тільки з усіх кінців Італії, але також з інших країн. Усе гучнішою і хвалебнішою ставала чутка, що розповсюджувалася про А. Вівальді та його твори. Йому замовляли урочисту церемоніальну музику з Парижу, його звали в Австрію і Німеччину, де Йоганн Себастьян Бах переклав для клавіру і органу не менше дев'яти концертів А. Вівальді. Проте обставини склалися так, що у другій половині 30-х рр., вже на схилі років, великий музикант залишив рідну землю і відправився до Відня доживати свої дні. Австрійська столиця належним чином не оцінила його. А. Вівальді продовжував складати музику і користувався популярністю, проте помер у бідності. Так складалася життєва доля багатьох великих композиторів минулого.

¹⁶ Історія музики знає також інші знамениті інтерпретації теми пір року. Це ораторія Й. Гайдна (1801 р.), цикл фортепіанних п'єс П. І. Чайковського (1876 р), балет О. К. Глазунова (1899 р.).

В образотворчих мистецтвах пори року зображувалися в різних жанрах – від скульптури (в порталах готичних соборів, як, наприклад, в Сен Дені, де ми бачимо всі дванадцять місяців) до графіки. Окремо стоїть знаменита картина Сандро Боттічеллі «Весна» («La Primavera»), 1477-1478 рр.; Флоренція, галерея Уффіці. Посеред квітучого луку стоїть Венера, яка зображена у вигляді прекрасної дівчини. Схилені над нею гілки дерев утворюють щось подібне до тріумфальної арки.

німф, концерту «Літо» – картина грози, концерту «Осінь» – полювання). Кожний концерт написаний за своєю літературною програмою: концерти супроводжують вірші у формі сонетів, які відповідають музичній формі концертів. Авторство віршів достовірно невідомо, проте іноді їх приписується самому композиторові.

Концерт № 1 «Весна» («La primavera»)¹⁷ Мі мажор.

Перша частина [*Allegro: Radісно*] починається енергійною, святково-танцювальною темою, яка звучить у всього оркестру (*tutti*), виражає радість, викликану приходом весни. Затактовий стрибок на велику терцію від I до III ступня, а після на квінту від I до V ступня, додає мелодії фанфарного характеру. Ця тема повторюється кілька разів протягом частини, набуваючи значення рефрену, що надає першій частині риси форми рондо. З основною темою чергуються епізоди, які ілюструють наступні рядки сонету. А. Вівальді надзвичайно винахідливо зобразив явища природи. У першому епізоді яскраво і картинно, зображений «спів птахів» за допомогою трьох солістів: два верхні голоси імітують один одного, в той момент як нижній додає невеликі вкраплення підголосків. Другий епізод (після рефрену) зображує дзюрчання струмків і подих Зефіру. У третьому епізоді, відтворена картина грози; гуркіт грому переданий грізним стрімким звучанням всього оркестру. Останній епізод знов зображує пташиний спів; це створює певну симетричну арку у формі.

Друга частина «Сон селянина» [*Largo: Протяжно*] – зразок вражаючої дотепності А. Вівальді. Під акомпанемент перших і других скрипок та альтів звучить співуча, кантиленна мелодія солюючої скрипки, яка ілюструє солодкий сон селянина. Всі скрипки оркестру грають *piuissimo sempre* (італ. – «весь час дуже тихо») у м'якому пунктирному ритмі дрібними тривалостями, змальовуючи шелест трави та листя. Як в інших других частинах «Пір року», в музиці зберігається єдність фактури.

Третя частина («Танок-пастораль») [*Allegro: Весело*] сповнена енергії та життєрадісності, відчувається ритм італійського танцю *сициліани* (розмір 12/8). Одночасно відчутні риси ще одного старовинного танцю – *жиги*. А. Вівальді на невеликому звуковому просторі вдалося передати багато відтінків радості (у мінорному епізоді з відтінком суму).

Концерт № 2 «Літо» («L'estate»)¹⁸ соль мінор.

Перша частина [*Allegro non molto - Allegro*]. Перший розділ являє собою картину задушливої спеки. («Знемога від спеки» – така перша ремарка композитора). У музичній тканині багато розривів, «зітхань», зупинок. Таке враження створюється завдяки ритмічній нестабільності й нечіткості, то відсутності, то появи перших долей. Далі музика імітує голоси птахів. Перший порив холодного північного вітру, передвісника грози зображують всі скрипки оркестру (включаючи соліста) згідно з ремарками в партитурі («різкі пориви вітру»). Але цей перший порив проноситься, і повертається настрої знемоги від спеки (рефрен частини).

Друга частина [*Adagio e piano - Presto e forte: Спокійно й тихо - Бурхливо й голосно*] Друга частина будується на різкому контрасті мелодії, яка уособлює пастушка, його страх перед стихією природи, і грізними гуркотом грому. Це вражаючий зразок динамічного контрасту в музиці добетховенського періоду – зразок, який можна назвати симфонічним і порівняти з подібним епізодом грози в «Пасторальній» симфонії Л. Бетховена. Ремарки А. Вівальді мають категоричний характер: *Adagio e piano* (італ. – «повільно і тихо») і *Presto e forte* (італ. – «швидко і голосно»). Закінчується друга частина затишшям перед бурею.

Третя частина. [*Presto: Буремно*]¹⁹ І ось буря вибухає. Майже зримо потоки води, ллються з неба. І як спалахи блискавки у «Весні» передаються мелодією з характерним малюнком, так і тут потоки води зображувані гамоподібними пасажами і арпеджіо

¹⁷ Концерт «Весна» А. Вівальді включений до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво»: 2 кл Тема 3 «Основні музичні жанри» як матеріал для сприймання.

¹⁸ Концерт «Літо» А. Вівальді включений у програму ЗЗСО «Музичне мистецтво»: 1 клас, 2 Тема «Музика навколо нас» як матеріал для сприймання.

¹⁹ Третя частина концерту «Літо» А. Вівальді («Гроза») включена у програму ЗЗСО «Музичне мистецтво»: 4 клас, 2 Тема «Музика єднає світ» як матеріал для сприймання.

(акордами, звуки яких виконуються дуже швидко один за одним), спрямовуються вгору і вниз. Завершується ця частина (і концерт) грізним унісоном усього оркестру.

Концерт № 3 «Осінь» («L'autunno») фа мажор

Перша частина. [Allegro: Радісно] А. Вівальді – майстер сюрпризів: після грози, що вибухнула влітку, ми потрапляємо на осіннє веселе свято врожаю. «Танець і пісня селян» – пояснює авторська ремарка на початку частини. Життєрадісний настрій передається ритмом, який дещо нагадує ритм першої частини «Весни». Яскравості образам надає використання ефекту луни, улюбленого не тільки А. Вівальді, а й усіма композиторами бароко. Завершується перша частина тим, з чого вона і почалася – радісної музикою веселого святкування.

Друга частина. [Adagio molto: Дуже спокійно] Невелика, всього на дві сторінки партитури, II частина малює звуками стан міцного сну і тихої південної ночі. Особливий колорит звучанню надають струнні інструменти зі сурдиною. Музика звучить таємниче і примарно. У виконанні цієї частини особливу роль відіграє *клавесиніст* (у наш час саме клавесину доручається партія акомпанементу; у А. Вівальді був зазначений орган): його партія не виписана композитором повністю, і передбачається, що клавесиніст її імпровізує.

Третя частина («Полювання»). [Allegro: Рухливо] Музичний та поетичний жанр *saccia* (італ. – качча, «полювання») культивувався в Італії ще у XIV – XV ст. У вокальних каччах текст описував сцени полювання, переслідування, а музика зображувала скачки, погоню, звучання мисливських рогів. Ці елементи виявляються і в цій частині концерту. У середині полювання музика зображує «постріл і гавкіт собак», – як пояснює цей епізод сам А. Вівальді.

Концерт №4, «Зима» («L'inverno»)²⁰ фа мінор завершує весь цикл, чим викликана специфіка побудови його форми. Вона більш злита, ніж форма попередніх концертів. Визначити її можна як *наскрізну форму з елементами тричастинності*.

Перша частина. [Allegro non molto: В міру рухливо] Тут панує дуже холодна (для італійців) атмосфера. Ремарки пояснюють, що зображується стукання зубів від холоду, притупування ногами, завивання лютого вітру і бігання, щоб зігрітися. Для скрипаля в цій частині сконцентровані найбільші технічні труднощі. Віртуозно зіграна, вона проноситься ніби на одному диханні. Майже вся перша частина концерту об'єднується єдиним фактурно-ритмічним фоном. Це рівномірне повторення восьмою тривалістю одного або декількох голосів фактури різними інструментами оркестру (в основному басовими).

Друга частина. [Largo: Протяжно] Настрій другої частини світлий та вмиротворений; характерне повне єднання соліста і акомпануючого йому оркестру. Мелодична лінія кантиленна, звучить як чудова *арія* у стилі *bel canto*. Ця частина надзвичайно популярна як самостійне закінчений твір, як вона часто і виконується.

Третя частина. [Allegro: Рухливо] Знову жанрова сценка: катання на ковзанах. А. Вівальді її зображує в забавних пасажах скрипки – як можна «легко посковзнутися і впасти» або як «ламається лід». Але ось подув теплий південний вітер – провісник весни. І між ним і північним вітром розгортається протиставлення – бурхлива драматична сцена. Це і є завершення – майже симфонічне – «Зими» і всього циклу «Пори року».

Концерти «Пори року» демонструють вражаюче новаторство А. Вівальді в жанрі барокового концерту. Музиці властива виразність, мелодична винахідливість, новизна тембрових та гармонічних засобів. А. Вівальді справив величезний вплив на розвиток інструментальної музики, але його ім'я було надовго забуте. І лише у 20-ті роки ХХ ст. почався своєрідний «вівальдієвський ренесанс».

²⁰ Концерт «Зима» А. Вівальді включений до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво»: 5 клас, 2 тема «Музика та візуальні образи»; також 4 клас, тема 4: «Музика єднає світ» як матеріал для сприймання. Концерт «Зима» також вивчається у ЗЗСО на заняттях з предмета «Мистецтво» (розділ «Музичне мистецтво»): 5 клас, тема «Різновиди професійної музики» (див. Л. Г. Кондратова, підручник для 5 класу).

Томазо Джованні Альбіноні (італ. Tomaso Giovanni Albinoni, 1671-1751 pp.) – венеціанський композитор і скрипаль епохи бароко. За життя він був відомий головним чином як автор численних опер, проте нині користується популярністю і регулярно виконується головним чином його інструментальна музика.

Інструментальна музика Т. Альбіноні привернула серйозну увагу Йоганна Себастьяна Баха, який написав принаймні дві фуги на теми Т. Альбіноні і постійно використовував його басові партії для вправ своїх учнів з гармонії. Ім'я Т. Альбіноні до недавнього часу було забуте.

Воскресло ж воно у зв'язку із цікавим випадком. У 1945 р. італійський музикознавець Ремо Джадзотто, риючись в руїнах зруйнованої під час бомбардування дрезденської бібліотеки, виявив фрагмент рукопису Т. Альбіноні об'ємом у 6 тактів. Мабуть, це був нарис середньої частини якої-небудь сонати. Т. Альбіноні часто недописував якийсь фрагмент, щоб повернутися до нього пізніше. Джадзотто і створив з цих 6 тактів знамените *«Адажіо»*²¹, виконуване струнним оркестром у супроводі органу. Починаючи з видання цього всесвітньо популярного твору, про Т. Альбіноні згадали, його твори стали видаватися і записуватися.

Отже, італійські скрипалі та композитори XVII ст. створили досконалий класичний стиль музики для струнних інструментів, що залишається еталоном краси і сьогодні.

4. Клавирна музика в Англії та Франції. Будова старовинної танцювальної сюїти. Творчість Г. Перселла, Ф. Куперена і Ж. Рамо

Перші згадки про клавир можна знайти ще у XIV – XV ст. У XVII ст. з'явилися нові його різновиди: *клавесин* (із дзвінким, але сухим звуком, на якому важко було виконати Legato, неможливі динамічні відтінки) та *клавикорд* (з більш співучим але слабким звуком). Фортепіано – інструмент з молотковою системою, почав використовуватися тільки з середини XVIII ст. Інші назви клавесину: *верджігель* – англійське та *чембало* – італійське. Протягом XVII ст. клавирна музика вільнилася з-під впливу лютневої та вокальної, набула своє власне «обличчя».

У XVII ст. сформувалися основні *жанри клавирної музики*:

- *варіації* на теми народного походження (особливо у англійських майстрів клавирної музики – вердженалістів);
- *сюїти* з різних танців тієї епохи (старовинна танцювальна сюїта);
- *програмні характеристичні п'єси*;
- *фантазії* (в яких відчувався вплив органного мистецтва).

Особливо поширеними були *сюїти*²² (від фр. Suite – «послідовність») та невеликі п'єси з програмними назвами. До складу старовинної сюїти входили танцювальні п'єси, контрастні за характером, типом руху, темпом, метроритмом. Об'єднувала їх *загальна для всього циклу тональність* Основу сюїти XVII – XVIII ст. складали чотири танці – аллеманда, куранта, сарабанда, жига.

1) *Алеманда* – старовинний чотиридольний танець німецького походження, серйозний, важкий, часто поліфонічний, який звучав у помірному русі. Обов'язковою ознакою алеманди був затактовий звук, який повторювався на першій долі.

2) *Куранта* – тридольний французький танець із пошавленим рухом, веселий і захоплюючий.

3) *Сарабанда* – повільний, урочистий, часто скорботний танець, що походить від траурних обрядів (Іспанія) з тридольним метром, тяжким рухом (переважають довгі

²¹ «Adagio» Т. Альбіноні включене до навчальної програми «Музичне мистецтво» ЗЗСО (3 клас, 3 тема «Розвиток музики» та 3 клас 4 тема «Музична форма») як матеріал для сприймання.

²² Будова старовинної танцювальної сюїти вивчається у ЗЗСО на заняттях з предмета «Мистецтво» (розділ «Музичне мистецтво»): 6 клас, тема «Жанри камерно-інструментальної музики. Сюїта» (див. Л. М. Масол, Л. С. Аристова, підручник для 6 класу).

тривалості, розмір найчастіше 3/2, але міг бути і 3/4). Сарабанда створювала головний контраст у сюїті.

4) *Жига* – англійський танець, стрімкий та легкий у розмірах 3/8, 6/8, часто поліфонічний.

У старовинну танцювальну сюїту поступово стали включати також інші танці (гавот, менует, бурре, рігодон), які містилися між сарабандою та жигою, а також п'єси нетанцювального характеру. Сюїта розвивалася від прикладного до концертного жанру. Найбільш зріле втілення цей жанр отримав у Г. Ф. Генделя і особливо у Й. С. Баха.

Протягом XVII ст. склалися різноманітні *інструментальні школи* Провідне положення в історії мистецтва клавіру належить *Англії* та *Франції*.

Англійська клавирная школа, відома під назвою «*англійські верджинелісти*»²³ склалася на межі XVI і XVII ст. У ній затвердився свій самостійний репертуар, свої певні художні прийоми, що протистояли органним традиціям, які до того часу підкоряли собі розвиток клавірної літератури. Перший друкований збірник клавірних п'єс – «Парфенія» – вийшов у світ в 1611 р., однак його появі передував півстолітній період життя клавірних творів в рукописній формі.

Верджинелісти знайшли свої нові принципи формоутворення; вони затвердили розвинену *варіаційність* як основний прийом створення крупного цілісного твору в межах світського гармонічного стилю. Композитори-верджинелісти (Вільям Берд, Джон Булл, Орландо Гиббоне, Гайлз Фарнаби) сформували мистецтво варіювання і форму варіацій, яка збралася улюбленою і загальноприйнятою у клавірній музиці XVII ст.

Найбільш відомий композитор Англії Г. Перселл, зробив великий внесок у розвиток національної інструментальної школи. У клавірній творчості Г. Перселла (8 сюїт, більше 40 окремих п'єс, 2 цикли варіацій, токата) отримали розвиток традиції англійських верджинелістів ранньої школи, а у творах, написаних у жанрі варіацій, він безпосередньо слідував розробленим в ній зразкам. Однак своєрідність Г. Перселла найяскравіше виявляється не у варіаціях, і не в сюїтах, а у створеному ним самим жанрі «домашньої» п'єси, які він видавав у вигляді збірників під назвою «Lessons» (тобто «Уроки»). Приклади інструктивних п'єс, які мають одночасно високу художнє значення, зустрічалися згодом в європейській клавірній літературі. Але найбільше підкорює у клавірних п'єсах Г. Перселла їх дивовижна поетичність. Незважаючи на скромні масштаби, кожна п'єса відзначена неповторністю художнього образу. Вони і сьогодні чудово звучать на фортепіано, деякі увійшли в сучасну навчальну літературу, окремі також у концертний репертуар піаністів.

Улюблені принципи формоутворення Г. Перселла – це, передусім, симетричний тональний рух, також повторюваний бас, який зустрічається в англійській музиці під назвою «*ground*» і веде своє походження від світської обрядової музики. (Басова мелодія залишалася незмінною, в той час, як верхні голоси на цьому тлі безперервно піддавалися варіюванню, можливо – відповідно до появи кожної нової танцюючої пари).

П'єси у формі варіацій на basso ostinato, які отримали назву *Граунд* (англ. ground, вар.) набули надзвичайного поширення в англійській музиці бароко. Цей термін зустрічався з кінця XVI ст. і широко використовувався у заголовках музичних творів англійських верджиналістів. Практично усі англійські композитори-інструменталісти XVII ст. писали граунди, зазвичай із заголовками-присвяченнями видатним світським персонам, своїм друзям і знайомим або просто без всяких тематичних уточнень.

Подальша сумна двовікова епоха застою англійської музики відкинула далеко в тінь ці позитивні досягнення національної культури. Між тим, сьогодні стало ясно, що інструментальна музика, створена в Англії в епоху В. Шекспіра, належить до надзвичайно цікавих явищ, цілком порівняних за своїм значенням не тільки з музикою континентальних країн, але й з іншими сферами багатой художньої творчості Англії.

²³ Верджинел, також вірджинал, англ. virginal – клавішний струнний музичний інструмент, різновид клавесина, який отримав поширення в Англії.

Починаючи із середини XVII ст. міцніло значення *школи французьких клавесиністів*, яка пізніше виступила на перший план у розвитку цієї галузі музичного мистецтва. Її родоначальником вважається *Жак Шамбоньер*. Школа французьких клавесиністів представлена іменами *Ж. Ф. Дандріє*, *Ф. Даженкура*, *Л. К. Дакена* та інших композиторів. Найбільше вдавалися їм витончено-пасторальні образи («Зозуля» і «Ластівка» Л. К. Дакена; «Пташиний крик» Ж. Ф. Дандріє).

Луї Клод Дакен (1694-1772 рр.) – французький композитор, органіст і клавесиніст. Л. Дакен був віртуозом і блискучим імпровізатором, автором п'єс для клавесина (п'єса «Зозуля»²⁴ збереглася в репертуарі сучасних піаністів), також різдвяних пісень для органу і для клавесину, кантат тощо. Твори Л. К. Дакена написані головним чином у стилі «рококо»²⁵, їм притаманні витонченість, галантність, сентиментальність. У своїх кращих творах Л. К. Дакен передбачає жанрову зображальність і ліричний психологізм класиків XVIII ст.

Своїє *вершини французька клавесинна школа* досягла у творчості двох геніїв – Франсуа Куперена і його молодшого сучасника Жана Філіпа Рамо. *Франсуа Куперен* (1668-1773 рр.) – французький композитор, органіст і клавесиніст, який створив класично ясний та відточений клавірний стиль, справив вплив на багатьох композиторів. Музика Ф. Куперена граціозна, витончена, легка, наближається до мистецтва «рококо». Примхлива мелодія прикрашена орнаментами (різноманітними мелізмами); фактура прозора (переважає 2-3 голосся).

Творча спадщина Ф. Куперена налічує понад 250 п'єс для клавесина, більшість з яких увійшли у збірники. П'єси Куперена переважно *монообразні*, але їх цілісність і характерність базуються (на відміну від композиційних принципів італійських інструментальних циклів та італійської опери) не на виділенні кола типових образів, а на *нюансуванні тих або інших характерних образних штрихів*, що властиве естетиці рококо. Більшість п'єс мають *програмні назви*, як наприклад: «Очерета», «Метелики», «Складальниці винограду», «Жниці», «Іспанка», «Кокетлива», «Бажання», «Вірність» тощо. Це або портрети (переважно жіночі), або пейзажі, образи людей, які працюють на землі. Ф. Куперен писав п'єси або у старовинній двочастинній формі, або у формі так званого «*куплетного рондо*»²⁶.

У порівнянні з попередниками Ф. Куперен набагато ширше користувався можливостями клавесину, вільніше розпоряджався звучностями в усьому його діапазоні, всебічно розробляв клавесинну фактуру, активізував голосоведення (при визначальному значенні гомофонного складу), підсилював загальну динаміку всередині п'єси, значну увагу приділяв орнаментиці. Свій досвід Ф. Куперен узагальнив у трактаті «Мистецтво гри на клавесині» (фр. "*L art de toucher le clavecin*", 1716 р.).

Музичні принципи Ф. Куперена продовжив *Жан-Філіп Рамо* (1683-1764 рр.) – французький композитор пізнього бароко, найбільше відомий як автор творів для клавесина, та видатний музичний теоретик. Композитор був також видатним виконавцем-імпровізатором. Ж. Ф. Рамо – композитор іншого складу; він вніс у французьку клавірну

²⁴ П'єса Л.К. Дакена «Зозуля» вивчається у ЗЗСО на заняттях з предмета «Мистецтво» (розділ «Музичне мистецтво»): 5 клас, тема «Музика як вид мистецтва. Як виникла музика» (див. Л. М. Масол, Л. С. Аристова, підручник для 5 класу).

²⁵ Рококо (фр. госоко, від фр. goscaille – декоративна раковина, ракушка) – стиль у мистецтві, що виник у Франції в першій половині XVIII ст. Характерними рисами рококо є вишуканість, граціозність, орнаментальність.

²⁶ Рондо (від фр. rondeau – «коло», «рух по колу») – музична форма, в якій неодноразові (не менше 3) проведення головної теми (рефрену) чергуються з відмінними один від одного епізодами. В узагальненому вигляді схема форми така: А – В – А – С – А – ... – А. Куплетне рондо було однією з улюблених форм французьких клавесиністів. Рефрен викладав провідну (майже завжди – єдину в усьому творі) тему. Зазвичай він був написаний компактно, у гомофонній фактурі і мав пісенний характер. Наступні проведення рефрену завжди написані в головній тональності. Куплети майже ніколи не мають нового матеріалу, вони розвивають тему рефрену, відтіняючи її стійкість. У більшості випадків має місце одна з двох тенденцій: малі відмінності куплетів один від одного або цілеспрямований розвиток.

музику *нові риси*: більшу простоту висловлювання, народність образів. Техніка клавесину стала *більш віртуозною*, зросло значення широких ліній, зменшилася кількість прикрас. П'єсам Ж. Ф. Рамо властивий *більш крупний штрих*, масштабність звучання. Він не був схильний до тонкого виписування деталей. Його музика відзначається яскравою характеристичністю; в ній відразу відчувається почерк театрального композитора.

У 1706, 1722 і приблизно у 1728 р. були видані 5 *сюїт*, в яких танцювальні п'єси (алеманда, куранти, менует, сарабанда, жига) чергувалися з характерними, які мали виразні назви: «Ніжні скарги», «Бесіда муз», «Вихор» тощо. Кращі п'єси Рамо відрізняються високою натхненністю, палкою схвильованістю, тонким поєднанням гумору і меланхолії: «*Перекликання птахів*», «*Селянка*», «*Циганка*», «*Принцеса*», «*Курка*».

Крім сольних сюїт Ж. Ф. Рамо написав 11 *концертів для клавесина* з супроводом камерних ансамблів. Шедевром Ж. Ф. Рамо є «*Гавот з варіаціями*», в якому вишукана танцювальна тема поступово набуває суворості. У цій п'єсі відбився духовний рух епохи: від витонченої поезії галантних свят на картинах Ватто до революційного класицизму полотен Давида. Стихією Рамо був *танець*, куди він, зберігаючи риси галантності, вніс темперамент, гостроту, народно-жанрові ритмо-інтонації. Клавесинні п'єси Ж. Ф. Рамо виконували численні віртуози Європи, самі знатні сім'ї з французької аристократії оскаржували між собою право навчати у нього своїх дітей.

Отже у XVII ст. з'явилися *нові жанри, інструменти, тематизм, новий склад – гомофонно-гармонічний*, який розвивався одночасно з поліфонічною музикою. Завершили та узагальнили розвиток музики у XVII ст. два великих сучасника *Георг Фридерік Гендель* та *Йоганн Себастьян Бах*, митці з різними характерами, життєвими долями, дуже несхожі один із одним. Яскравий відкритий Г. Гендель відтворив героїку своєї епохи, пафос боротьби за громадянські права. Філософ-лірик Й. Бах – її моральні пошуки, її піднесені духовні ідеали.

Завдання для самоперевірки:

1. Навести визначення поліфонічної та гомофонної музики.
2. Розглянути національні школи та провідні жанри органної музики XVII – першої половини XVIII ст.
3. Охарактеризувати органну творчість Й. Пахельбеля та Д. Букстехуде.
4. Порівняти розвиток клавірної музики XVII – першої половини XVIII ст. в Англії та Франції.
5. Охарактеризувати клавірну творчість Г. Перселла, Ф. Куперена, Ж. Рамо.
6. Розглянути провідні жанри і форми клавірної музики, будову старовинної танцювальної сюїти.
7. Дати загальну характеристику скрипкової музики XVII ст.
8. Визначити характерні риси творчості А. Кореллі, А. Вівальді.
9. Охарактеризувати концерти «Пори року».

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Законспектувати життєвий і творчий шлях А. Вівальді.
2. Підготувати бесіди / фрагменти уроків для учнів ЗЗСО про інструментальні твори композиторів XVII ст. відповідно до програм «Музичне мистецтво» та «Мистецтво»:
 - Канон Ре мажор Й. Пахельбеля (3 клас, 4 тема «Музична форма»).
 - Концерт «Весна» з циклу А. Вівальді «Пори року» (2 клас, 3 тема «Основні музичні жанри»).
 - III частина («Гроза») концерту «Літо» з циклу А. Вівальді «Пори року» (4 клас, 2 тема «Музика єднає світ»).
 - Концерт «Зима» з циклу А. Вівальді «Пори року», (4 клас, 2 тема «Музика єднає світ» та 5 клас, 2 тема «Музика та візуальні образи»).
 - «Adagio» Т. Альбіноні (3 клас, 3 тема «Розвиток музики» та 3 клас 4 тема «Музична форма»).

- «Граунд» Г. Перселла (7 клас, 1 тема «Образний зміст музики»).
- П'єса Л. К. Дакена «Зозуля» (5 клас, тема «Музика як вид мистецтва. Як виникла музика»).
- Будова старовинної танцювальної сюїти (6 клас, тема «Жанри камерно-інструментальної музики. Сюїта»).

Музичний матеріал:

1. Канон Ре мажор Й. Пахельбеля.
2. Фрагменти концертів А. Вівальді «Пори року»: концерт «Весна» (I ч.), концерт «Літо» (III ч.), концерт «Осінь» (II ч.), концерт «Зима» (I ч.).
3. «Adagio» Т. Альбіноні
4. П'єса Ф. Куперена «Перекликання птахів».
5. П'єса Ж. Рамо «Тамбурін».

РОЗДІЛ 2. ТВОРЧІСТЬ Й. С. БАХА ТА Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ.

2.1. Загальна характеристика творчості Й. С. Баха. Органна музика

План

1. Історичне значення творчості Й. С. Баха як узагальнення досягнень західно-європейського музичного мистецтва; періодизація творчого шляху композитора.
2. Значення і загальна характеристика органної творчості Й. С. Баха.
3. Жанри органної музики Й. С. Баха. Характеристика Прелюдії і фуги ля-мінор, Фантазії та фуги соль-мінор, Токати і фуги ре-мінор.
4. Хоральні прелюдії.

Ключові слова:

орган, поліфонія, токати, фантазія, хоральна прелюдія, фуга, тема, імітація.

1. Історичне значення творчості Й.С.Баха як узагальнення досягнень західно-європейського музичного мистецтва.

Серед видатних композиторів минулого *Йоганн Себастьян Бах* (1685-1750 рр.) – явище виключного значення. Це митець, який і сьогодні вражає глибиною, всеосяжністю та невичерпністю своєї творчості. Й. С. Бах втілює багате, складне духовне життя своєї епохи. Він розкрив внутрішній світ свого сучасника, його високий моральний ідеал. Але проблеми і образи бахівського мистецтва близькі також іншим поколінням, вони вічні.

На початку XIX ст. Й. С. Бах здавався майже загадкою. Лише поступово розкривалася сутність його мистецтва і та виключна роль, яку він відіграв в історії музичної культури. *Й.С. Бах узагальнив, підсумував художні тенденції великої історичної епохи.* В той же час його творчими передбаченнями живилося мистецтво майбутніх століть – XIX і XX. Академік Б. Асаф'єв писав: «Й. С. Бах – такий гігант, що сприймається не як особистість, а як потужна творча лабораторія, в якій перековувались усі творчі навички, стилі, тенденції і шукання музики його часу»²⁷. Пов'язаний нерозривно з німецьким життям, Й. С. Бах став виразником духовних сил свого народу.

Й. С. Бах – *музикант-філософ*, який роздумував про найбільш глибокі, *вічні питання людського буття*: про життя і смерть, про моральний обов'язок та призначення людини. Але його філософія завжди забарвлена щирим та правдивим почуттям. Й. С. Бах – *музикант-лірик*; його музиці властива лірична проникливість, але почуття завжди поєднуються з розумом. Творчість Й. С. Баха вражає своєю *багатогранністю*: гострий драматизм – та піднесена лірика; втілення почуттів народних мас – і лірична сповідь; маленькі дитячі п'єси –

²⁷ Неф К. История западноевропейской музыки. Под ред. Б. В. Асафьева. М., 1938, с. 153.

та грандіозні органі фантазії; високий пафос меси сі мінор – та жвава жанровість «Кофейної кантати».

Й. С. Бах походив із старовинного роду міських музикантів. Протягом двох сторіч у Тюрінгії розселялася велика кількість органістів, скрипалів, композиторів, капельмейстерів, флейтистів із родини Баха. Саме прізвище Бах зробилося синонімом музиканта. Й. С. Бах пройшов сувору школу життя. З дев'яти років він залишився сиротою; з 15 років був змушений сам заробляти собі на життя. З дитинства йому властива була допитливість, прагнення до знань, надзвичайна працьовитість. Він вивчав творчість великих майстрів минулого та сучасних композиторів (німецьких, італійських, французьких). Його знання були справді енциклопедичними.

Періодизація творчого шляху композитора.

Й. С. Бах був музикантом-практиком. Звертання композитора до тих чи інших жанрів у різні періоди творчості значною мірою було обумовлено його службою музиканта. Так у Веймарі він працював органістом і саме у веймарський період (1708-1717 рр.) найповніше розкрився могутній геній Баха-органіста. Тут створив він свої шедеври – крупні органі композиції та органі мініатюри (хоральні прелюдії).

У кетенський період (1717-1723 рр.) Й. С. Бах керував інструментальною капелюю. Тому він зосередив свою увагу передусім на жанрах інструментальної музики. У Кетені були написані кращі клавірні твори композитора (I том «ДТК», «Хроматична фантазія і fuga», Французькі та Англійські сюїти), а також оркестрові концерти, твори для скрипки, віолончелі.

У лейпцизький період свого життя (1723-1750 рр.) Й. С. Бах присвятив себе передусім жанрам духовної вокально-інструментальної музики (він керував хором хлопчиків). У Лейпцигу Й. С. Бах створив кращі духовні кантати, ораторії, пассії, меси сі мінор; крім того він довів до найвищої досконалості жанри, над якими працював протягом багатьох років (хоральні обробки для органу, II том «ДТК», партіти тощо.).

Слава віртуоза-органіста та клавесиніста супроводжувала Й. С. Баха протягом усього життя. Його імпровізації вражали всіх, хто їх чув. Й. С. Баха визнавали також видатним майстром поліфонії. Але велич ідей, духовне багатство його музики залишалися для сучасників незрозумілими. Мистецтво у Німеччині XVII ст. спрямовувалося смаками двору та вимогами протестантської церкви. Величні задуми творів Й. С. Баха не уміщувалися у звичні уявлення про духовну релігійну музику. Й. С. Баху довелося зазнати увесь тягар несправного, принизливого становища музиканта у Німеччині. Протягом двох десятиріч він кочував по різних німецьких містах, ніде не знаходячи морального задоволення та матеріального добробуту. Наступне покоління також не спроможне було оцінити творчість Й. С. Баха. У XVIII ст. захоплювалися мистецтвом галантним, витонченим, легким (рококо); тому грандіозні задуми бахівських творів з їх глибиною та напруженим драматизмом здавалися занадто складними, тим більше, що були втілені у жанрах церковної музики.

Лише у XIX ст. почалося повільне відродження творчості великого музиканта: перші монографії, виконання «Страстей за Матвієм», створення «Бахівського товариства». Музиканти-романтики (Р. Шуман, Ф. Ліст, Ф. Мендельсон) першими визнали Й. С. Баха своїм учителем та попередником. У XX ст. його музика здавалася особливо сучасною і близькою, що було обумовлено потребою у філософському осмисленні світу і людини у цьому світі.

Мистецтво Й. С. Баха тісно пов'язане з традицією. Але традиційне виявлялося у нього в новій якості, набувало нової глибини. Передусім Й. С. Бах розробляв форми німецької музики: вони найбільш відповідали його індивідуальності, його образам та ідеям. Протягом XVII ст. німецька музика розвивалася переважно як духовна. Релігійна тема, яка була традиційною для німецького мистецтва, набула у творчості Й. С. Баха етичного, морального значення. Ісус Христос для Й. С. Баха був уособленням кращих духовних якостей людини, таких, як: людяність, здатність до самопожертви, стійкість, мужність,

зовнішня скромність. На відміну від середньовічної релігійності з її культом страждання, Й. С. Бах акцентував інше – *красу людини, її духовну велич* – і в цьому він наслідував ідеї Ренесансу. З релігійною темою у Й. С. Баха пов'язані найбільш серйозні твори про зміст людського буття, ідеали добра і справедливості (ораторії, духовні кантати і особливо – пасіони та меса сі мінор).

Зв'язки Й. С. Баха із традицією виявляються у *звертанні до старовинних форм хорової поліфонії*, які найбільше відповідали грандіозним задумам музиканта, давали можливість втілити колективні почуття людей. Але Й. С. Бах розробляв не тільки старовинні жанри і форми, а також ті, які були пов'язані з новим, *світським змістом* (сюїти, оркестрові та сольні концерти); деякі з них почали своє життя саме у творчості Й. С. Баха (клавірний концерт). *Світські твори* Й. С. Баха також насичені образами ліричних роздумів. Проте композитор вмів бути не тільки серйозним, але й простим, безпосереднім, цінувати жарт, спілкування з природою та друзями («Капрічіо на від'їзд улюбленого брата»).

Й. С. Бах – великий поліфоніст; і в цьому він *завершив цілу історичну епоху*. Композитор виявив величезні виразові можливості поліфонії, передусім – *здатність розкривати музичну думку у розвитку*, показати процес безперервного становлення думки-почуття. Композитор розробляв різні поліфонічні форми, особливо *фугу*, яка набула в його творчості класичних рис. Суворий інтелектуалізм фуги, її логіка були близькі аналітичному та узагальнюючому мисленню Й. С. Баха. У поліфонічній музиці Й. С. Баха розкрився його *дар мелодиста*. Мелодії Й. С. Баха протяжні, інтонаційно виразні, часто хроматизовані, мають вокальну природу. Вони походять від *старовинних народних німецьких наспівів* з їх широтою і вільним ритмом. Є у Й. С. Баха також інші мелодії – з ясними контурами та чіткими танцювальними ритмами, що походять від *сучасних композитору німецьких народних пісень*.

Одна з найважливіших рис бахівського тематизму – *виключна концентрованість* висловлювання, яка найбільш яскраво розкрилася в темах його фуг, що являють собою змістовне зерно всього твору. Особливий значний пласт у музиці Й. С. Баха складають *мелодії протестантських хоралів*, які були розповсюдженими не тільки у церкві, а також у побуті. Хорали для Й. С. Баха – носії народних думок і почуттів. Композитор різноманітно використовував їх у своїх творах і таким чином наближав складні задуми до слухачів, робив їх більш зрозумілими.

Великий поліфоніст Й. С. Баха є цікавим також у галузі *гармонії* (складні акорди, які виникали із сплетіння самостійних поліфонічних ліній, логіка тонального розвитку, яка стала основою класичної гармонії XVIII – XIX ст.). Не випадково Л. Бетховен вважав Й. С. Баха батьком гармонії. Твори Й. С. Баха відзначаються завершеністю цілого, єдністю, цілеспрямованим *розвитком та стрункою композицією*.

Творча спадщина Йоганна Себастьяна Баха надзвичайно велика, охоплює понад 1000 композицій, з них 320 світських і духовних кантат, багато мес, «Різдвяна» й «Великодня» ораторії, численні хорали, мотети, інструментальні твори та ін. Композитор осягнув майже всі відомі в його часи музичні жанри (за винятком опери). Він розробляв їх поступово, розкриваючи усе нові виразові можливості.

2. Значення і загальна характеристика органної творчості Й. С. Баха

Орган був улюбленим інструментом композитора, супутником усього його творчого життя. За часів Й. С. Баха орган став найбільш могутнім та багатобарвним інструментом, з яким не міг змагатися навіть оркестр. Органна музика у Німеччині XVII ст. вже мала свої *національні традиції*, що склалися у творчості попередників Й. С. Баха – Й. Пахельбеля, Д. Букстехуде та інших композиторів, кожний з яких по-своєму впливав на нього.

З багатьма з них Й. С. Бах був знайомий особисто. Протягом життя Й. С. Бах був найбільше відомий як першокласний органіст, викладач та композитор органної музики. Він працював як у традиційних для того часу «вільних» жанрах, таких, як прелюдія, фантазія, токато, пасакалія, так і у більш строгих формах – хоральної прелюдії та фуги. У своїх творах

для органу Й. С. Бах вміло поєднував риси різних музичних стилів, з якими він знайомився протягом життя. На композитора вплинула як музика північнонімецьких композиторів (Георг Бем, з яким Й. С. Бах зустрівся у Люнебурзі, і Дітріх Букстехуде, до якого їздив у роки юнацтва), так і музика південних композиторів: Й. С. Бах переписував собі твори багатьох французьких та італійських композиторів, щоб зрозуміти їх музичну мову; пізніше він навіть переклав кілька скрипкових концертів А. Вівальді для органу. Й. С. Бах спирався на досвід своїх попередників: від Й. Пахельбеля – майстерність обробок хоральних мелодій, від Д. Букстехуде – вільний поетичний характер органних імпровізацій, ораторський пафос, блискуча концертна декоративність, яскравий драматизм фантазій, токати, монументальність стилю.

Значення органної творчості Й. С. Баха полягає в узагальненні досвіду попередників, німецьких органістів, у новій якості. Його органна творчість – кульмінація у розвитку цього виду музичного мистецтва Європи. В органній музиці Й. С. Бах втілював значні ідеї, величні образи піднесеної лірики і драматичної патетики. Стиль органних творів Й. С. Баха – концертний (крупні лінії, театральна піднесеність образів); у них поєднуються імпровізаційність і композиційна довершеність, новаторство форми. Органні форми більш масштабні, ніж клавірні; їх можна порівняти із фресками у живопису.

3. Жанри органної музики Й. С. Баха. Характеристика Прелюдії та фуґи ля-мінор, Фантазії та фуґи соль-мінор, Токати і фуґи ре-мінор

Віртуоз-виконавець на органі Й. С. Бах створив для цього інструмента твори, що досягли вершин органної музики. Композитор звертався до тих жанрів, які склалися в органній музиці XVII ст. Вони поділяються на дві групи:

- 1) великі двочастинні цикли, які склалися з імпровізаційних прелюдій, фантазій, токати і більш суворих, імітаційних фуґ;
- 2) одночастинні хоральні прелюдії.

Прелюдії, фантазії, токати з фуґами створювалися ще попередниками Й. С. Баха, нідерландськими, італійськими та німецькими майстрами. Прелюдії, токати та фантазії мали вільно-імпровізаційний характер, а фуґа втілювала інтелектуальний початок. Але у музикантів добахівського покоління це були розділи однієї композиції, форми були мішаними. Бах розмежував імпровізаційний та інтелектуальний початки у двох окремих частинах циклу: прелюдія – фуґа. Частини контрастують та одночасно взаємодіють між собою.

Органні твори Й. С. Бах писав в усі періоди свого життя, але найбільш досконалі були створені у Веймарі. Серед них: *Прелюдія і фуґа ля-мінор, Фантазія і фуґа соль-мінор, Токата і фуґа ре-мінор.*

*Прелюдія і фуґа ля-мінор*²⁸. В основі твору – один музичний образ. Він настільки багатозначний і глибокий, що його одного виявилось достатньо для того, щоб розгорнути величезне полотно цього твору, який можна назвати справжньою *органною симфонією*.

Спільність образного змісту об'єднує обидві частини твору, проявляється у тематичних зв'язках. Прелюдія і фуґа висловлюють одну велику, серйозну думку. У прелюдії вона розкрита більш емоційно і драматично, у фузі – більш відсторонено, споглядално. Таким чином, те, що було висловлено у прелюдії, поглиблено і розширено відтворено у фузі. В цьому відношенні прелюдія відповідає своєму призначенню – вона вводить у коло пануючих настроїв і думок.

Прелюдія. Значні масштаби і прелюдійна плинність матеріалу поєднуються тут з ясною і простою формою. Її можна уявити у вигляді двох крупних розділів, кожний з яких має свою лінію внутрішнього розвитку і завершується драматичною кульмінацією. На початку прелюдії відбувається тривале низхідне секвенційне розгортання невеликого мелодичного ядра, яке, власно, і утворює тему. Емоційна виразність теми (при постійному

²⁸ Органна фуґа ля-мінор Й. С. Баха включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво»: 7 клас, 1 тема «Образний зміст музики» як матеріал для сприймання.

спадному русі) посилюється завдяки прихованому багатоголосю, яке створює напруженість інтонаційних тяжінь в мелодії, особливо в її крайніх голосах. Лінія верхнього голосу складається з низхідних секундних затримань, а нижнього – з хроматичних низхідних півтонових інтонацій. Сукупність виразових засобів надають темі та її розгортанню внутрішньої схвильованості. У драматичному плані прелюдії велике значення мають контрасти.

Сходження до першої кульмінації сприймається як контраст, як рух, протилежний тому, який панував у вступній побудові. Підйом до вершини завершується блискучими, стрімкими гамоподібними пасажами, урочистою каденцією на домінанті. В цьому епізоді Й. С. Бах віртуозно використав багаті можливості органа — мануали, реєстри, педаль. Драматична кульмінація стає гранню між двома розділами прелюдії.

Другий розділ не має таких широких мелодичних ліній, довгих наростань та спадів. У коді драматичний розвиток тематичного матеріалу доходить до найвищого ступеня, надає темі характеру та змісту драматичної декламації. У коді завершується перехід від стану стриманої схвильованості до відвертої, піднесеної патетики. Канонічний виклад ущільнює музичну тканину, посилює напруженість звучання.

Тим більш необхідним стає подальше продовження думки, її розвиток, який здійснюється у наступній частині циклу – у *фюзі*. Для фуги, як і для багатьох інших творів – Й. С. Баха, характерне поєднання безперервного розвитку і зростання музичного образу з тривалим перебуванням в одному стані. У порівнянні з прелюдією, тема ля-мінорної фуги звучить більш просто і строго. Діатонічний склад мелодії, відсутність гострих інтонаційних тяжінь надають темі споглядально-спокійного характеру. Зосередженість на одній думці передає піднесену відстороненість почуттів.

Зрушення починається з розробки. Проведення теми через мажорні тональності (до мажор, соль мажор) активізує рух, посилюється звукова динаміка. На межі середньої частини з репрізою з'являється кульмінація. Тут виявляються раніш приховані драматичні властивості музичного образу. Для наступного розвитку характерний безупинний рух. Підйоми до кульмінацій в репрізі та коді стають більш напруженими й стислими, а кульмінації – більш драматичними. В коді фуги сумується весь процес розвитку. В коді не тільки виражений найвищий підйом почуттів, а також остаточно затверджується драматична сутність музичного образу. Для того щоб виділити цей момент, Й. С. Бах різко змінює фактуру, ритм, повертається до імпровізаційності стилю прелюдії. Так композитор підкреслив внутрішню єдність обох частин циклу.

*Фантазія і fuga соль-мінор*²⁹ – це один із найбільш значних творів Й. С. Баха. Багатогранність почуттів, думок розкрита через контрастні образи У *Фантазії* розгортається душевна драма; музиці притаманні трагічний пафос, підвищена експресія. Тут дві емоційні сфери: бурхлива патетика та натхненна лірика. Кожна втілена у закінченому і ніби окремому образі. Проте їх внутрішня єдність, яка виявляється у наступному розвитку, обумовлює єдність і органічність усієї архітектоники.

Й. С. Бах використав художні засоби, найбільш специфічні для патетичного органного стилю: могутні акорди та речитативні фрази в характері напруженої драматичної декламації, хвилі гамоподібних ходів на органній педалі та ін. Подальший розвиток обумовлений змістом і матеріалом цієї своєрідної експозиції. Тематична розробка відзначається глибиною та багатогранністю. Й. С. Бах то зближує контрастні образи, акцентуючи їх єдність, то знов роз'єднує, щоб далі привести до повного злиття. У коді трагедійна експресія музичних образів доводиться до найвищого ступеня – тим сильніший ефект створює мажорна тоніка.

Фуга контрастує з фантазією – вона сповнена темпераменту, яскравих барв, радісного піднесення. В характері теми є скерцозність, відтворення танцювальних образів, тобто риси світської побутової музики. Після грандіозного звучання заключних акордів фантазії

²⁹ Органна fuga соль-мінор Й. С. Баха включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво»: 6 клас, 1 тема «Музика як мова почуттів» як матеріал для сприймання.

одноголосе проведення теми, її ритмічна рухливість і загострений малюнок мелодії, своєю контрастністю справляє несподіване враження. Проте з кожною новою появою теми і нашаруванням голосів розширюється звуковий простір, все більш невинним стає спрямованість руху.

В експозиції встановлюється настрій радісного піднесення і породжений цим станом віртуозний характер музики. У стрімкій динаміці, у розкоші віртуозного органного стилю знаходить вираження зростаюче натхнення. У самій темі закладено зіткнення з тональністю паралельного мажору. Воно створює як би додаткове мажорне «освітлення» теми, що відбивається потім в тональному плані всієї фуґи (у центральному розділі фуґи велику роль відіграє тональність сі-бемоль мажор, ре мінор і фа мажор, в подальшому розвитку – до мінор і мі-бемоль мажор). Дійова енергія теми підтримується розгорнутими інтермедіями.

Інтермедії соль-мінорної фуґи не лише інтенсивно розробляють попередній мелодичний матеріал; вони важливі також новизною свого тематизму, його індивідуальними рисами. Особливо виділяється інтермедія, що неодноразово вторгається в загальний рух закличним квартовим ходом, чеканим поступальним мелодико-ритмічним малюнком. Тривалі етапи безупинного розвитку приводять до двох кульмінацій. Перша відзначається масивною густою фактурою з секстакордами, що спускаючись суцільною лавиною, упираються в органний пункт, на якому звучить тема в основній тональності. Друга, завершуюча кульмінація утворюється чотирикратним проведенням теми у соль мінорі. Енергія і цілеспрямованість, народжені внутрішніми властивостями теми, повністю себе вичерпують, досягаючи вищої межі.

*Токата і фуґа ре мінор.*³⁰ Серед органних творів Й. С. Баха ре-мінорна токата і фуґа виділяються безмежною потужністю звучання, рідким багатством і різноманітністю віртуозних засобів, драматичною патетикою. Рельєфність, «об'ємність» музичних образів цього твору ріднить їх з образами оперно-ораторіальної музики. Між різними імпровізаційними жанрами органного мистецтва (фантазії, річеркари, канцони, токати) немає принципової різниці, якихось суттєвих композиційних і структурних відмінностей. *Токата*³¹ серед імпровізаційних жанрів звичайно найбільш віртуозна, патетична. В ній вільно чергуються епізоди з блискучою технікою пасажного складу з імітаціями та акордовим звучанням. Поєднання контрастних за характером і типом викладу музичних побудов – характерна ознака токати. Для *токати ре мінор* характерна могутність звучання, багатство та різноманітність віртуозних засобів, драматична патетика. З великим пафосом, подібно коротким закличкам звучить початок токати. І це напруження перших фраз поширюється, надає патетичного характеру акордам, пасажам, секвенціям.

На відміну від фантазії соль-мінор, у токаті немає контрастних образів. Музичний матеріал токати насичений драматичними елементами. Кожна побудова відокремлена яскравими каденціями; перші дві побудови при імпровізаційності складу за своєю сутністю є вільним варіюванням теми; третя сумує весь матеріал. У токаті, як і в багатьох інших бахівських творах, напруженість руху зростає від розділу до розділу, і *кода* виявляється драматичною вершиною всього твору. Токати Й. С. Баха відводять роль вступу до сприйняття розгортання музичної думки у фузі. Жанрова своєрідність токати, її зміст вплинули на фуґу, на її форму, характер тематичного матеріалу, викладу. Ре-мінорна токата і фуґа відзначаються виключною цільністю композиції. Драматичний пафос музичних образів токати, її віртуозність цілком погоджені з таким саме піднесено-патетичним стилем фуґи.

Сама тема фуґи органічно витікає із токати, стає ніби її продовженням; приховане багатоголосся спочатку, а далі – розташування голосів – створюють густу, насичену фактуру. У більшості фуґ Й. С. Баха використані складні поліфонічні засоби розвитку, але ця фуґа побудована на *вільному розвитку тематичного матеріалу*. Акордовий склад наближує фуґу до гомофонії, поліфонічні переплетіння голосів майже не відчуються, часті інтермедії

³⁰Токата і фуґа ре-мінор Й. С. Баха включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво»: 8 клас, 1 тема «Відлуння епох у музичному мистецтві» як матеріал для сприймання.

³¹ Токата (від італ. *toccata*, букв. – дотик, *toccare* – торкатися).

надають їй імпровізаційного характеру. Прийняті в переважній більшості бахівських фуг витримані протискладання і складні контрапунктичні прийоми розвитку поступаються місцем вільній розробці та використанню різноманітного тематичного матеріалу. Часті інтермедії, розгорнуті у великі побудови (у ряді випадків – на новому матеріалі), вносять незвичайний для цієї форми елемент імпровізаційності. Внутрішній зв'язок двох частин циклу закріплює кода фуґи, яка своїм характером нагадує токату. Отже, *характер токати визначив своєрідність фуґи і створив єдність композиції*.

4. Хоральні прелюдії

В основі органних хоральних прелюдій – протестантський хорал, тобто мелодика вокального складу. Традиції обробок хоралу в Германії склалися ще до Й. С. Баха. Німецькі органісти XVII – поч. XVIII ст. або залишали хоральний наспів у незмінному вигляді, лише розцвічуючи його візерунчастими мелодичними лініями зверху або знизу, або немов розчиняли його у провідному голосі твору, то, розділяючи на окремі фрагменти, створювали на теми хоралу імітаційно-поліфонічні композиції. Й. С. Бах був добре знайомий зі всіма видами обробок хоралу, але, як і у всіх інших сферах творчості, засвоївши традиції, застосовував їх по-своєму. Його головним завданням було *зберегти мелодичну цілісність хоралу*, його вокальну природу за допомогою композиції, фактури і реєстровки. Внесення до органної музики вокального початку збагатило і одухотворило її.

Органні *Хоральні прелюдії* – це зразок бахівської *лірики*, найбільш суб'єктивна форма серед інших жанрів його органної музики. Становлення неповторного органного стилю Й. С. Баха залежало саме від хоральних прелюдій, розцінених композитором як *своєрідний інтимний, романтичний щоденник* митця. В цих ліричних поемах зароджувалася яскрава багатогранна музична мова, що випереджала свій час. Хоральним прелюдіям притаманні *спільні риси*: невеликі розміри, камерність звучання, провідна роль мелодії.

Сам тип мелодії тут інший, ніж у крупних органних композиціях Й. С. Баха, адже в основі хоральних прелюдій лежать *вокальні наспіви*. М'які фрази, напружено-чутливі інтонації поєднуються з широким діапазоном, орнаментикою, багатою, примхливою ритмікою. Й. С. Бах використав засоби *контрастної поліфонії*: основний наспів хоралу оплітають інші мелодії, що підкреслює його виразність, розкриває емоційне багатство. *Музичні образи* хоральних прелюдій у значній мірі зумовлені змістом поетичних текстів хоралів: роздуми про людину, її моральний обов'язок, її радощі, та прикrostі. В них усе просто і природно, але велично і вагомо. В хоральних прелюдіях для Й. С. Баха більш важлива *темброва різноманітність органа*, ніж могутня сила його звучання і технічні можливості. Хоральні прелюдії вражають тонким колоритом, красою мелодії, виразним протиставленням реєстрів. У кожній прелюдії Й. С. Бах знаходить нові засоби творчої обробки хоралів.

У *прелюдії фа мінор* мелодія хоралу розташована у верхньому голосі. Вона заснована на м'яких, сумних інтонаціях. Створюючи фактуру акомпанементу, Й. С. Бах майстерно розкрив виразність мелодії, надав їй глибини, серйозності, піднесеної краси. Найбільш яскраві крайні мелодичні лінії: мелодія хоралу у верхньому голосі і розмірений рух басу, який надає музиці суворості та стриманості.

Виразні також середні голоси, які оплітають мелодію, посилюють її ліричну теплоту. *Перший розділ* прелюдії відзначається стійкістю; для *другого* характерно бесперервність розвитку. *Кульмінація* п'єси виявляє складний емоційний стрій прелюдії: ясна, урочиста звучність та прихований неспокій, напруження. Виразність п'єси посилюється гармонічними барвами (ля-бемоль мажорна звучність у кульмінації).

Прелюдія мі-бемоль мажор – провітлена, некваплива, велично-спокійна. Вона починається не темою хоралу, а власною мелодією Й. С. Баха, яка контрастує з хоральним наспівом. Відстороньому, безпристрастному звучанню хоралу композитор протиставлює музику, хоч і стриману, але сповнену сердечної теплоти. Спорідненість цих тем очевидна. Й. С. Бах вичленував з хоралу одну найбільш рухливу, «живу» інтонацію і на її основі

побудував новий мелодичний образ – надзвичайно близький хоралу, і в той же час зовсім інший. Якщо для хоралу характерний рівномірний рух мелодії по стійких ступенях ладу з довгими повтореннями одного звуку, то нова мелодія насичена іншими інтонаціями – більш співучо-розмовними; рухливішим стає ритм, більш гнучким – увесь мелодичний малюнок

Прелюдія соль мінор заснована на двох темах. Суворій, скорботній темі хорального наспіву Й. С. Бах протиставлює нову, експресивну мелодію, яка вільно розвиває інтонації хоралу, підкреслює прихований у них драматизм та пристрасний ліризм. Тема хоралу, якою починається п'єса, звучить стримано і декілька відсторонено Імітаційний вступ голосів (типа фугато) «накреслює» строгі і холодні лінії мелодичного малюнку. Ритмічна рівність підсилює настрій скорботної відчуженості. Услід за цим початковим образом прелюдії виникає інший — сповнений сумної патетики. Чудова за виразністю і красою мелодія різко контрастує з холоднуватим-стриманим звучанням першої теми, проте в ній виявляються знайомі інтонації: ця нова мелодія – ускладнений і збагачений варіант того самого хорального наспіву. Але тепер, як би звільнившись від влади розмірено-рівного ритму, вирвавшись з полону строго раціонального розвитку (імітаційне ведення теми), мелодія «заговорила», в ній зазвучали живі й безпосередні почуття – жаль, надія, душевне поривання.

Творчість Й. С. Баха ознаменувала вершину кількостолітнього розвитку органної музики ще від епохи Відродження. Вплив органної творчості відчутний також в інших творах композитора (кантати, сольні скрипкові сонати, прелюдії та фуги).

Завдання для самоперевірки:

1. Визначити, в чому полягає історичне значення діяльності Й. С. Баха.
2. Пояснити вислів академіка Б. Асаф'єва, що Й. С. Бах сприймається не як особистість, а як ціла «творча лабораторія».
3. Довести, що Й. С. Бах підсумував художні тенденції цілої історичної епохи.
4. Пояснити, в чому полягає багатогранність творчості Й. С. Баха.
5. Окреслити основні періоди творчого шляху Й. С. Баха.
6. Пояснити, чому Й. С. Бах вважається музикантом-філософом.
7. Дати загальну характеристику органної творчості Й. С. Баха. Назвати жанри, з яких склалися великі органні цикли.
8. Охарактеризувати токату і фугу ре-мінор
9. Дати характеристику прелюдії та фуги ля-мінор, фантазії та фуги соль-мінор.
10. Розглянути хоральні прелюдії.

Завдання для самостійної роботи:

1. Законспектувати життєвий та творчий шлях Й. С. Баха
2. Підготувати бесіди (фрагменти уроків) про органні твори Й. С. Баха для учнів ЗЗСО відповідно до програми «Музичне мистецтво»:
 - Органна фуга ля-мінор Й. С. Баха (7 клас, 1 тема: «Образний зміст музики»).
 - Органна фуга соль-мінор (6 клас, 1 тема «Музика як мова почуттів»)
 - Токата і фуга ре-мінор (8 клас, 1 тема «Відлуння епох у музичному мистецтві»).

Музичний матеріал:

Й.С.Бах:

- Токата і фуга ре-мінор;
- Прелюдії та фуга ля-мінор;
- Фантазії та фуги соль-мінор;
- Хоральна прелюдія фа-мінор.

2.2. Клавірна, оркестрова та вокально-симфонічна музика Й. С. Баха

План

1. Новаторство Й. С. Баха в галузі клавірної музики.
2. «Добре темперований клавір».
3. Й. С. Бах як засновник жанру сольного клавірного концерту. «Італійський концерт».
4. «Хроматична фантазія і фуга».
5. Сюїти. Характеристика основних частин.
6. Оркестрова музика Й. С. Баха
7. Значення кантатно-ораторіальних жанрів у творчості Й. С. Баха.
8. «Страсті за Матвієм»: особливості жанру, музична драматургія.
9. «Висока меса» сі мінор: жанр, будова меси, образний зміст.

Ключові слова: прелюдія, фуга, тема, імітація, відповідь, протискладання, інтермедія, стретта, концерт, сюїта, партіта, інвенція, кантата, ораторія, пассіони, меса, Kyrie eleison, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei.

1. Новаторство Й. С. Баха в галузі клавірної музики

Якщо в органній музиці Й. С. Бах виступив завершувачем багатой традиції, то у клавірній музиці він прокладав нові шляхи. Він один із перших по-справжньому оцінив можливості цього інструменту, його універсальність, намітив шляхи розвитку фортепіанної музики у XVIII – XIX ст.³²

Й. С. Бах перетворив клавір на *творчу лабораторію*, в якій більш сміливо, ніж в органних творах він міг *експериментувати, здійснювати свої сміливі проекти*. До Й. С. Баха клавір був призначений для скромного домашнього музикування та для акомпанементу. Новаторство Й. С. Баха полягає перш за все у *збагаченні змісту клавірної музики, розширенні її образів*. Він довів, що клавірній музиці доступна і висока лірика, і патетика, і глибока філософська думка, і віртуозний концертний стиль, і співучість мелодії.

Й. С. Бах відчув здатність інструмента тонко доносити зміст кожної інтонації, кожної деталі. *Виразність його клавірних тем дуже концентрована*. Тут усе важливо: паузи, ліги, фразировка, окремі інтонації. На відміну від попередників, Й. С. Бах намагався виявити в інструменті нову якість – співучість, яка відповідала образному змісту бахівської музики з її глибоким ліризмом. Це вимагало *нових виконавських засобів*, тому привело Й. С. Баха до реформи самої техніки гри (наприклад, він увів у використання 1-й та 5-й пальці). Нова аплікатура давала можливість продовжити мелодичну лінію. Від своїх учнів Й. С. Бах вимагав перш за все вироблення legato. З цією метою композитор створив ряд *інструктивних творів*: «Маленькі прелюдії та фуги», «Інвенції», «ДТК».

Новаторський підхід Й. С. Баха до клавіру виявляється також у *різнобічному його трактуванні*. Й. С. Бах не обмежується жанрами, традиційними для цього інструмента, а звертається до тих, що *склалися в органній та скрипковій музиці* (італійський скрипковий концерт, органні фантазії та фуги, прелюдії та фуги).

Вплив органної та скрипкової музики відчувається також у засобах викладу та розвитку (від скрипкового мистецтва – мелодії водночас співучі та візерунчасті; від органної музики – пишність фактури, регістрові барви). У клавірній музиці Й. С. Баха відчуваються також деякі *рисни оперного стилю* (своєрідні інструментальні речитативи, що нагадують патетичну оперну декламацію), а також зв'язок з його ж вокально-інструментальними творами (коло образів, музичний тематизм).

³² Бах писав для різних типів інструментів: для сильного дзвінкого клавесину та для невеликого співучого клавикорда. Але жоден з них не вдовольняв композитора повністю, навіть ще дуже недосконале молоточкове фортепіано (сконструйоване у 1709 р. італійським майстром Б. Кристофорі). Багато бахівських творів здаються написаними для інструмента, появу якого він тільки передчував.

Саме у галузі клавірної музики, де композитор був менш за все пов'язаний традицією, він особливо багато експериментував. Пошуки нового були спрямовані зокрема на розробку нової музичної мови, закономірностей форми. У клавірній творчості Й. С. Баха особливо сміливо розробляв таку нову галузь музичної мови як *гармонія*. Тут отримала своє закінчене, класичне вираження *фуга* – найбільш складна та досконала з поліфонічних форм.

Діапазон клавірної творчості Й. С. Баха дуже широкі, він писав твори *різноманітних жанрів*: інвенції, прелюдії та фуги, концерти, хроматична фантазія та фуга. Він по новому трактував клавірну сюїту, використовував імпровізаційні та імітаційні форми, які вживалися переважно в органній музиці, створював перші клавірні концерти.

Клавірні твори композитор писав протягом усього творчого шляху. Але тільки у *Кетені* він досяг у цій галузі тієї досконалості, якою вже володів в органній музиці. У Кетені були створені французькі та англійські сюїти, дво- та триголосі інвенції, перший том «ДТК», «Хроматична фантазія й фуга» тощо. Клавірна творчість продовжилась також у останній *лейпцизький* період («Італійський концерт», партіти, Гольдберговські варіації, «Мистецтво фуги»).

2. «Добре темперований клавір»

Цей твір мав величезне значення не тільки для свого часу. Усі музиканти, особливо піаністи, звертаються до нього на різних етапах свого життя. Р. Шуман радив кожному молодому музиканту починати свій день з вивчення прелюдій та фуг «ДТК». Юний Л. Бетховен грав усі прелюдії та фуги Й. С. Баха напам'ять, називав цей твір своєю музичною біблією.

«ДТК» – це грандіозний цикл, який складається з *48 прелюдій та фуг, що охоплюють усі 24 мажорні та мінорні тональності, розташовані у хроматичній послідовності* (C-dur, c-moll, Cis-dur, cis-moll, D-dur, d-moll...). Й. С. Баха писав «ДТК» з інструктивно-педагогічними цілями – навчити користуватися усіма тональностями темперованого строя³³.

«ДТК» складається з *«малих циклів»*, побудованих на контрастному зіставленні імпровізаційної прелюдії та суворо конструктивної фуги. У порівнянні з пишними, концертно віртуозними органними циклами, прелюдії та фуги «ДТК» більш стислі та концентровані. «ДТК» справедливо вважається *енциклопедією бахівських образів*. Усі «малі цикли» в цьому творі самостійні, але одночасно пов'язані між собою, складають разом цілий світ образів. Саме у «ДТК» повністю розкрилися *можливості фуги*; вони різноманітні за образно-емоційним змістом, жанровими зв'язками:

- фуги скерцозні, жартівливі, що тонко відтворюють танцювальні елементи: c-moll з I тому, C-dur з II т., Cis-dur з I т.;
- пісенно-ліричні: es-moll, b-moll з I тому, c-moll з II т.;
- урочисто-героїчні, що нагадують оперно-ораторіальні образи: D-dur з I тому.
- центральне місце посідає група прелюдій та фуг *заглиблено-ліричного характеру*, яким властиві серйозність думки, глибока й натхненна бахівська лірика. Кожна п'єса розкриває новий відтінок: трагедійний, просвітлено сумний, споглядальний, філософсько заглиблений, скорботно ліричний.

Фуга – це найвища з імітаційних форм, поліфонічний твір підпорядкований суворим композиційним нормам, в якому музична думка розвивається послідовно, логічно, який розкриває більше, ніж інші жанри, інтелектуальні властивості музичного мистецтва. Зміст фуги визначається початковою думкою – *темою*. Це «зерно», з якого виростає весь твір.

³³ *Рівномірно-темперований стрій* (на відміну від натурального) поділяє октаву на 12 рівних півтонів. Настроений натурально інструмент звучав чисто лише до 3-4 знаків, тому тональності з більшою кількістю знаків не використовувались. Темперація була відома і до Й. С. Баха, але він систематизував та узагальнив її з великою художньою силою, розкривши особливі художні можливості кожної тональності, збагативши музику новими можливостями в гармонії (модуляції, відхилення тощо.).

Фуга звичайно складається з *трьох розділів*: експозиції, середньої частини (розробки) та репризи.

Експозиція – це послідовне проведення теми в усіх голосах по черзі у головній та домінантовій тональностях. Перша імітація в D тональності називається *відповідь*. Склалося два види відповіді: *реальна* (буквальне повторення теми на квінту вище), і *тональна* (зі збереженням основних ступенів головної тональності). Мелодія, яка супроводжує друге і подальші проведення теми називається *протискладанням*.

Другий розділ фуги (розробка) характеризується поліфонічним розвитком теми в інших тональностях (переважно субдомінантової сфери). Тема може проводитися у зменшенні або збільшенні (меншими або більшими тривалостями), а також з іншими відозмінами (в оберненні тощо). Один з найбільш інтенсивних засобів поліфонічного розвитку – *стретта*, в якій кожне наступне проведення теми починається ще до того, як закінчилося у попередньому голосі. Стретта створює ефект концентрованого викладу. Епізоди, в яких тема відсутня, називаються *інтермедіями*. Вони можуть з'являтися в усіх розділах форми. В *репризі* тема проводиться у головній (або однойменній) тональності, завершуючи музичний розвиток.

Прелюдія та фуга до мажор (1 том)³⁴ набувають особливого значення – вони ніби вводять у великий цикл, дають уявлення про його особливості. Прелюдія та фуга до мажор контрастують в той же час нерозривно, пов'язані між собою; вони створюють *образ зосередженого споглядання – роздуму*.

Прелюдія має імпровізаційний характер. В ній панує гармонія, створюється настрій просвітленого спокою. Музика прелюдії народжується із «загальних форм» руху. Від початку до кінця *зберігається єдина фактура, рівномірність ритміки, однотипність фігурації*. Мелодії в звичному розумінні немає, але вона ніби розлита у задумливих переборах звуків розкладених акордів, вона, як «прихований голос», чується то у верхньому, то у середніх шарах музичної тканини. Рух здається стихійним, але, як і в інших прелюдях Й. С. Баха, одноманітність фактури об'єднує його і спрямовує в певне русло. Враженню цілісності значною мірою сприяє і *тонально-гармонічний розвиток*; тут це провідний чинник, саме їм визначається всі становлення музики. Вибрана Й. С. Бахом фактура дозволяє немов *висвітлити із середини кожному гармонію*. Іноді той самий акорд повторюється двічі; це дає можливість відчувати чисту красу звучань тонічних і домінантових тризвуків, субдомінантових септакордів у різних оберненнях, септакордів групи домінанти і подвійної домінанти.

... Розвиток у прелюдії розгортається поступово; тут є *три розділи*, пов'язані єдиним розвитком. У *першому розділі* – лише до мажор і рух у бік його домінанти. Переважають м'які субдомінантові барви, підкреслені септакордами II і IV ступенів. У *другому розділі* виникає деяке гармонічне пожвавлення. Охоплюється ре мінор, з'являється один з найбільш виразних акордів того часу – *зменшений ввідний*. *Третя фаза* – завершальна, половину її займає домінантовий органний пункт³⁵. Лише в самому кінці дається очікуване розв'язання в тоніку, яка немов осяяна м'яким світлом тільки що промайнувшої субдомінанти. Струнко організований і гармонічно спрямований рух веде від спокою і споглядальності через наростання глибоко стриманого хвилювання – до ясності і заспокоєння.

Й. С. Бах тонко використовував у прелюдії прийоми, що йдуть від *лютневої музики* XVIII ст. (для щипкових інструментів характерна фактура з розкладених акордів), які стали вже традиційними в клавірній музиці. Але ця прелюдія відкриває також шлях у майбутнє: у співучості прихованого багатоголосся, у плавних переходах одного акорду в інший

³⁴ *Прелюдії До мажор та до мінор* з I тому «Добре темперованого клавіру», включені до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво»: 4 клас, 2 тема «Музика єднає світ» як матеріал для сприймання.

³⁵ Органний пункт (або педаль) – звук, який тягнеться або повторюється в басу, тоді як верхні голоси рухаються і склад їх акордів змінюється незалежно від баса

вгадуються витoki улюбленого жанру романтичної епохи – етюд (особливо шопенівського).

Фуга складає яскравий контраст до прелюдії: замість прозорої фактури – насичене звучання, замість світлої споглядальності – зосередженість та напруженість. Стримано-спокійна *тема* з кожним новим проведенням поглиблюється та ускладнюється; створюється образ наполегливих, напружених пошуків, серйозних роздумів. Інтенсивність розвитку посилюється частими стреттами та відсутністю інтермедій.

Прелюдія та фуга c-moll (1 том). Композиційна єдність Прелюдії та фуґи c-moll також засновані на контрасті музичних образів: активного, драматичного у прелюдії та граціозно-танцювального у фузі.

У прелюдії c-moll поєднуються засоби викладу, характерні для прелюдійних поліфонічних форм з характерними рисами гомофонного складу. Для прелюдії характерний безперервний рух, насичена повнозвучна фактура, пружний ритм, виразні інтонації. Усе це створює мужній, вольовий, патетичний образ. Прелюдія поділяється на два крупних розділи. Перший розділ більш тривалий, проте другий відзначається більш стрімким, інтенсивним розвитком. Вершинним драматичним моментом прелюдії стає *канон*; цей поліфонічний прийом сприяє особливій концентрації руху. Тим більш несподіваною стає поява *речитативу*, по-бахівськи багатозначного, який торкається глибини людської думки. На коротку мить він гальмує бурхливу течію, але далі «розчиняється» у заключних фразах, насичуючи їх «мовною» виразністю.

Фуга. Метроритмічна формула *теми* з рівномірним розподілом акцентів, повторність мотивів виявляють її *жанрово-танцювальні* витoki. У повній єдності з темою, з її гнучкою рухливістю, знаходиться і протискладання. Саме протискладання, а далі – також інтермедії енергійно спряють виявленню активного початку, який закладений у темі, і стимулюють зростання загальної динаміки. Танцювальна пожвавленість зберігається протягом усієї фуґи.

Прелюдія та фуга мі бемоль мінор (1 том) – це один з найбільш натхненних бахівських циклів, сповнений глибокої скорботи, піднесеного, чистого ліризму. Лірика Й. С. Баха завжди емоційна, але водночас інтелектуальна, філософська. Прелюдію та фуґу об'єднує спільний емоційний стрій – *лірична самозаглибленість, скорботні думки*. Разом із тим відчувається контраст імпровізаційності прелюдії та раціонально-суворого розвитку фуґи.

Прелюдія відзначається безпосередністю ліричного висловлювання. Образ чистої, піднесеної скорботи розгортається поступово, предстає у різних емоційно-психологічних відтінках. Чудова, натхненна мелодія, насичена яскраво-експресивними інтонаціями. Вона вільно розвивається на фоні рівномірного супроводу, в якому Й. С. Бах використав суворий ритм сарабанди. У прелюдії поєднуються принципи гомофонно-гармонічного та поліфонічного стилів. Складна, насичена гармонія поглиблює виразність мелодії. У другому розділі ліричний образ прелюдії драматизується, досягає кульмінації, що підкреслено гармонічною нестійкістю.

Фуга продовжує розвиток прелюдії. В її основі – тема пісенного складу, що нагадує слов'янські наспіви. З кожним новим проведенням теми поглиблюється її емоційний зміст. Це одна з найбільш складних фуґ «ДТК». Її розвиток, підпорядкований суворим законам музичної логіки, надає ліричному образу риси інтелектуалізма. Крім того у процесі розвитку музичний образ набуває більшої активності, стає пристрасно-драматичним. Музика мі-бемоль мінорного циклу вражає емоційною глибиною, внутрішньою логікою, небувалою у клавірній музиці широтою мелодичного розвитку.

3. Й.С. Бах як засновник жанру сольного клавірного концерту. «Італійський концерт»

Італійський концерт, виданий у 1735 р. завершив тривалу роботу Й.С. Баха над жанром сольного клавірного концерту. Бах став *родоначальником жанру клавірного концерту*. Він використав досвід *італійських майстрів* сольного скрипкового концерту:

тричастинна будова; контраст руху: швидко – повільно – швидко; особливості фактури; елементи народно-побутової музики.

Італійський концерт – найбільш довершений тип бахівського сольного концерту. В ньому *стабілізувалася схема тричастинної циклічної композиції, визначилася функція кожної частини*. Створена Й. С. Бахом форма зробилася стійкою історичною традицією для сольних концертів. *Емоційна атмосфера* Італійського концерту *святкова, радісна*. Характер музики визначається самою природою жанру концерту, коли музикант демонструє аудиторії своє мистецтво і майстерність. Життєрадісний настрій панує протягом усіх трьох частин концерту.

I частина Allegro (Фа мажор) – основна частина циклу. Провідна роль належить *першій темі*. Активна, енергійна, пружня, вона має гомофонний акордовий склад, чітку періодичність структури (період з 8 тактів). Перша тема висловлює основну думку частини. Allegro концерту складається з трьох розділів: *Перший* – показ тематичного матеріалу. *Другий*, середній, розділ – це розробка тематичного матеріалу першого розділу. *Третій* розділ – реприза, яка повертає до основної теми в її первинному вигляді у головній тональності.

II частина концерту (Andante, ре мінор) контрастує з I частиною своєю ліричною поетичністю, імпровізаційним характером. Тут найбільше відчувається вплив італійської скрипкової музики (кантиленність мелодичної лінії, засоби варіювання). Новими для клавірної музики були *гомофонні засоби викладу*, в яких мелодія відокремлена від акомпанементу.

III частина (Presto) контрастує з Andante і одночасно споріднена з I частиною. Знов з'являються музичні образи, сповнені енергії та радості. У фіналі більш яскраво відчувається жанрова, танцювальна природа музичних образів; у порівнянні з I частиною, музика ще більш стрімка і динамічна.

Концепція Італійського концерту стала типовою не тільки для жанру сольного концерту. Багатьма рисами він визначив майбутню класичну сонату.

4. «Хроматична фантазія і фуга» (ре мінор)

Це виключне явище у клавірній літературі XVIII ст., в ній Й. С. Бах використав засоби *органної творчості* (крупний план, віртуозний патетичний стиль, насиченість акордової звучності, різноманітність фактури). Орієнтуючись на типову для органу виразність, Й. С. Бах зробив можливим використання на клавирі яскравих драматичних контрастів, патетичного віртуозного стилю.

У *фантазії* відбувається вільна імпровізаційна зміна різноманітних епізодів, то гамоподібних, то арпеджованих. У *першому* розділі – віртуозні побудови імпровізаційного характеру. У *другому* – речитативні фрази в характері напруженої трагедійної декламації.

Експресивність фантазії зрівноважує *фуга* своєю стриманістю. *Тема* фуги – протяжна, кантиленна. Фуга велика за своїми масштабами, з розвиненими інтермедіями, з крупною середньою частиною і репризою.

5. Сюїти. Характеристика основних частин

У кетенський і лейпцизький періоди Й. С. Бах неодноразово звертався до традиційного жанру клавірної музики своєї епохи до *сюїти* (від фр. Suite – «послідовність»). Й. С. Баху належить три збірки сюїт: *6 Французьких 6 Англійських та 6 партит*. Походження назв «Французькі» і «Англійські» точно не встановлено.

Французькі сюїти ясні за композиційним задумом, нескладні за змістом, мають просту фактуру, призначену для домашнього музикування. У французьких сюїтах Й. С. Бах дотримується встановленої схеми.

До складу сюїти традиційно входили танцювальні п'єси, контрастні за характером, типом руху, темпом, метроритмом. Основу сюїти XVII – XVIII ст. склали *4 танці*

1. *Алеманда* – чотиридольний танець німецького походження, серйозний, важкий, часто поліфонічний.

2. *Куранта* – тридольний французький танець з пошвавленим рухом.

3. *Сарабанда* – повільний, урочистий, часто скорботний танець, що походить від траурних обрядів (Іспанія) з тридольним метром, тяжким рухом (переважають довгі тривалості).

4. *Жига* – англійський танець, стрімкий та легкий у розмірах 3/8, 6/8, часто поліфонічний.

Але у кожній сюїті Й. С. Бах підпорядковував схему *новому художньо-композиційному задуму*. Композитор насичував музику поліфонією, внаслідок чого:

Алеманда за характером музики наближалася до прелюдії; *Жига* – до фуги; *Сарабанда* була зосередженням лірики – мелодії у сарабандах надзвичайно виразні, розвиток – імпровізаційний.

У сюїтах Й. С. Баха зв'язки старовинних танців з їх першоджерелами втрачалися: від танців залишався лише характер руху та деякі метроритмічні ознаки. Між сарабандою та жигою поміщалися гавоти, менуети, полонези, бурре та інші п'єси, в яких танцювальність відчувалася більш безпосередньо. Вони створювали перехід від найповільнішої сарабанди до найшвидшої жиги. У французьких сюїтах також з'явилася *нова тенденція* – контраст не тільки у ритмі та особливостях руху танців, а також *внутрішній контраст*, контраст образів.

В *англійських сюїтах* та *партитах* («партита» – італійська назва циклу) відбулося подальше розширення й поглиблення композиційного задуму. Збільшилися масштаби циклу, зросла роль контрастів. Стиль, засоби викладу стали більш *концертними*. Кожна англійська сюїта та партита починається *вступною п'єсою нетанцювального характеру* (прелюдія, увертюра, фантазія, токата, симфонія). Це крупні частини імпровізаційного характеру, різноманітні за матеріалом і фактурою. Вони контрастують в інших номерах сюїти, стають одним з найбільш важливих розділів у формі.

Партити – підсумок роботи композитора над сюїтою. Це крупні, широко розгорнуті цикли, де танцювальні частини чергуються з нетанцювальними. У порівнянні з сюїтами в них зросла роль поліфонії; більш складною стала фактура, вони стали більш концертними. Поглиблено в партитах також трактування танців: жанрова основа їх менш помітна, вони переосмислені, поетизовані. Отже, сюїта розвивалася від прикладного до концертного жанру і найбільш зріле втілення цей жанр отримав саме у творчості Й. С. Баха.

Клавірна спадщина Й. С. Баха є найкращим педагогічним матеріалом для виховання поліфонічного звукового мислення для виконання та сприймання музики³⁶. Першою сходинкою є відома збірка, під назвою «Нотний зошит Анни Магдалени Бах»³⁷. Два «*Нотні зошити Анни Магдалени Бах*» – це своєрідні домашні альбоми родини Й. С. Баха; вони містять інструментальні та вокальні п'єси самого різного характеру³⁸.

³⁶ Інвенції. Саме слово «інвенція» в перекладі з латинської означає «вигадка» – невелика дво або триголоса п'єса, близька до фуги, але більш вільної форми. Й. С. Бахом написано 15 двоголосих і 15 триголосих інвенцій у педагогічних цілях для навчання своїх малолітніх синів. Але інвенції, незважаючи на свою педагогічну спрямованість, відрізняються багатим образним змістом. Основу інтенції складає звичайно коротка *тема*, що характерно для поліфонічної музики. Свої триголосі інтенції Й. С. Бах назвав «Симфоніями», що в перекладі з латинської означає «співзвуччя». В симфоніях перше проведення теми дано не у вигляді одноголосного заспіву (як у двоголосних інвенціях), а відразу у двоголоссі.

³⁷ У 1721 р. Й. С. Бах повторно одружився. Брак його з Анною Магдаленою Вюлкен – дочкою сурмача з Вейсенфельса – був щасливим. Анна Магдалена, обдарована великою музичністю і хорошим сильним сопрано, наділена до того ж м'яким, благородним характером, зробилася другом і помічницею великого музиканта. Вона була його ученицею у грі на клавирі, головною співачкою його «родинної капели», повсякчасною співучасницею домашніх музикувань; до того ж вона надавала величезну допомогу слабкому зором композиторові, переписуючи для нього ноти. Як пам'ять їх любові і співдружності збереглися дві музичні збірки, так звані – «Нотні зошити Анни Магдалени Бах».

³⁸ Перший «Нотний зошит» відноситься до 1722 р. – часу перебування Й. С. Баха в Кетені. *Клавирні твори* Й. С. Баха представлені у цій збірці різноманітно. Поряд з партитами зустрічаються зовсім легкі п'єси, призначені для дітей; дві французькі сюїти є сусідами прелюдії До-мажор з першого тому «ДТК». *Вокальні твори* – арії і хорали, що входять до складу даної збірки, призначалися для виконання в домашньому колі бахівської сім'ї.

П'єса «Волинка»³⁹ з «Нотного зошита Анни Магдалени Бах» задумана як наслідування звучання народного духового інструменту волинка. Волинка – це народний інструмент, який був поширений в багатьох країнах світу. У нашій країні волинку можна зустріти в Закарпатті (старовинні її назви – дуда, коза, козиця)⁴⁰. В музиці «Волинка» є мелодія і акомпанемент. Партія лівої руки імітує гудіння волинка (ламані октави). Волинка часто супроводжувала народні танці. Інколи волинщик співав під акомпанемент гудіння трубок свого інструменту, або перемежав спів зі грою. П'єса складається з трьох частин. Перша і третя – однакові. В них чергуються пісенна і маршова мелодії. У середній частині музика танцювальна. Вона нагадує жартівливий, грайливий, веселий танець

6. Оркестрова музика Й.С. Баха

Й. С. Бах написав велику кількість творів для оркестру та інструментів, що виконують соло разом з ним. *Шість Бранденбурзьких концертів та п'ять оркестрових сюїт* – головне, що створене ним у цій галузі. Крім того, до оркестрової музики Й. С. Баха слід віднести скрипкові та клавірні концерти, в яких партії солістів і всього інструментального складу спаяні в єдиний ансамбль. Найширшим і досконалішим вираженням бахівського оркестрового стилю стали *шість Бранденбурзьких концертів*⁴¹. Ця знаменита серія написана була в Кетені, близько 1721 р. для маркграфа Христіана Людвіга Бранденбурзького, в нотах якого і були знайдені посмертно бахівські партитури з присвяченням французькою мовою.

Бранденбурзькі концерти виникли як результат вивчення досвіду італійської музики – concerto grosso та сольних концертів А. Вівальді; разом з тим концерти відзначаються самобутністю. Й. С. Бах використав найбільш важливі принципи, які склалися у італійських майстрів, але надав їм німецького, «бахівського» характеру. Тракткування жанру в різних концертах індивідуальне: у кожному є своя, *відмінна від інших солююча група*, або вона взагалі відсутня (у двох концертах з шести).

За традицією німецької музики Й. С. Бах поєднував у групі солістів (concertino) *струнні і духові інструменти* (у першому концерті – валторни, гобої, фагот і скрипка, в четвертому – скрипка і флейта), на відміну від італійських майстрів, що зазвичай віддавали перевагу струнному складу). Відмінність складів concertino додала кожному з шести Бранденбурзьких концертів особливої, неповторної тембрової барви: то світлішої, то затемненої, то легкої, прозорої, то густої й щільної.

Швидкі частини відзначені енергійним рухом, часто танцювального характеру, пластичною врівноваженістю форми, використанням високорозвиненої техніки. Концерти характерні масштабністю, поліфонізацією фактури, яскравою індивідуальністю, глибиною образів. У Бранденбурзьких концертах Й. С. Бах спирався переважно на новий для його епохи тип *тричастинного циклу*. Винятки становлять перший концерт (в ньому чотири частини) і третій концерт всього дві частини, обидві швидкі).

Тричастинна композиція містила в собі важливі для того часу риси: контраст (перша – друга і друга – третя частини), який поєднувався із закінченістю цілого (перша і третя частини мали деякі спільні особливості, і, таким чином, фінал немов замикав цикл). Ця композиція відповідала пошукам *єдності у різноманітті*. Прекрасна у своїй струнності форма класичного симфонічного циклу стала пізніше завершенням цих шукань. Властиве Й. С. Баху відчуття нового виявилось не лише в побудові циклу, але і у розвитку, особливо в середині перших частин концертів. В історії німецької та світової музики роль

³⁹ П'єса Й. С. Баха «Волинка» включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво: 2 кл 2 тема «Виразжальне та зображальне в музиці» як матеріал для сприймання.

⁴⁰ Волинка є повітряним резервуаром, тобто шкіряним мішком, заповненим повітрям, у який вставлені 2 – 3 ігрових трубки і одна для нагнітання повітря. Ігрові трубки діляться на мелодичну та 1 – 2 для акомпанементу (бурдонні). При грі на волинці мелодію, супроводжує бурдон – одна з трубок тягне постійно один звук. На інших трубках, виконавець грає мелодію.

⁴¹ Бранденбурзький концерт Й. С. Баха включений до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво: 8 клас, 2 тема «Музика в діалозі з сучасністю» як матеріал для сприймання.

«Бранденбурзьких концертів» величезна. Навряд чи який інший з творів Й. С. Баха, за винятком «Добре темперованого клавіру» і «Хроматичної фантазії», так сміливо і ясно *спрямований у майбутнє*. Дослідники Й. С. Баха вважають Бранденбурзький великий цикл *прямим попередником класичної симфонії XVIII ст.*

Крім концертів, Й. С. Бах написав 5 *оркестрових сюїт*⁴², у яких композитор наслідував традиції старовинної німецької партити і в той же час використав багатий досвід французької інструментальної школи. Оркестрова сюїта виникла на перетині двох тенденцій: і являє собою *дивний синтез народності й галантного світського стилю, німецької майстерності та французької дотепності*. Як і в «Селянській» кантаті, композитор не претендує тут на піднесеність і простодушно вводить слухача у поетизовану сферу святкового побуту. На першому плані – гавоти, менуети, полонези, рондо, пасп'є. У чудових *аріях* третьої та п'ятої сюїт серед безтурботних веселощів виникають проникливо-ліричні інтермедії. «Жарт»⁴³ з другої сюїти, «Веселощі» з четвертої, «Турнір» і «Капріччіо» з п'ятої – сприймаються як жанрово-характерні сценки, граціозні та гумористичні. У цих поетичних контрастах величного і безтурботного, важкого і граціозного, побутового і натхненно-мрійливого (арії) – відчуваються витoki музики віденських класиків та композиторів-романтиків.

Оркестрові сюїти Й. С. Баха відзначаються красою інструментовки. Кожна сюїта має свої особливості інструментовки, співзвучні її поетичному задуму. Перші дві сюїти близькі за стилем до французьких сюїт, відзначаються легкою інструментовкою, ніжно-співучим тембровим колоритом. Третя і четверта сюїти написані у німецькій манері, з народно-побутовим тематизмом, масивним оркестром. На цьому насиченому, блискучому фоні знаменита *арія з третьої сюїти* з'являється у прозорому та світлому звучанні струнних як контрастний образ піднесено-спокійної, чистої краси. У наш час деякі окремі частини оркестрових сюїт широко популярні та мають популярні перекладення, особливо: «Жарт» – остання частина другої сюїти та друга частина третьої сюїти – *арія*.

7. Значення кантатно-ораторіальних жанрів у творчості Й. С. Баха

Твори вокально-інструментальних жанрів – кантати, ораторії, пассії, меси – так само, як органні твори, становлять основу бахівського творчості. Найзначніші, найвеличніші образи в художньому доробку композитора належать саме до музики цього роду. Тут найповніше розкрився його узагальнюючий погляд на світ, найяскравіше втілилась головна – філософсько-етична тема його творчості. Ніколи не звертаючись до опери, Й. С. Бах, тим не менш, тяжів до синтетичних жанрів, де вокальна та інструментальна стихії виступають в єдності, де музика пов'язана з літературним текстом, який визначає її образний світ, конкретизує її зміст.

Й. С. Бах писав вокальну музику протягом усієї творчої діяльності. Найбільш ранні з кантат, які дійшли до нас – «Пасхальна», «Виборна» – написані в Арнштадті і Мульгаузені. Окремі вокальні твори з'явилися також у Веймарі, але безпосередньо Й. С. Бах приступив до роботи в цій галузі тільки у Лейпцизький період. У ці роки композитор знаходився у стані найбільшого творчого піднесення, досяг повної духовної зрілості і вищої майстерності. Посада кантора школи св. Фоми, відповідального за стан церковної музики, сприяла інтенсивній творчій роботі Й. С. Баха в цій галузі. Специфіка офіційної служби спонукала Й. С. Баха зосередити увагу на жанрах духовної музики: ораторії, кантаті, месі.

⁴² Кожна із сюїт починається урочистою і пишною *увертюрою*, в якій музика сповнена концертного блиску і мужньої сили. Монументальну увертюру змінює яскрава низка невеликих частин: танців або характерних мініатюр. Кількість частин у сюїтах Й. С. Бах варіює: то 7 (перша, друга), то 5 (третья, четверта). Композитор остаточно відмовився від схеми старовинної партити. Загальний задум більш наближається до музики Г. Генделя – його оперним балетам та «Музиці на воді».

⁴³ «Жарт» з оркестрової сюїти № 2 Й. С. Баха включений до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво: 6 клас, 2 тема «Я і музика» як матеріал для сприймання.

Ораторія – (від італ. – оратор) – великий концертний твір для солістів, хору і оркестру, що має певний сюжет.

*Кантата*⁴⁴ – (від італ. – співати) – твір для солістів, хору та оркестру, який складається з кількох частин і призначений для концертного виконання. За своїм складом кантата подібна до ораторії, але відрізняється меншим розміром, переважанням лірики і відсутністю драматично-розгорнутих сюжетів.

Всього Й. С. Бахом було написано понад 300 кантат, з яких лише 200 дійшли до наших днів. Кантати Й. С. Баха значно розрізняються за формою та інструментуванням. Більшість вокальних творів Й. С. Баха написані на духовні теми, що пов'язано з його посадою в Лейптігу, але є також світські кантати: «Селянська» і «Кофейна». Композитор виходив із тих типів кантат, що існували в його час. Він засвоїв особливості *німецької* духовної кантати – хорového твору, який спирається на мелодії *протестантських хоралів*.

Й. С. Бах опанував також закономірності світської сольної кантати, яка склалася в *італійській* музиці і була дуже близькою за духом до опери. Узагальнюючи, синтезуючи їх ознаки, композитор створив свій тип кантати. Принципи письма, властиві хоровим і сольним творам, він переосмислював, часто вільно поєднував. Складна хорова поліфонія постає у Й. С. Баха в усьому багатстві виразових засобів. Композитор часто і різноманітно використовував мелодії протестантських хоралів. Добре відомі слухачам, пов'язані в їхній свідомості з певним текстом, вони допомагали зрозуміти складні бахівські задуми, наближали музику до самої широкої, демократичної аудиторії. У своїх кантатах композитор звертався також до оперних форм. Він багато працював над аріями, ансамблями, насичуючи їх емоційною глибиною, якої не знала сучасна йому опера, надаючи устояним музичним формам індивідуальних рис. Особливо різьче відрізняються від оперних бахівські речитативи: завжди мелодично насичені, вони тонко відображають особливості німецької мови.

До Й. С. Баха жанри духовної вокальної музики розроблялися кількома поколіннями музикантів. Найбільш видатний попередник Й. С. Баха в цій галузі – *Генріх Шютц*, який увів у німецьку духовну музику засоби, що склалися в італійській опері, ораторії, кантаті. Перший великий твір, яким Й. С. Бах дебютував в 1723 р. в Лейптігу був знаменитий «*Магніфікат*» – велична ораторія для 5-ти голосого хору, солістів і оркестру. Майже одночасно композитор закінчив «*Страсті за Йоганом*». Пізніше з'явилася «*Траурна ода*», «*Страсті за Матвієм*», цикл духовних кантат і завершила цю колосальну працю сі-мінорна Меса.

У 1733 р. у Й. С. Баха виник задум великого твору, присвяченого подіям Різдва Христового. У «*Різдвяній ораторії*»⁴⁵ відсутні конкретні дійові особи та події, є лише ліричні роздуми про них, які з'єднані між собою речитативами Євангеліста.⁴⁶ *Перша частина*

⁴⁴ Жанри ораторії та кантати вивчаються у ЗЗСО на заняттях з предмета «Мистецтво» (розділ «Музичне мистецтво»): 6 клас, тема «Жанри хорової музики: кантата, ораторія» (див. Л. М. Масол, Л. С. Аристова, підручник для 6 класу).

⁴⁵ «Різдвяна ораторія» Й. С. Баха (зокрема I ч. «Радійте, торжествуйте») вивчається у ЗЗСО на заняттях з предмета «Мистецтво» (розділ «Музичне мистецтво»): 6 клас, тема «Жанри хорової музики. Духовна музика» (Див. Л. Г. Кондратова, підручник для 6 класу). Композитор об'єднав шість кантат, складених у різний час до Різдва. Перше виконання ораторії відбулося у Різдвяні свята – з 25 грудня 1734 до 6 січня (свято Богоявлення) 1735 р. Ораторія складається з хорових епізодів, речитативів Євангеліста, сповнених краси і сердечності, також з численних зворушливих хоралів з оркестровим супроводом і сольних номерів. Сюжет був запозичений з Євангелій від Луки та частково від Матвія.

⁴⁶ Сюжет ораторії оповідає про те, як Марія та Йосиф вирушили з Галилеї у Вифлеєм – на батьківщину предків. Не знайшовши місця у переповненому Вифлеємі, вони були змушені ночувати у хліві, де й народився Христос. Благу звістку про Його народження ангели сповістили пастухам, які поспішили вітати Спасителя. Дізнавшись про народження Ісуса, східні царі – волхви пішли поклонитися Божественній Дитині. Зупинившись у царя Іудеї Ірода, волхви повідомили йому про подію, і жорстокий тиран, боячись за свій трон, просив волхвів повідомити йому про Немовля, коли вони Його знайдуть. Зірка призвела волхвів у Вифлеєм, де вони поклонилися Немовляті, принесли йому дорогоцінні дари і, навчені ангелами, пішли на батьківщину іншим шляхом, минаючи Ірода. Розповідь про народження Ісуса розподілена в *шести частинах* ораторії наступним чином:

ораторії відкривається урочистим і радісним хором «*Радійте, торжествуйте*», як грандіозним порталом, що вводить в оповідь.

Зрілі вокальні твори Й. С. Баха – синтез усього кращого, що досягло музичне мистецтво попередніх часів. У своїх вокальних творах композитор спирався на різні форми духовної музики, він також відтворив сувору красу *протестантського хоралу*. Вершини вокальної творчості Й. С. Баха – «*Страсті за Матвієм*» і *Меса h-moll*, в яких він узагальнив свій багатий композиторський досвід.

8. «Страсті за Матвієм»⁴⁷; особливості жанру, образний зміст, музична драматургія

«*Страсті*» (або «*Пассіони*») – це крупна музично-драматична форма, різновид ораторії. Зміст їх звичайно складають *глави з Євангелія*, в яких розповідається про страждання Ісуса (слово «Пассіони» – означає страждання). Поетичною основою «*Страстей за Матвієм*» Й. С. Баха стали *глави з Євангелія*, в яких описані останні дні Ісуса напередодні страти. Це історія зради Ісуса його учнем Іудою, взяття Ісуса під варту, відречення та каяття ще одного учня – Петра, хід на Голгофу (місце страти), страждання Ісуса і його смерть. «*Страсті за Матвієм*» вперше були виконані в лейпцізькій церкві св. Фоми 15 квітня 1729 р. Твір відзначається грандіозними масштабами, багатством образів, майстерністю втілення їх у складні й досконалі форми.⁴⁸

Й. С. Бах трактував Євангельський сюжет передусім як художник-мислитель, акцентував його глибоку етичну і гуманістичну спрямованість, розкрив на основі Євангельського сюжету проблеми добра, справедливості, ідею самопожертви, любов до людей, смерть як подвиг, співчуття стражданням. Й. С. Бах втілює свій ідеал людини – чистої душою, сповненої невичерпної любові до людей. Переживаючи драматизм подій, багатоскладність емоцій, Й. С. Бах наситив твір почуттям гострого жалю, протесту, глибокого суму. У «*Пассіонах*» переважають скорботні, трагічні образи, але немає песимізму; твір проникнений світлом. Світло осяює навіть ті сторінки музики, які розкривають глибокі страждання.

«*Страсті за Матвієм*» предстають перед слухачами передусім як твір оповідний. Розповідач-Євангеліст неквапиво веде оповідь. У Євангельський сюжет Й. С. Бах увів багато нових поетичних вставок. Виклад подій переривається лірично-філософськими роздумами, або описанням почуттів, ставлення народу до подій. У музично-композиційному плані «*Страсті за Матвієм*» являють собою вільне чергування *речитативів, хорів, арій, хоралів*. У *Пассіонах* беруть участь *два оркестри* (без мідних духовних), *два чотириголосих хори, третій – хор хлопчиків, два органи, солісти-співаки та інструменталісти*.

У *першій частині* розповідь, спочатку спокійна, дедалі стає все більш напруженою і завершується грандіозною кульмінацією (заключний хор). У *другій частині* панують зосереджені скорботні настрої до самої драматичної розв'язки (смерть Ісуса), але закінчується твір *просвітленим* звучанням хора.

Події показані не в дії (як в опері); зміст подій викладається в партії розповідача-Євангеліста. *Речитатив Євангеліста* надзвичайно виразний, відтворює різне емоційне ставлення до подій. В розповідь Євангеліста украплені фрази Ісуса, які дуже виразно висловлюють почуття самотності, також інших дійових осіб (учнів Ісуса, судді Пілата).

У *хорах, аріях, хоралах* висловлюються думки і почуття народу. *Хорали* виконують роль *узагальнень*, часто вони закінчують велику драматичну картину. Так велика *сцена*

1. Народження Немовляти. 2. Блага звістка. 3. Пастухи біля ясел Немовляти. 4. Немовля названий Ісусом. 5. Волхви у царя Ірода. 6. Поклоніння волхвів.

⁴⁷ «*Страсті за Матвієм*» (зокрема, заклучний хор) вивчаються у ЗЗСО на заняттях з предмета «Мистецтво» (розділ «Музичне мистецтво»): 6 клас, тема «Жанри хорової музики. Духовна музика» (Див. Л. Г. Кондратова, підручник для 6 класу).

розтинання і смерті Ісуса. Вона складається з різних епізодів (речитатива, аріозо, арії з хором, речитатива з хором), закінчується *похоронним хоралом*.

Роль *хорів* у загальній драматургії дуже важлива. Вони відтворюють переживання, емоції та настрої народу; їх зміст і характер залежить від описуваних у речитативах подій. Хори різноманітні за своїм змістом, характером, формою. Є крупні хори епічного характеру, закінчені, як окремі номери. Такий *вступний хор з Іч.* (складається з оркестрового вступу і хора). Цей оркестрово-хоровий вступ (подібно до увертюри) вводить у події, в емоційно-психологічний стрій музичних образів, змальовує сцену проходження засудженого до смерті Ісуса, якого супроводжують збуджений натовп народу. Грандіозне звучання *останнього хору Іч.* – вибухи гніву і скорботи народу, який дізнався про зраду.

Незвичайний *заключний хор усього твору* («Спокійно, солодко спи») – це останнє прощання з Христом. Музика хору дійсно заспокоює і втішає. В інтонаційних зворотах мелодії, в її м'яких похитуваннях відчувається мотив колихання терцій й секст, мотив зітхання. На його основі Й. С. Бах розгорнув мелодію пісенного складу, яка нагадує *колицкову* своїм колоритом і світлою проникливою

В *аріях* зосереджені глибокі й різноманітні *ліричні* образи (від просвітлених до драматично-схвильованих. *Особливості арій бахівських «Пассіонів»* – вони, подібно хорам і хоралам, висловлюють почуття *всього народу*, а не індивідуальні переживання. Тому арії виконують *не конкретні дійові особи*, а безименні, так звані *корифеї хора* (кожна група має своїх корифеїв). Арія в «Пассіонах» – це *емоційна вершина* сцени, вона завжди підготовлена попереднім музично-драматичним розвитком.

Так відома арія «*Erbarne dich*» («Змилуйся наді мною») закінчує драматичну сцену відречення Петра; експресивність, правдивість у висловлюванні страждання робить цю арію однією з найпроникливіших, зворушливих сторінок бахівської музики. Голос співака звучить разом зі скрипкою *solo*, утворюючи вокально-інструментальний дует.

Протяжна, широкого дихання мелодія арії здається нескінченною, полонить пластикою малюнка. Інтонаційний стрій арії дуже напружений. Складна інтерваліка (велика кількість хроматизмів, ходи на зменшену кварту, збільшену секунду) поєднується із примхливим ритмом, який створює враження дивовижної свободи висловлювання. Виразність загострена мотивом «зітхання»; вже не гірка скарга, а ридання чуються в звуках цієї арії. Експресія мелодії дещо стримується незмінною рівністю простого «крокуючого» басу.

Поліфонічне поєднання голосу і скрипки спирається на ясну акордову основу. Гармонічна мова арії (насиченість септаккордових звучань, велика кількість відхилень) також є важливим виразним засобом. У арії знов виникає настільки типовий для музики Й. С. Баха контраст в одночасності, що створює образ величезної трагічної сили. Оркестр у «Пассіонах» виконує різноманітні функції. Часто солюючі інструменти утворюють ліричні дуети з голосом. Високий етичний зміст, невичерпна краса і виразність образів, продуманість, логіка, стрункість усієї композиції роблять «Пассіони» одним з шедеврів світового мистецтва.

9. «Висока меса» сі мінор: жанр, будова меси, образний зміст

Меса – це твір для хору, солістів без супроводу або з супроводом, який складається з певної кількості частин, написаний на духовний сюжет і призначається для виконання під час католицької денної служби. У музичному розумінні меса – цикл молитовних піснеспівів, який складається з 5-ти роділів. Кожний спів отримав назву відповідно першим словам молитви. Піснеспіви строго узаконені, розспівуються на латинській мові і йдуть у певному порядку.

1. «*Kyrie eleison*» («Господи, помилуй»)
2. «*Gloria*» («Слава»)
- 3 «*Credo*» («Вірую»)
4. «*Sanctus*» («Свят»)
5. «*Agnus Dei*» («Агнец божий»)

*Висока меса сі-мінор*⁴⁹, над якою Й. С. Бах працював з 1733 по 1738 рр. є виключним художнім явищем. У месі розкрилась природа бахівського мистецтва, складного і суперечливого, але могутнього і прекрасного. Цей величний твір відзначається філософською мудрістю і людяністю, надзвичайною силою емоцій і технічною майстерністю. Із пластичною рельєфністю, з усією різноманітністю психологічних станів Й. С. Бах втілює трагічні образи страждання, скорботи, смерті та протилежні їм образи радості і тріумфу. У вічному протиставленні смерті і всеперемагаючого життя міститься задум бахівського творіння.

Основний драматургічний принцип меси – *контраст образів*, який поглиблюється від розділу до розділу. Протиставлені передусім великі частини меси (наприклад «Kyrie eleison» або «Agnus Dei» – образи жалю і страждання, так як «Gloria» і «Sanctus» – образи радості і тріумфу). Музикою Й. С. Бах розкрив безмежні відтінки людських почуттів і станів. Для Й. С. Баха меса стала тим жанром, який в сучасних йому умовах був найбільш відповідним для розвитку ідей і філософських образів. Надзвичайний драматичний ефект справляють також контрасти *всередині* частин і навіть у середині окремих номерів. Чим більш зосереджена скорбота і чим глибше трагізм, тим сильніший підйом і світло наступного епізоду.

Конструктивно сі-мінорна меса являє собою серію окремих замкнених номерів, які разом складають монолітну композицію. Кожна частина поділяється на ряд номерів; загальна кількість їх 24 (15 хорів, 6 арій, 3 дуети). В більшості з них відбувається складний розвиток одного музичного образу, який містить комплекс думок і почуттів. Структурна закінченість і самостійність кожного хора, арії або дуету поєднується з цілісністю усієї композиції. Сі-мінорна Меса – концертний твір, який вимагає високого, навіть віртуозного професійного виконання. Поетичну основу складає молитовний текст, але безпосереднього впливу на музичний розвиток він не має. Перша фраза, два-три початкових слова стають поетичним імпульсом для колосальних за розміром музичних побудов.

І частина складається з *трьох номерів*: по краях – крупні масиви хорів, в центрі – дует двох сопрано, який розділяє їх. Само розташування цієї частини на початку твору передбачає її *експозиційне значення*. У двох перших номерах визначені важливі смислові лінії меси, що йдуть аж до кульмінації і завершення: хор № 1, сі мінор, розпочинає шлях розвитку образів печалі, благання, скорботи; *дует № 2, ре мажор*, стає початком просвітлено-споглядальної лінії. Експозиційне значення цих перших епізодів полягає також у тому, що саме тут закладений певний комплекс засобів виразності, характерний для обох образних сфер, і визначені головні тональності – сі мінор і ре мажор.

№ 1 «Kyrie eleison». Після стислої *чотиритактової заставка* оркестру і хору, яка створює узагальнений суворий та величний образ, немов «зерно-теза», виражає сутність всього твору, починається монументальна *оркестрово-хорова п'ятиголоса fuga* (вступу голосів передують оркестрова експозиція теми). Музика першого хору створює типово бахівський образ: *глибока скорбота, пристрасне благання невіддільні від суворого непохитності, сили думки, що стримує патетику почуттів*. У створенні такого багатогранного, складного образу велике значення відіграла строга формотворча логіка *фуги*. В її руслі почуття зливається з думкою, інтелектуалізується, філософськи забарвлюється.

Тема цієї фуги – одна з найвиразніших ліричних мелодій Й. С. Баха. Поєднання співучих і декламаційних інтонацій разом із оновленням ритміки насичують тему сильною, хоча і стриманою експресією. Починаючи з речитації на одному звуці, тема поширюється і в такті 2 охоплює діапазон малої септими. Ритмічна плавність, розміреність руху дещо пом'якшує *ладотональну напруженість* мелодії, яка відзначається багатоманітною інтервальною будовою (інтонації тритона і зменшеної септими; малі секунди, створюючі характерну для всієї епохи «інтонацію зітхання» тощо).

⁴⁹ Меса сі мінор Й.С. Баха (зокрема, визначення і будова меси, I ч., хор «Господи помилуй») вивчаються у ЗЗСО на заняттях з предмета «Мистецтво» (розділ «Музичне мистецтво»): 6 клас, тема «Жанри хорової музики. Духовна музика» (див. Л. Г. Кондратова, підручник для 6 класу).

Така концентрована і насичена тема містить у собі величезні можливості для розвитку. Вони реалізуються у великій фузі двочастинної будови. Її розділи утворюють ніби дві грандіозні хвилі з неухильним наростанням і кульмінаціями в кінці кожної. Співвідношення цих кульмінацій виявляє образний сенс розвитку. Перша вершина в кінці першого розділу фуґи повнотою і компактністю свого звучання затверджує піднесений патетичний стрій лірики «Kyrie». У другому розділі рух цілеспрямовано і прямолінійно йде від басів послідовно вгору. Баси знову проводять тему лише в самому кінці. Це визначає велику інтенсивність звучання. Проведення по краях теми в басах, переважання тонічного забарвлення надають другому розділу стійкого та стверджувального характеру. Так процес поліфонічного розвитку приводить до тієї непереклонної сили та переконаності, які відзначають кінець всього хора «Kyrie».

№ 4 «Gloria». Великий хор з оркестровим вступом відкриває II частину меси, яка включає 8 номерів. Після похмуро-однотонного, аскетичного звучання хору № 3 приголомшує і засліплює початок «Gloria»: урочисто і блискуче вступають *труби*; мелодія підіймається по звуках ре-мажорного тризвуку; легкий і чіткий рух на 3/8 нагадує музику танцювальних сюїт Й. С. Баха. Тема, яку проводять труби, характеризується чітким ритмом, рельєфністю малюнку з типовими зворотами традиційної італійської оперної героїчної арії, багаті прикрасами. Все це додає музиці «Gloria» земного характеру. Радість стає всеосяжною, коли до оркестру приєднується хор. Голоси злітають увись; чергування потужного повнозвуччя (оркестр і хор) зі звучанням одного оркестру створює особливий колорит святковості. Вступ усієї маси голосів та інструментів вагомо затверджує головну думку, доповнюючи її новими відтінками. Хор «Gloria» складається з двох розділів; у другому виникає інший образ: на зміну радісному пориву приходиться велична урочистість. Святковий підйом і пошавлення нестримні, тріумфування наростає до самого кінця. Й. С. Бах поєднав тут фрескову монументальність, крупний штрих з детальною інтонаційною розробкою. Враження масштабності хору пов'язане не лише з його великими розмірами і потужністю звучання оркестрового і хорового тутти, але і з яскравістю, узагальненістю інтонацій, діатонічними гармоніями.

III частина «Credo» – кульмінація всього твору. Третя частина, як і «Gloria», складається з восьми номерів (№ 12 – 19), але на відміну від «Gloria» хор тут переважає. «Credo» – символ віри, тому саме тут Й. С. Бах використав *григоріанський хорал*. Зерном цієї частини і ідейно-образним змістом є *три хори*, пов'язані з образом Ісуса: «Et incarnatus», «Crusifixus», «Et ressurexit». Кожен з цих номерів закінчений і може бути виконаний окремо, але їх поєднує лінія розвитку.

«Et incarnatus» («І воплотившись») – розповідь про народження людини, яка візьме на себе гріхи людства. Як тяжкі зітхання-стогони впродовж всього хору звучать мотиви скрипок. У основі їх партії – висхідна мала секунда, що постійно зміщується на чисту, або зменшену кварту вниз. Сходження і низходження виявляються нерозривно пов'язаними в одній мелодичній лінії; звідси складність і внутрішня напруженість цієї мелодії. Співуча, хвилеподібна, вона ніби обвиває голоси хору, що злиті у строгі компактні акорди, пом'якшуючи їх звучність. «Et incarnatus» підводить до трагічної вершини меси – хору №16 «Crusifixus».

«Crusifixus» розповідає про розп'яття і смерть Ісуса. Безвихідне, скорботне почуття приреченості в «Et incarnatus», поглиблені страшною картиною смерті в «Crusifixus». Перший чотиритакт, який звучить в оркестрі, – основа всієї форми хору, що є варіаціями на basso ostinato. При всьому різноманітті гармонічних засобів Й. С. Бах зберіг в хорі загальний тон скорботної величі і строгості, жоден штрих не порушує цього цілісного образу. Таким чином, кульмінація меси виділяється своєю *особливою музичною формою* і новизною тонально-гармонічних засобів. Це підкреслює її вершинне значення (головна кульмінація) у творі.

Тим більше враження справляє несподіваний вибух захоплення, радості в «Et ressurexit». Цей п'ятиголосий хор – про воскресіння Ісуса, про перемогу життя – створює

найсильніший у всій месі контраст. Перехід від якнайглибшого страждання до могутнього виявлення радості, до образу, який протистоїть смерті, несподіваний і тому особливо вражає. Хор «Et resurrexit» є кульмінацією сфери радісного тріумфування.

Отже, музика III частини змальовує протилежні образи – образ глибоко трагічний, сповнений скорботи за тим, хто пішов з життя і образ, який прославляє силу і радість. Зміст цього циклу у протиставленні смерті, у перемозі сили життя. Та сама ідея у різних аспектах складає основний зміст усього твору

Останні дві частини (IV і V) включають 5 номерів, музика яких ще повніше затверджує перемогу життя і розуму. IV частина (№ 20 – 22) «Sanctus» («Свят») відзначається особливою урочистістю і святковістю. Хори «Sanctus» (№ 20) і «Osanna»⁵⁰ (№21) написані в тональності Ре мажор. В музиці відчувається пишність католицької служби: у повнозвуччі шостиголосого («Sanctus») і вісьмиголосого («Osanna») хорах, у барвистісті візерунчастої мелодії, в оркестровому звучанні з трубами. V частина – «Agnus Dei» («Ягня Боже») починається поетичною арією альту у супроводі скрипок. П'ята частина переключає музичний зміст у інший план – лірико-філософський.

«Дона nobis пацем» («Мир даруй нам людям») – урочистий гімн – велика fuga на дві теми, якою завершується твір. У хорі «Дона nobis» виражена віра в мудрість світу і силу людяності. Так, із взаємодії образних сфер, за допомогою контрастного чергування закінчених епізодів, сповнених то трагізму, то нестримної радості, зростає гуманна і чиста ідея автора меси.

Решта вокальних творів Баха включають кілька мотетів, близько 180 хоралів, пісні та арії. Одна з найвідоміших пісень композитора – «Весняна пісня» яка являє собою зразок сполучення поліфонії та гомофонії в одному творі.⁵¹

Завдання для самоперевірки:

1. Пояснити, в чому полягав новаторський підхід Й. С. Баха до клавіру.
2. Назвати витоки клавірної стилістики Й. С. Баха.
3. Порівняти історичне значення органної та клавірної творчості Й. С. Баха.
4. Охарактеризувати будову «ДТК» та будову fugи.
5. Розглянути прелюдії та fugи до мажор, до мінор, мі бемоль мінор з I тому «ДТК».
6. Порівняти органні та клавірні цикли Й.С. Баха.
7. Охарактеризувати «Італійський концерт», сюїти, «Хроматичну фантазію і fugу».
8. Дати характеристику оркестрової творчості Й.С. Баха.
9. Охарактеризувати будову Високої меси сі мінор.
10. Розглянути загальну будову «Страстей за Матвієм».
11. Визначити функції, які виконують речитативи, арії, хори, хорали.

Завдання для самостійної роботи студентів:

Підготувати бесіди про клавірні, оркестрові та вокальні твори Й. С. Баха для учнів ЗЗСО відповідно до програми «Музичне мистецтво» («Мистецтво»):

- «Добре темперований клавір», I том; прелюдії До мажор, до мінор (4 клас, 2 тема «Музика єднає світ»).
- «Волинка» з «Нотного зошита Анни Магдалени Бах» (2 клас, 2. тема «Виразжальне та зображальне в музиці»).
- «Жарт» з оркестрової сюїти № 2 (6 клас, 2 тема «Я і музика»).
- Бранденбурзький концерт, Арія з оркестрової сюїти №3 (8 клас, 2 тема «Музика в діалозі з сучасністю»)
- «Весняна пісня» (6 клас, тема «Музика як мова почуттів»).

⁵⁰ Вигук славлення у християнській службі.

⁵¹ Зі збірки: Й. С. Бах. Десять пісень з Книги наспівів Г.К. Шемеллі для голосу і фортепіано.

«Весняна пісня» Й. С. Баха включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво»: 6 клас, тема «Музика як мова почуттів».

- Жанри оаторії та кантати: «Мистецтво» (розділ «Музичне мистецтво»): 6 клас, тема «Жанри хорової музики: кантата, ораторія».
- «Страсті за Матвієм» (зокрема заключний хор): «Мистецтво» (розділ «Музичне мистецтво»): 6 клас, тема «Жанри хорової музики. Духовна музика»;
 - Меса сі мінор Й.С. Баха (зокрема, визначення і будова меси, I ч., хор «Господи помилуй»): «Мистецтво» (розділ «Музичне мистецтво»): 6 клас, тема «Жанри хорової музики. Духовна музика».

Музичний матеріал:

Й. С. Бах:

- Прелюдії та фуґи з «ДТК» (до мажор, до мінор, мі бемоль мінор);
- «Італійський концерт», «Хроматична фантазія і фуґа»;
- «Жарт» з оркестрової сюїти № 2, Арія з оркестрової сюїти № 3;
- «Страсті за Матвієм» (вступний і заключний хори, арія альта);
- Меса сі-мінор (Kyrie eleison, Gloria).

2.3 Ораторії та інструментальні твори Г. Ф. Генделя

План

1. Загальна характеристика творчості Г. Ф. Генделя
2. Ораторіальна творчість.
3. Ораторії «Самсон» та «Месія»
4. Інструментальна музика.

Ключові слова:

ораторія, хорова фуґа, сюїта, concerto grosso.

1. Загальна характеристика творчості Г. Ф. Генделя

Георг Фрідріх Гендель (1685-1759 рр.) – видатний композитор німецького походження, який жив у Великобританії; вважається найбільшим, окрім Й. С. Баха композитором пізнього *бароко* та раннього *класицизму*. Творча діяльність Г. Ф. Генделя була тривалою і плідною. Вона принесла величезну кількість творів найрізноманітніших жанрів: опера з її різновидами (*seria*, пастораль), хорова музика – світська і духовна, численні ораторії, камерна вокальна музика, також збірки інструментальних п'єс (клавесинних, органних, оркестрових). Автор багатьох десятків творів у всіх жанрах, відомих в його епоху, Г. Ф. Гендель особливо прославив себе створенням *ораторій*. Саме уявлення про ораторію як про жанр, міцно пов'язане з ім'ям композитора.

Сильна, вольова натура, наділена фізичним та душевним здоров'ям, людина практичного розуму і оптимістичного погляду на світ – ці властивості особистості Г. Ф. Генделя багато в чому визначають і його як митця. Індивідуальність Г. Ф. Генделя-музиканта формувалася протягом всього його життя. Починаючи з 1740-х рр. він уже був митцем європейського масштабу, який сприйняв усе, чим могло збагатити його музичне мистецтво XVIII ст.

Г. Ф. Гендель разом з Й. С. Бахом завершив процес формування вищої форми поліфонії – *фуґи*. Широко і різноманітно він використовував поліфонічні засоби у різних жанрах. Особливо значний його внесок у *хорову поліфонію*. Г. Ф. Гендель не залишив поза увагою також традиції французької опери. Творчість Жана Батіста Люлі була добре відома в Європі. Композитор був знайомий з *французькою оперою* достатньо, щоб сприйняти її цінні риси. Творчість Г. Генделя в жанрах *оркестрової музики* також є результатом великих художніх узагальнень. Особливо важливі його *concerto grossi*, що продовжили традиції кінця XVII – початку XVIII ст. Г. Ф. Гендель завжди цікавився всіма видами і формами музичного мистецтва різних країн, глибоко і уважно вивчав творчість *італійських* майстрів. Осягнення цих традицій дало йому можливість внести свої, генделевські риси у жанр

концерту. Ще одне джерело зрілої творчості Г. Генделя – *англійська* музика, народна і професійна. Живучи в Англії, він вивчав творчість Генрі Перселла. Деякі риси генделевських ораторій в тій чи іншій мірі зазнали впливу творчості англійського композитора.

На основі *засвоєння різноманітних традицій* музичного мистецтва великої історичної епохи Г. Ф. Гендель створив свій яскраво індивідуальний стиль. З музикою Г. Ф. Генделя міцно пов'язано уявлення про *героїчний зміст*. Він визначив вибір сюжетів і засобів виразності, відповідних змісту більшості його *ораторій*. Їх художні образи захоплюють масштабністю і монументальністю. Вражають чудові зміни – зіставлення грандіозних хорових фресок і тонких камерних аріозо. Моменти проникливої лірики відтіняють значення великих епіко-драматичних полотен. Як в ораторіях, так і у різноманітних жанрах інструментальної музики Г. Ф. Гендель умів передати глибину роздуму і відтінки світлих або сумних почуттів. Але навіть ліричні образи окреслені сильним, упевненим штрихом. Музику Г. Ф. Генделя можна порівняти з монументальними скульптурними творами. Ціле – масивне, крупне, деталі відступають на другий план або зовсім відсутні заради донесення головної думки. Звідси – враження великої внутрішньої сили і мужності.

Г. Ф. Генделю було властиве загострене *зорове сприйняття світу*. Не випадкова любов композитора до образотворчого мистецтва. Однією з важливих рис його творчості стала барвистість, звернення до зорових асоціацій слухачів. Яскраві приклади музичних картин зустрічаються особливо часто в його ораторіях. Епоха, в яку жив Г. Ф. Гендель, була в музиці переломною. Завершилася ера поліфонічного мистецтва, яка досягла за часи Г. Ф. Генделя та Й. С. Баха (і завдяки їм) найвищого розквіту. Але також широкого розвитку отримала і порівняно молода гомофонія. Це відкрило в музиці нові перспективи.

Г. Ф. Гендель і Й. С. Баха, самою історією поставлені на перетині епох, чудово розуміли багаті можливості і поліфонії, і гомофонії, та вміли ними користуватися. Г. Гендель однаково майстерно володів хоровими масами і сольними голосами, вокальними та інструментальними жанрами. Але його особливо відрізняла здатність обходитися небагатьма засобами для досягнення великої сили враження. Один із принципів його стилю – розумна економія засобів виразності. Цим він виявився близький Л. Бетховену, який так цінував свого великого співвітчизника і попередника.

Г. Ф. Гендель у своїй творчості надзвичайно різноманітний: прекрасний *мелодист*, він разом з тим широко застосовував усі засоби сучасної йому *гармонії*. Його мелодії бувають широкими, пластичними або чіткими, лаконічними, також витонченими, граціозними. Гармонічний супровід ще більше підкреслює ці риси.

Г. Гендель в усіх творах звертався до великої маси слухачів, немов оратор, із сильним натхненним словом. Він завжди переконує, об'єднує. Г. Гендель блискуче розв'язав велику художню проблему створення високопрофесійної музики масового впливу. Він справив глибокий вплив на багатьох пізніших композиторів, включаючи Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, але очевидна і більш далека історична перспектива: Г. Гендель співзвучний ХХ ст., мистецтво якого орієнтувалося на мільйонні аудиторії слухачів. Саме у ХХ ст. повніше і глибше було усвідомлене історичне значення Г. Генделя і оцінене його багатогранна творчість.

2. Ораториальна творчість

У творчості майже кожного музиканта можна назвати жанр, у якому найяскравіше розкрилися суттєві грані його мистецької особистості. Геній Г. Генделя невіддільний від жанру *ораторії*⁵² – блискучої кульмінації творчості композитора. *Ораторії* – вище творче

⁵² Батьківщиною *ораторії*, як і опери, була Італія. Виникнення ораторії відноситься до XVI ст.; воно пов'язане з читанням духовних книг і релігійними бесідами, які проводилися поза годин церковної служби. Для зборів віруючих відводилося особливе приміщення при храмі, іменоване ораторієм. Метою було прагнення згуртувати навколо католицької церкви як можна більше число прибічників. Щоб оживити ці моральні повчання, вводили спів молитов і духовних віршів, які виконувалися хором усіх присутніх. З часом, коли подібні збори пустили корені, стали доручати обробку старовинних мелодій і написання нових творів музикантам-професіоналам. У

досягнення композитора. Все вело до цієї вершини. Написані в роки зрілості, ораторії узагальнили величезний художній досвід Г. Генделя в області опери та інструментальної музики. Вони були підготовлені й різного роду хоровими творами. Наприкінці 1730-х і у 1740-і рр., витіснивши оперу, ораторія⁵³ стала провідним жанром у творчості Г. Генделя. Саме тепер, не пов'язаний обмежувальними умовами, які диктував йому оперний театр, але маючи в своєму розпорядженні широкий арсенал оперних виразових засобів, композитор створив свої найкращі твори. В ораторії він відкрив величезні виразні можливості. Перш за все – можливість *створення широких, розгорнутих музичних форм, використання могутньої хорової звучності* – все це відповідало художнім прагненням музиканта.

Іншим, у порівнянні з оперою, став і зміст ораторій: Г. Гендель проголосив у них високі громадянські ідеали, оспівував велич людини, її здатність до подвигу. Ораторії Г. Генделя завоювали нове коло слухачів – прогресивну демократичну частину англійської публіки. Композитор зумів захопити її значущістю самих ідей, особливо актуальних в умовах англійського життя першої половини XVIII ст. з характерною для нього гострою боротьбою думок, полемікою, яка розгорталася навколо питань суспільного життя. Г. Гендель створив новий музичний жанр — *«Англійську ораторію»*, яка відрізняється від італійської більш піднесеною мелодикою та монументальним аранжуванням. В. Моцарт вважав Г. Генделя найбільшим майстром хорового письма.

Г. Гендель написав *тридцять дві ораторії*, більшість яких написана на релігійні сюжети Старого заповіту. Найбільш відомі – *«Ізраїль в Єгипті»* (1739 р.), *«Месія»* (1742 р.), *«Самсон»* (1743 р.), *«Іуда Маккавей»* (1747 р.). У біблійних сюжетах композитора підкорювали яскраві людські характери, гострі конфлікти, які втягували у свою орбіту не тільки окремих героїв, але цілі народи, мотиви боротьби за справедливість, свободу, які були так близькі музикантові. Релігійні теми набували у Г. Генделя яскравого *громадянського* звучання.

Характери дійових осіб виписані в ораторіях крупно, рельєфно, без психологічної деталізації. Особистий, індивідуальний початок ніде в ораторіях не набуває самодостатнього значення. Головне в них – картини народних рухів, втілення думок і почуттів великих мас людей. Саме ця риса різко відрізняє ораторію від опери. Г. Гендель широко використовував в музиці ораторій різні *оперні форми*, насамперед – традиційні типи оперних *арій*. Однак в умовах жанру ораторії, у зв'язку з іншим, ніж в опері, змістом, арії отримали нового звучання. Набагато більше новаторських рис у генделевському *речитативі*. Він використовував в ораторіях і речитатив *сессо*, і речитатив *ассокомпанато*. І той, і інший тип він насичував виразним, *навіть напруженим мелодизмом*. *Особливо цікаво розроблений акомпанований речитатив*, який іноді наближається до оперного аріозо.

Головне місце в ораторіях посідають *хори*: саме вони є носіями основного змісту творів. у хорових номерах зазвичай виражені почуття, які *об'єднують великі групи людей*. В ораторіях є також іншого роду хори, написані в більш вільній манері, часто у *вигляді діалогів*, які створюють враження живих сцен. Типи хорової фактури, прийоми письма, які використовував Г. Гендель, різноманітні. У нього зустрічаються і монументальні «хорові масиви», і прозора звучність, і карбований акордовий стиль, і складна поліфонія; одне з провідних місць посідає *хорова fuga*. В цілому партія хору складна, а часом віртуозна і вимагає від виконавців виняткової майстерності. Повноправним учасником музичної дії виступає також *оркестр*. Він не тільки підтримує голоси співаків, але поряд з ними викладає і розробляє основні музичні теми. Оркестру доручаються і *самостійні епізоди*. Це насамперед увертюра, також окремі фрагменти, що включаються в музичний розвиток. Іноді такі оркестрові «вставки» замінюють відсутню сценічну дію.

зрілому виді ораторія з Італії проникли в інші країни і набули там нового життя. Особливо розвинувся жанр ораторії в Німеччині, де ораторія змогла «замінити» відсутність національної опери.

⁵³ Жанр ораторії вивчається у ЗЗСО на заняттях з предмета «Мистецтво» (розділ «Музичне мистецтво»): 6 клас, тема «Жанри хорової музики: кантата, ораторія» (див. Л. М. Масол, Л. С. Аристова, підручник для 6 класу).

Загальний принцип побудови ораторії такий саме, що й опері. Згідно з естетикою XVIII ст. вони включали низку завершених номерів, кожен з яких виражає певне почуття в його узагальненому, типовому прояві (любов, гнів, радість, страждання, страх тощо) або дає зіставлення різних, зазвичай контрастних почуттів. Їх пов'язують речитативи, в яких, власне, і відбувається розвиток подій. Проте очевидна і *відмінність*. В ораторії, де немає сценічної дії, знімається такий «розподіл ролей», як в опері: *арія може не тільки виражати почуття, але і розповідати про події, речитатив – не тільки передавати дію, але і втілювати почуття*, причому часто з більшою, ніж в арії, експресією. Є також інші відмінності: в ораторіях, з їх більш узагальненими, ніж в опері, образами, арії, ансамблі, речитативи нерідко доручають не лише дійовим особам, але й безіменним *корифеям хору* (сопрано, альт, тенор, бас), які виражають думки і почуття народу.

Найважливіший принцип організації музичного матеріалу – *контраст*. Сміливі переходи з однієї емоційної сфери в іншу, яскраві зіставлення епізодів, розташованих поруч або на відстані, – все це додає ораторіям театральності. Не випадково композитор припускав можливість не тільки концертного, але й сценічного їх виконання. Серед ораторій Г. Генделя є твори *різних типів*, різних жанрів. Деякі з них наділені рисами *гострої конфліктності*. Перед слухачами розгортається дія, яка лише тим відрізняється від театральної, що вона не отримує сценічного втілення. Така, наприклад, ораторія «Самсон», в основу якої покладена напружена драма.

Але у Г. Генделя є твори також іншого роду: в них *дієвий елемент поступається місцем оповіданню*; музика не стільки втілює самі події, скільки дає їх опис. Така, наприклад, ораторія «Ізраїль в Єгипті». Генделевські ораторії останнього періоду відзначаються дивовижною різноманітністю ідей, образів і форм. Кожна з ораторій є принципово новим явищем щодо драматичного змісту, композиції, форми, виразових прийомів. Але при усіх відмінностях є риси, загальні для усіх біблійних ораторій Г. Генделя: крупний план і монументальний стиль, героїко-епічний характер образів, переконлива сила хорових масивів.

3. Ораторія «Самсон»⁵⁴ (1742 р.) – зразок зрілого ораторіального стилю Г. Генделя. Твір написаний на біблійний сюжет, пройнятий громадянським пафосом, духом героїки і боротьби. Конфлікт розкритий у ньому яскраво, просто і разом з тим гостродраматично. *Епічні та драматичні риси* сплітаються в ораторії, визначаючи *своєрідність її драматургії*.

Музика розгортається то як розповідь про події (спогади, розповіді), то як жива, майже зрима дія. Послідовний сюжетний розвиток значною мірою відповідає звичайним законам драми: експозиція головних героїв, включення нових дійових осіб – загострення конфлікту, неухильний рух дії до кульмінації і розв'язки. Герої ораторії постають як узагальнені типи, носії певних почуттів та ідей. В аріях, речитативах композитор розкриває їх головні душевні властивості. Характери виіплені крупно, відповідно самим образам біблійної оповіді. Долі героїв нерозривно пов'язані з долями їх народів.

Найважливіше місце в ораторії посідають *хори*. Г. Гендель дав у них колективну характеристику двох воюючих народів – ізраїльтян і филистимлян. У конфліктному протиставленні двох народів розкривається ідея свободолюбства і героїчної боротьби. *Музичний стиль* ораторії підкорює *суворою простотою*: особливо це відноситься до різноманітних форм хорового письма. Саме хори, передусім, надають твору, рис монументальної величі і могутності.

В ораторії *три частини*. *Перша* служить експозицією основних дійових осіб, у ній також дається зав'язка драми. *Друга частина* вводить нових героїв. Тут між ними відбувається безпосереднє зіткнення. Дія ораторії набуває все більшого драматизму. *Третя частина* – кульмінація драми та її героїко-трагічна розв'язка.⁵⁵

⁵⁴ Ораторія «Самсон» Г.Ф. Генделя включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (7 клас, 2 тема «Композиція музичного твору») як матеріал для сприймання.

⁵⁵ В основі сюжету ораторії – події війни між ізраїльтянами і філістимлянами. Військо ізраїльтян здобуває перемоги над ворогами завдяки могутності героя Самсона, якого ніхто не міг перемогти, оскільки Бог наділив

Ораторія поєднує гострий драматизм з фресковою монументальністю. Окремі номери, також цілі епізоди захоплюють напруженістю звучання. Однак твір в цілому залишає враження епічної широти і могутності. Скульптурна завершеність усіх номерів з'єднується у «Самсоні» з цілісністю загального драматургічного плану. Тут чітко прокреслені *дві лінії музично-драматичного розвитку*, пов'язані з характеристикою двох воюючих народів – ізраїльтян і філістимлян. Одна з них – лінія «висхідного», інша – «спадного» руху.

Траурний марш (№ 33, до мажор) виражає «емоційний сплав» скорботи і мужності. Тут панує вольовий характер. Розкриваючи трагічний образ, композитор разом з тим стверджує в ньому світлу оптимістичну ідею твору – уславлення подвигу. Траурний марш одночасно стає гімном на честь героя. Насичена «прихованими» тяжіннями, музика маршу при уявній простоті створює образ складний, внутрішньо напружений і глибокий. Цей симфонічний епізод написаний у світлій тональності до мажор. Разом з тим особливості жанру траурного маршу в ньому дуже чітко виявлені. Важко «крокують» акорди оркестру, баси мірно відбивають ритм, підкреслюючи настрій трагічної неминучості. Мелодичний розвиток заснований на повільному, «утрудненому» сходженні. Окремі ланки мелодії постійно «зісковзують» вниз. Уся мелодія також повільно сповзає вниз. Інтонації зітхань пронизують музику. В мажорі вони звучать строго, суворо.

Деякі окремо знаходиться *ораторія «Месія»*⁵⁶ (1742 р.), що звичайно виконувалася на Різдво. Слово «Месія» означає буквально «помазаник» (за грец. – «Христос»), «спаситель», «рятівник». Ця ораторія, на відміну від «Самсона», написана на сюжет Нового заповіту (лібрето Чарльза Джененса). Ораторія розповідає історію Ісуса Христа, як вона відображена у Євангелі: пришествя Христа, Його смерть і воскресіння.

Три частини ораторії присвячені відповідно народженню Христа, його дитинству та подвигу і позасмертній славі. У *першій частині* ораторії (народження Месії) переважають світлі пасторальні барви. У *другій частині* (страсті Христові) зосереджений трагічний зміст подій. Музиці властиві різкі контрастні зіставлення. Вона присвячена темам страждань та мученицької смерті Христа.

Вершина ораторії та однин з найбільш знаменитих творів Г. Генделя – *хор «Алілуя»* («Хвала Богу», Ре мажор, №39), яким завершується друга частина. Текст хору взятий з трьох віршів Апокаліпсису:

І почув я ніби голос великого натовпу, і наче шум великої води, як голос громів сильних, говорять: алілуя! бо запанував Господь Бог Вседержитель. [Одкр. 19:6] І сьомий Ангел затрубив, і пролунали на небі гучні голоси, глаголючи: царство світла стало царством Господа нашого і Христа Його, і він зацарює на вічні віки. [Одкр. 11:15] На одязі і на стегні Його написано ім'я: «Цар царів і Господь пануючих». [Одкр. 19:16]

В Англії цей хор слухають стоячи, як читання Євангелія в церкві. В цьому всенародному гімні перемоги композитор майстерно поєднав коротку просту мелодію в танцювальному ритмі і унісонний спів старовинного німецького *протестантського хоралу* «Прокиньтесь, голос нас скликає».

Третя частина присвячена посмертній славі Христа (тріумф християнства), пронизана єдиним радісним настроєм. У ній переважають помірні та помірньо-швидкі темпи, мажорні тональності, лірично-споглядальний стан.

його незвичайною силою. Дружина Самсона, філістимлянка Даліла, вивідує таємницю: вся сила Самсона укладена в його волоссі. Вночі вона обрізає у сплячого Самсона волосся, і вороги захоплюють його в полон. Вони призводять осліпленого, закутого в ланцюги Самсона в храм, де він повинен стати свідком їх торжества. Самсон волає до бога: він просить повернути йому колишню міць, і його молитва почута. Герой розриває ланцюги і розтрощує храм; він гине під руїнами разом із філістимлянами і приносить перемогу своєму народу.

⁵⁶Ораторія «Месія» (зокрема, хор «Алілуя») вивчається у ЗЗСО на заняттях з предмета «Мистецтво» (розділ «Музичне мистецтво»): 6 клас, тема «Жанри хорової музики: кантата, ораторія» (див. Масол Л. М., Аристова Л. С., підручник для 6 класу).

4. Інструментальна творчість

Г. Гендель ніколи не обмежував себе рамками якого-небудь жанру. Багаторічна робота над оперою, потім над ораторією не завадила йому віддавати чимало творчих сил інструментальній музиці. Велике значення мало те, що композитор був виконавцем-імпровізатором, майстерно володів *клавесином і органом*. Це стимулювало його до створення музики для обох інструментів. Оркестрова і ансамблева музика (за участю струнних і духових інструментів) також представлена в його творчості різноманітно і самобутньо. В інструментальних жанрах Г. Гендель був тісно пов'язаний зі сформованими традиціями, хоча постійно збагачував і розвивав їх, долаючи сталі уявлення про виразові можливості інструментів.

В *оркестровій музиці* Г. Генделя ясно визначилися два напрями. Один з них представлений його сюїтами «Музика на воді» (1717 р.) і «Музика феєрверку» (1749 р.), які відзначаються демократичністю, узагальненням жанрових рис та інтонацій, що існували у повсякденному народному житті того часу. Це – легка, розважальна музика у кращому сенсі слова. До наших днів незмінним успіхом у широкої публіки користується «Музика на воді» («Water Music») ⁵⁷, складена Г. Генделем близько 1715-1717 рр. для святкового королівського кортежу на Темзі. «Музику на воді» складають *три сюїти* для струнних, духових і чембало. У твір входять близько 20 п'єс, головним чином *танцювального* характеру. Склад п'єс, що входять до сюїт, простий, їх тематизм нескладний. Г. Гендель досяг у них доступності та яскравості враження, вносячи живописні контрасти груп інструментів, динаміки. За урочистою *увертюрою* слідує різноманітні стилізовані частини. Між ними є веселі, витончено оброблені танці – бурре, менуети, ригодони, традиційний англійський Hornpipe ⁵⁸, чутливі пісенні номери народного складу (Adagio), повільні частини з позначенням «арія». Окремі частини сюїт обрамлені блискучими фанфарами-перекликаннями труб і валторн. Характерною рисою оркестровки в «Музиці на воді» є *численні соло духових* (флейта, флейта-пікколо, гобой, фагот, валторна). В окремих місцях відбувається як би перекликання між мідною духовою групою (трубами й валторнами) і усім оркестром. З 1740 р. «Water Music» широко увійшла у програми садових, а потім і академічних концертів.

Ще більш великим планом і штрихом написана сюїта «Музика феєрверку» («Firework Music»), призначена для великого свята в Грін-парку 27 квітня 1749 р. з нагоди закінчення війни і укладення миру. Масштабно вона скромніше «Музики на воді», спеціально розрахованої на тривале звучання. Отже Г. Гендель був також автором популярної музики; він керував оркестром на відкритому повітрі, ці виступи міг слухати кожен. Подібних творів у Г. Генделя зовсім мало, але в історичній перспективі ці твори композитора дуже цікаві як приклади «популярної» барокової музики – музики вулиць і площ, музики масового впливу.

Найцікавішою та художньо значною частиною інструментальної спадщини композитора є *concerti grossi*, що представляють інший напрям в оркестровій творчості Г. Генделя. Жанр concerto grosso за часи Г. Генделя був ще зовсім молодий, але вже міцно увійшов до концертного життя європейських країн. У 1710-х рр. цей жанр проник з Італії в інші країни – Німеччину, Голландію та Англію. У творчості італійських майстрів з concerto grosso у цей час успішно змагався сольний скрипковий концерт. Його затвердження пов'язане з ім'ям А. Вівальді. Цьому жанру віддав належне також Й. С. Бах.

Г. Гендель залишився вірним concerto grosso в тому вигляді, в якому він існував у А. Кореллі: sonertino і grosso не протистоять один одному, а взаємодіють, інколи ж їх партії повністю зливаються. Створюючи у 30-і рр. XVIII ст. (приблизно через чверть століття після смерті А. Кореллі) свої концерти, Г. Гендель виходив з цього класичного типу, але

⁵⁷ Оркестрова сюїта №1 фа мажор «Музика на воді» Г.Ф. Генделя (Алегро) вивчається у ЗЗСО на заняттях з предмета «Мистецтво» (розділ «Музичне мистецтво»): 5 клас, тема «Що таке непрограмна музика» (див. Л. Г. Кондратова, підручник для 5 класу).

⁵⁸ Хорнпайп (англ. hornpipe, від horn - ріг і pipe - труба) - народний танець під синкопировану мелодію, назва якого походить від назви стародавнього шотландського музичного духового інструменту. Відомий з XV ст., особливо популярний був у XVI – XIX ст., близький до жиги.

підпорядкував трактування концерту своїй індивідуальності. Головне в його концертах – та сама монументальність і широта, які властиві всій його творчості. Імпозантність повільних вступів, сила ораторського пафосу швидких частин, значні контрасти у циклі, впевнена окресленість тематизму – такі загальні риси концертів Г. Генделя. Вони увібрали сформовані типи музичної образності епохи.

Г. Гендель був схильним не до затвердження типового циклу, а до постійного його оновлення та індивідуалізації. При цьому зберігалися деякі стійкі принципи конструкції, наприклад, обов'язкові контрасти частин, використання танцювальних ритмів, послідовності повільного вступу і поліфонічної швидкої частини, що нагадує французьку увертюру, поглиблені Adagio або Andante у центрі циклу. Як майстер оркестру Г. Гендель проявив себе в операх і в ораторіях. При цьому зв'язок між оркестровими епізодами цих музично-драматичних жанрів і концертами у Г. Генделя був і внутрішній, образно-смісловий, і зовнішній; багато разів він використовував ту саму музику в опері або ораторії і в концерті. Теми інструментальних фуг композитор інколи вводив у вокальні жанри.

У 1739 р. Г. Гендель видав у Лондоні дванадцять Великих концертів. Кожен з них однаково гідний уваги. *Шостий, соль-мінорний*, цікавий як приклад жанру концерту для оркестру, де функції всіх партій рівноцінні. Г. Гендель передав у концерті багатогранність сприйняття світу. Лінія образного розвитку у концерті йде від скорботно-величного роздуму, через контраст мужньої енергії і спокійного споглядання – до жвавих, дієвих образів.

За своє життя Г. Гендель написав близько 45 опер, 31 ораторію, велику кількість церковних хоралів, органних концертів, а також ряд творів розважального характеру. Його музика легка і в той же час потужна, кипить життям та енергією. Вона також може бути дуже драматичною, наприклад у великих аріях. Г. Гендель за життя користувався великою славою по всій Європі. Британці вважають Г. Генделя гордістю своєї нації поруч з Генрі Перселлом.

Завдання для самоперевірки:

1. Пояснити, в чому полягає історичне значення творчості Г. Генделя.
2. Дати загальну характеристику ораторіальної творчості композитора.
3. Охарактеризувати ораторії «Самсон», «Месія».
4. Розглянути інструментальну творчість Г. Генделя.

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Законспектувати життєвий та творчий шлях Г. Ф. Генделя.
2. Підготувати бесіди (фрагменти уроків) про твори Г. Ф. Генделя для учнів ЗЗСО відповідно до програм «Музичне мистецтво» / «Мистецтво»:
 - Ораторія «Самсон» (Траурний марш) (7 клас, 2 тема «Композиція музичного твору»).
 - Ораторія «Месія» (програма «Мистецтво»): 6 клас, тема «Жанри хорової музики: кантата, ораторія».
 - Оркестрова сюїта №1 фа мажор «Музика на воді» (Алегро) (програма «Мистецтво»): 5 клас, тема «Що таке непрограмна музика».

Музичний матеріал:

1. Ораторія «Самсон»: Траурний марш.
2. Ораторія «Месія»: Хор «Алілуя».
3. Оркестрова сюїта №1 фа мажор «Музика на воді» (Алегро).

3. МУЗИЧНИЙ КЛАСИЦИЗМ. ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА МУЗИКА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII – ПОЧАТКУ XIX СТ.

3.1. Музичний класицизм. К. В. Глюк – реформатор опери XVIII ст.

План

1. Музичний класицизм.
2. Криза оперного мистецтва у XVIII ст.
3. К. Глюк – реформатор опери XVIII ст. Принципи оперної реформи.
4. Опера «Орфей» – перша реформаторська опера композитора.

Ключові слова: просвітництво, класицизм, опера, драма, арія, речитатив, хор, сцена з безперервною драматургічною дією, увертюра, балет.

1. Музичний класицизм

Друга половина XVIII ст. – одна з найбільш значних епох в історії музичного мистецтва. Новий час, позначений важливими суспільно-історичними зрушеннями, потребував нового мистецтва, яке б відбило ідеали нової епохи. *Класицизм* (від латинського *classicus* – зразковий) – напрям у літературі та мистецтві XVII – початку XIX ст. Класицизм склався ще у XVII ст. у Франції. Митці звернулися до античної спадщини як до норми і ідеального зразку. Класицизм багато в чому протистояв бароко з його пристрасністю, мінливістю, суперечливістю, стверджуючи свої принципи в різних видах мистецтва, у тому числі в музиці

У XVIII ст. класицизм був пов'язаний із *Просвітництвом*, ґрунтуючись на ідеях філософського раціоналізму, на уявленнях про розумні закономірності світу, прагнув до вираження значного суспільного змісту, піднесених героїчних і моральних ідеалів, до суворої організованості логічних, ясних і гармонійних образів. Естетика класицизму була заснована на переконанні в розумності та гармонійності світоустрою, що проявилось в увазі до збалансованості частин твору, ретельній обробці деталей, розробці основних канонів музичної форми.

У добу Просвітництва зріс соціальний статус мистецтва як зосередження духовного життя, що зробило його одним із провідних факторів розвитку суспільства. Мистецтво наблизилось до науки, соціально-філософської думки, політики, активно долучилось до процесу формування суспільних і моральних ідеалів. Як і в інших сферах духовної культури, просвітницький рух у мистецтві також не був однорідним. Постійно точилася бурхлива полеміка з приводу суспільної та виховної ролі мистецтва, естетичних смаків, ідеалів.

Раціональна естетика класицизму знайшла відображення в *усіх видах мистецтва*. *Архітектурі* цього періоду властива впорядкованість, функціональність, відповідність частин, тяжіння до врівноваженості і симетрії, ясність задумів і побудов, сувора організованість. З цієї точки зору символом класицизму служить геометричне планування королівського парку у Версалі, де дерева, скульптури і фонтани розташовані за законами симетрії. У *живопису* головного значення набули: логічне розгортання сюжету, ясна врівноважена композиція, чітка передача об'єму за допомогою світлотіні, підпорядкована роль кольору (Н. Пуссен, К. Лоррен, Ж. Давид).

У *поетичному мистецтві* відбувся розподіл на «високі» (трагедія, ода, епопея) і «низькі» (комедія, байка, сатира) жанри. Видатні представники французької літератури П. Корнель, Ф. Расін, Ж. Б. Мольєр справили великий вплив на формування класицизму в інших країнах. Характерною тенденцією цього періоду було створення різних академій: наук, живопису, скульптури, архітектури, музики і танцю.

Класицизм у музиці багато в чому схожий на класицизм у літературі, театрі чи живопису; в той же час він суттєво відрізнявся від класицизму суміжних видів мистецтв. Зміст музичних творів пов'язаний зі світом почуттів людини, які не піддаються жорсткому контролю розуму. Однак композитори цієї епохи створили дуже струнку і логічну систему правил побудови твору. В епоху класицизму остаточно сформувалися і досягли досконалості такі жанри як опера, симфонія, соната.

В опері XVIII ст. класицизм представлений творами *Крістофа Віллібальда Глюка*, який створив нове трактування цього виду музично-драматичного мистецтва. Справжньою революцією стала оперна реформа К. Глюка, творчою програмою якого були три великих принципи: простота, правда, природність. У музичній драмі він шукав сенсу; тому К. Глюк вилучив з опери все зайве (прикраси, пишні ефекти), надав поезії більшої виразної сили, а музику повністю підпорядкував розкриттю внутрішнього світу героїв.

Розквіт музичного класицизму почався у другій половині XVIII ст. у *Відні*. Австрія в той час була могутньою імперією; багатонаціональність країни позначилася і на художній культурі. Вищим виразом класицизму стала творчість *Йозефа Гайдна*, *Вольфганга Амадея Моцарта*, *Людвіга ван Бетховена*, які працювали у Відні й утворили напрям у музичній культурі другої половини XVIII – початку XIX ст. – *віденську класичну школу*.

Завдяки створенню стрункої та логічної системи правил побудови твору найбільш складні почуття втілювалися в ясну і досконалу форму. Страждання і радості ставали для композитора предметом роздумів, а не тільки переживання. І якщо в інших видах мистецтва закони класицизму вже на початку XIX ст. багатьом здавалися застарілими, то в музиці система жанрів, форм і правил гармонії, розроблена віденською школою, зберігає своє значення й досі.

2. Криза оперного мистецтва у XVIII ст.

У своєму розвитку опера періодично вступала у пору кризи. В цей час у музичному театрі загострювалася боротьба течій, напрямів, з'являлися нові реформаторські опери, які розвивали кращі передові традиції минулого та оновлювали оперне мистецтво. Життя оперного театру у XVIII ст. було надзвичайно багатим і різноманітним. У порівнянні з іншими видами музичного мистецтва опера являла собою найбільш чуйний громадський барометр. Боротьба напрямів в області опери (в Італії, Франції, у країнах німецької мови) була своєрідним відбиттям соціальної боротьби у специфічній сфері мистецтва.

В Італії боротьба напрямів відбувалася між оперою *seria* (серйозною), яка обслуговувала переважно придворні кола суспільства, і оперою *buffa* (комічною), яка виражала інтереси демократичних кіл суспільства. Італійська *«opera seria»* в першій половині XVIII ст. опинилася у стані кризи і формального початку, почала виявляти ідейно-художній занепад. Висока культура *bel canto*, яка була пов'язана з передачею душевного стану героїв опери, тепер виродилася в зовнішній культ гарного голосу незалежно від драматичного сенсу. В опері почав панувати сольний спів, насичений численними віртуозними пасажами, колоратурами і фіоритурами.

Сюжети опери *seria*, запозичені з античної міфології чи стародавньої історії, стандартизувались: зазвичай це були епізоди із життя королів, полководців із заплутаною любовною інтригою і з обов'язковим благополучним кінцем, котрий відповідав вимогам придворної естетики.

Віртуозність стала самоціллю, спрямованою на демонстрацію вокальної техніки співаків і співачок. *Музика витіснила драму*, оперна композиція вже перестала залежити від сюжету, речитативи та арії стали чергуватися механічно. Панування віртуозності привело до перетворення «опери *seria*» на змагання майстрів вокального мистецтва, внаслідок чого й отримала назву *«концерту на костюмах»*, призначеного для придворних свят і розваг аристократії.

В італійську оперу *buffa* у 60-ті роки XVIII ст. проникла *лірико-сентиментальна* струмись, характерна для європейського мистецтва даного періоду. У цьому плані показова така опера, як *«Добра дочка»* М. Піччині. Композитором, у творчості якого завершився розвиток італійської опери *buffa* XVIII ст, був Д. Чимароза – автор знаменитої популярної опери *«Таємний шлюб»* (1792 р).

Подібним було (на іншому національному ґрунті та в інших формах) також *оперне життя у Франції*. Тут оперним жанром, який відбивав смаки й вимоги придворно-аристократических кіл, була така звана *«лірична трагедія»*, створена ще у XVII ст. видатним

французьким композитором Ж. Б. Люллі. Творчість Ж. Б. Люллі включала у себе значну частину народно-демократичних елементів. Ромен Роллан зазначав, що мелодії Ж. Б. Люллі співали у самих знатних будинках та у кухні. Багато його мелодій перетворилися на народні куплети (*vaudevilles*). Музика Ж. Люллі, частково запозичена з народу, поверталася знову в народ. Проте після смерті Ж. Люллі французька лірична трагедія деградувала, втратила змістовність і цілісність, перетворилася на пишне, розкішне видовище, позбавлене драматичного розвитку, великої об'єднуючої ідеї й єдності. Якщо вже у операх Ж. Люллі значну роль відігравав балет, то у подальшому, внаслідок його засилля, опера перетворилася майже на суцільний дивертисмент.

Мистецтвом, яке відповідало вимогам демократичних кіл суспільства, стала *французька комічна опера*, яка зародилася ще в ярмаркових театрах кінця XVII – початку XVIII ст. Постановка у Парижі в 1752 р. «*Служниці-пані*» Дж. Перголезі виявилася останнім поштовхом, який викликав до життя розвиток французької комічної опери. Між французькою ліричною трагедією і французькою комічною оперою розгорнулася гостра полеміка, відома під назвою «*війни б'юфонів*».

Її очолювали енциклопедисти, виступаючи за реалістичне музично-театральне мистецтво проти умовностей придворно-аристократичного театру. У десятиліття, напередодні французької буржуазної революції 1789 р., ця полеміка набула гострих форм. Один із вождів французького просвітництва Жан-Жак Руссо написав маленьку комічну оперу «*Сільський чаклун*» (1752 р.). Французька комічна опера знайшла своїх видатних представників у особах Ф.А. Філідора, А. Гретрі. Особливо видатну роль відіграла *опера А. Гретрі «Річард Левине Серце»* (1784 р.).

Проте французька комічна опера з її побутовою тематикою, міщанськими ідеалами і моралізуючими тенденціями перестала задовольняти зростим естетичним вимогам передових демократичних кіл, здавалася занадто дрібною для втілення великих ідей та почуттів епохи. Виникла потреба у мистецтві гроїчному, монументальному, сповненому глибоких почуттів і великих ідей. Ще за 20 років до приїзду К. Глюка до Парижу Д. Дідро писав: «Нехай з'явиться геній, який затвердить справжню трагедію на ліричній сцені»⁵⁹.

3. К. Глюк як реформатор опери в середині XVIII ст. Принципи оперної реформи

У складній та суперечливій історії оперного мистецтва реформа, проведена, К. Глюком, стала подією найважливішого значення. Критично сприйнявши і засвоївши усе найкраще, що існувало в сучасній йому опері, К. Глюк дійшов *нової класичної музичної трагедії*, що відповідала запитам передової частини суспільства. Тому творчість К. Глюка з таким ентузіазмом зустріли у Парижі енциклопедисти і найпередовіша громадськість в цілому.

Реформаторська діяльність композитора відбувалася у двох крупніших європейських центрах – у Відні та Парижі. Тому його творчий шлях звичайно поділяють на три періоди: *Перший дореформаторський період* – від перших опер до балету «Дон Жуан». *Другий – реформаторський період у Відні* (60-ті рр.), коли були створені перші реформаторські опери К. В. Глюка: «Орфей», «Альцеста», «Паріс та Олена». *Третій – реформаторський період у Парижі* (70-ті рр.), коли були написані опери «Арміда», «Іфігенія в Авліді», «Іфігенія в Тавриді», а також створені нові редакції опер «Орфей» та «Альцеста», наближені до умов паризької сцени (зокрема, був розширений балет).

Принципи оперної реформи К. Глюка були викладені у присвяченні герцогу Тосканському, яке передувало партитурі опери «Альцеста». Передусім К. Глюк вимагав від опери правдивості, і простоти. Своє присвячення він закінчив словами: «Простота, правда і природність — ось три великих принципи прекрасного, які переважають в усіх творах мистецтва»⁶⁰.

⁵⁹ Дідро Дені. Збір. тв. т. 5, М. – Л., 1936, с.169.

⁶⁰ Цит. за кн. И. Соллертинский. Музыкально-исторические этюды, с. 12

1. *Нове трактування сюжетів* (громадянські мотиви: героїчний подвиг, самопожертва, вірність у коханні). Основою лібрето опер К. Глюка були *античні і середньовічні сюжети*. Проте античність в операх К. Глюка не була схожа на той придворний маскарад, який панував в італійській опері *seria* і особливо у французькій ліричній трагедії. Античність в операх К. Глюка була проявом характерних *тенденцій класицизму XVIII ст.*, перейнятого республіканським духом. Тому не випадково деякі мелодії з опер К. Глюка, особливо хор з опери «Арміда», звучали на площах Парижа під час свят і демонстрацій.

Відмовившись від такого трактування античних сюжетів, яке було властиве придворно-аристократичній опері, К. Глюк привніс у свої опери *громадянські мотиви*: подружня вірність і готовність до самопожертви, спасіння життя близької людини («Орфей» і «Альцеста»), героїчне прагнення принести себе у жертву заради порятунку народу від біди, яка йому загрожує («Іфігенія в Авліді»). Таке нове трактування античних сюжетів може пояснити успіх опер К. Глюка у передовій частині французького суспільства, у тому числі енциклопедистів.

2. *Синтез музики і драматичної дії* – головна мета музичної драматургії Глюка. Тобто музика мусить бути засобом розкриття драматичного змісту, чуйно відгукуватися на всі драматичні перипетії.

К. Глюк писав у присвяченні: «Музика в опері повинна розкривати почуття, пристрасті та переживання героїв. Для цього вона й існує, а поза цих вимог служить тільки до усолодження слуху меломанів гарними, але поверхневими мелодіями і вокальною віртуозністю, яка лише заважає»⁶¹. В одному з листів К. Глюк писав: «Я намагався бути скоріш живописцем чи поетом, ніж музикантом. Перш, ніж приступати до роботи, я намагався забути, що я музикант». Наведене висловлювання слід розуміти у такий спосіб, що у реформаторських операх К. Глюка не існувала музика як самоціль, поза драматичної дії.

3. *Нове трактування окремих елементів оперного спектаклю*. Головною метою, зв'язку музики і драматичної дії, К. Глюк підпорядковував усі елементи оперного спектаклю.

Арія перестала бути суто концертним номером, який демонструє вокальне мистецтво співаків; вона органічно включалася у розвиток драматичної дії та була відповідною до почуттів та переживань героя, який її виконує.

Речитативи у традиційній «опері *seria*» були лише зв'язкою між концертними номерами, майже позбавлені музичної змістовності, адже дія розвивалася саме в речитативах, а в аріях зупинялася. В операх К. Глюка *речитативи насичені музичною виразністю* і драматизмом, наближаються до аріозного співу. Драматична промовистість речитативів К. Глюка – велике досягнення в галузі оперного мистецтва. Якщо у багатьох аріях виражений один стан, то речитативи зазвичай передають *динаміку почуттів*, переходять з одного стану до іншого. Між музичними номерами і речитативами зтиралася різка грань, яка раніше існувала.

Хори посідають значне місце в операх К. Глюка; вони органічно включаються разом із аріями і речитативами у драматургічну тканину опери. Арії, речитативи, хори, зберігаючи самостійні функції, об'єднувалися у *великі сцени* з безперервністю драматургічної дії.

Прикладами можуть бути: перша сцена з «Орфея» (у гробниці Еврідіки), перша картина другого дії з тієї ж опери (у пеклі), багато сторінок в операх «Альцеста», «Іфігенія в Авліді», «Іфігенія в Тавриді».

Увертюра К. Глюка є симфонічним узагальненням драматичної ідеї опери. У передмові до «Альцести» Глюк писав: «Я думаю, що *увертюра* повинна попереджати глядачів про характер дії, яка розгорнеться перед їхніми поглядами...»⁶² Вже в «Орфеї» увертюра в ідейному і образному відношенні пов'язана з самою оперою. А увертюри з «Альцести» та «Іфігенії в Авліді» є симфонічним узагальненням драматичної ідеї цих опер.

⁶¹ Цит. за кн. И. Соллертинский. Музыкально-исторические этюды, с. 23-24.

⁶² Цит. за кн. И. Соллертинский. Музыкально-исторические этюды, с. 24

Увертюра з «Іфігенії в Авліді» має тематичний зв'язок з оперою: на музиці вступного розділу заснована арія Агамемнона (батька Іфігенії), якою починається перша дія. «Іфігенія в Тавриді» починається невеликим вступом («Тиша. Буря»), який пов'язаний з першою дією.

Як було зазначено, К. Глюк в операх не цурався *балету*. Навпаки, у паризьких редакціях «Орфея» і «Альцести» (у порівнянні з віденськими) він навіть розширив балетні сцени. Але балет у К. Глюка, здебільшого мотивований перебігом драматичної дії. Як приклади можна навести *демонічний танець фурій* із другої дії «Орфея» чи балет із нагоди одужання Адмета в опері «Альцеста». Лише наприкінці творчого шляху у деяких операх К. Глюк поміщав великий дивертисмент після щасливою розв'язки, але це було даниною звичайним у ту епоху традиціям.

Оперна реформа К. Глюка мала надзвичайно *важливе значення*. К. Глюк створив велике героїчне, монументальне оперне мистецтво. Музика К. Глюка перебуває в єдності з характером спектаклю загалом. У ній немає ніяких рулад і прикрас, усе суворо і, написане широкими крупними мазками з відчуттям художньої міри.

Кожна арія є втіленням однієї пристрасті, одного почуття. В музиці ніде немає мелодраматичного надриву або слізливої сентиментальності. Відчуття художньої міри і шляхетності висловлювання ніколи не змінювало К. Глюку в його реформаторських операх. Строгість, співмірність форми, благородна простота без вичур, почуття художньої міри у творах К. Глюка нагадує гармонійність форм античної скульптури.

4. **Опера «Орфей і Еврідіка»**⁶³ (1762 р.) була першим твором, в якому К. Глюк здійснив нові ідеї і поклав початок оперної реформи. В першій (віденській) редакції головна партія була написана для альту; у другій (віденській) редакції – для тенора. Реформа К. Глюка, вперше здійснена в «Орфеї», була підготовлена багаторічним досвідом творчості, роботи у найбільших європейських театрах. Багату, гнучку майстерність, яка вдосконалювалася десятиліттями, він зміг поставити на службу ідеї створення піднесеної трагедії.

Сюжет опери взятий із відомого міфу, викладеного давньоримським поетом Вергілієм. Композитор знайшов гарячого однодумця в особі поета Ран'єро Кальцабіджі (1714-1795 рр.), який став лібретистом опери. Із численних варіантів легенди про Орфея лібретист вибрав той, що викладений у «Георгіках» Вергілія. В ньому античні герої постають з величною і зворушливою простотою, наділені почуттями, доступними звичайній людині.

Самий міф та опера К. Глюка мають глибокий *ідейний зміст*: легендарний співак Орфей є *уособленням магічної сили мистецтва*. Крім того тут висловлена ідея подружньої вірності, навіть самопожертви.⁶⁴

К. Глюк і його лібретист, Ран'єро да Кальцабіджі, вилучили багато другорядних деталей, які були присутні в міфі про Орфея, в результаті на сцені відбувається не занадто багато дії. В цій опері вперше музика настільки органічно підпорядкована драматичному розвитку. Речитативи, арії, пантоміми, хори, танці повністю розкривають свій зміст у зв'язку з дією, що розгортається на сцені, і, поєднуючись, надають всьому твору вражаючої стрункості і стилістичної єдності.

Опера складається з трьох дій. *Перша дія* відбувається в земному світі. Перший акт являє собою монументальну траурну фреску. Орфей оплакує померлу дружину. Сцена біля гробниці Еврідіки складається з сумних хорів пастухів і пастушок, речитативів і арій Орфея. Усе разом утворює драматичну сцену з наскрізним розвитком. *Перший хор* (с-moll) має *траурний характер* (повільний темп, мінорна тональність, низхідні секундові інтонації). Орфей спускається у пекло на пошуки померлої дружини.

⁶³ Опера «Орфей та Еврідіка» К. В. Глюка вивчається у ЗЗСО на заняттях з предмета «Мистецтво» (розділ «Музичне мистецтво»): 5 клас, тема «Музика як вид мистецтва. Історія музичного мистецтва» (зокрема міф про Орфея, соло флейти) – Див. Підручник Л.Г. Кондратової для 5 класу.

⁶⁴ Античний сюжет про віддане кохання Орфея і Еврідіки – один із найпоширеніших в оперному мистецтві. До К. Глюка він був використаний у творах Я. Пері, Дж. Каччіні, К. Монтеверді та інших авторів. К. Глюк трактував і втілював його по-новому.

Друга дія опери відбувається у підземному світі, складається з двох картин. Другий акт, найбільш новаторський за задумом і втіленням, розпадається на дві контрастні частини.

I к. II дії – сцена Орфея з фуріями (духами підземного світу) – має новаторський характер. Це найбільш яскрава реформаторська сцена опери, для якої характерна безперервність розвитку, зміна характеру музики в залежності від дії. Демонічні хори фурій чергуються зі сповненими пристрасні аріями Орфея. Хор фурій має похмурий і грізний характер, який посилюється унісонним звучанням хору, тремоло в оркестрі, карбованим ритмом, звучанням *тромбонів* – інструментів, вперше введених в оперний оркестр у паризькій редакції. Спів Орфея стає все більш активним і наполегливим, що пом'якшує духів і хори фурій поступово набувають більш вмиротвореного звучання. Силою мистецтва Орфей знищує перешкоди на своєму шляху, проходить в Елізіум і знаходить Еврідіку.

II к. II д. відбувається в полях Елізіума, яскраво контрастує з попередньою картиною: спокій, світла лірика, образи природи: балет блаженних тіней, арія Еврідіки з хором. Найбільш відомий епізод картини – популярне *соло флейти* (відоме під назвою «Мелодія»), яке має ліричне, просвітлено-сумне звучання. На фоні коливання супроводу летіється натхненна мелодія флейти⁶⁵.

Третя дія. В ущелині між скалами Орфей веде Еврідіку на поверхню землі. В його душі – боротьба різних почуттів: необхідність дотримуватися обіцянки (він не має права поглянути на Еврідіку) та кохання до дружини. Усе це відтворено у схвильованому та драматичному дуеті, який складається з речитативних та аріозних побудов. Не витримавши випробування, Орфей втрачає Еврідіку. Арія Орфея «Загубив я Еврідіку» це завершення трагедії. Незважаючи на мажорну тональність (C-dur), арія має сумний характер (що посилюється низхідними інтонаціями). Щаслива розв'язка опери (Амур пробуджує мертву Еврідіку до життя) була даниною традиціям опери XVIII ст.

Завдання для самоперевірки:

1. Дати характеристику музичного класицизму.
2. Розглянути кризу оперного мистецтва у XVIII ст.
3. Довести, що К. Глюк був реформатором опери XVIII ст.
4. Визначити принципи оперної реформи К. Глюка.
5. Дати характеристику опери «Орфей» як першої реформаторської опери К. Глюка (сюжет, ідейний зміст, новаторські риси).
6. Розглянути фрагменти опера «Орфей» (хор пастухів і пастушек з I д., сцена Орфея з фуріями з I к. II д., соло флейти з II к. II д., арія Орфея «Загубив я Еврідіку» з III д.).

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Законспектувати життєвий і творчий шлях К. В. Глюка.
2. Підготувати бесіду (фрагмент уроку) про оперу «Орфей та Еврідіка» для учнів ЗЗСО відповідно до програми «Музичне мистецтво»: 3 клас, 2 тема «Інтонація» (соло флейти з II к. II д.), також для учнів 5 класу відповідно до програми «Мистецтво» (розділ «Музичне мистецтво», тема «Музика як вид мистецтва. Історія музичного мистецтва» та «Музика стародавньої Греції» (міф про Орфея, соло флейти).

Музичний матеріал:

Фрагменти опери К. Глюка «Орфей та Еврідіка»:

- хор пастухів і пастушек з I д.;
- сцена Орфея з фуріями з I к. II д.;
- соло флейти з II к. II д.;
- арія Орфея «Загубив я Еврідіку» з III д.

⁶⁵ Соло флейти («Мелодія») з опери «Орфей» К. В. Глюка включене до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (3 клас, 2 тема «Інтонація») як матеріал для сприймання.

3.2. Інструментальна музика другої половини XVIII – початку XIX ст.

Творчість Й. Гайдна

План

1. Формування рис класичного стилю в інструментальній музиці другої половини XVIII ст., поява і розквіт нових інструментальних жанрів.
2. Віденська класична школа – вершина в розвитку музичного класицизму.
3. Значення і загальна характеристика творчості Й. Гайдна.
4. Й. Гайдн – засновник класичного симфонізму. «Лондонські симфонії».
5. Характеристика симфоній: Симфонія № 94 «Сюрприз»; Симфонія №101 «Годинник»; Симфонія № 103 «З тремоло літавр».
6. Ораторії Й. Гайдна.

Ключові слова: сонатно-симфонічний цикл, симфонія, квартет, концерт, сонатне алегро, головна партія, побічна партія, розробка, реприза, лендлер, подвійні варіації, менует, Віденська класична школа, ораторія.

1. Формування рис класичного стилю в інструментальній музиці другої половини XVIII ст., поява і розквіт нових інструментальних жанрів

Рост демократичної ідеології, розповсюдження просвітницьких ідей у XVIII ст. сприяли розвитку концертного життя. Виникали придворні театри, оркестрові й хорові капели, камерні ансамблі. Багаточисленні придворні капели відігравали важливу роль у розповсюдженні інструментальної музики.

Ці зміни викликали *музично – стилістичний злам і виникнення нових музичних жанрів і форм*. Якщо раніш серед монументальних жанрів панували ораторія, меса, опера, то тепер велике значення набула **симфонія**. Виник новий *симфонічний тип мислення*, який відбивав напруженість, конфліктність епохи. Переважаючою стає *гомофонно – гармонічна* фактура.

Серед багаточисленних жанрів інструментальної музики найбільшого значення набули: *сонати, концерти* (твори для інструмента соло), *ансамблі для невеликої кількості виконавців* (тріо, квартети, квінтели) і *симфонії* для оркестру. Кожен з цих жанрів являє собою цикл з 3-4-х різнохарактерних частин, який називається *сонатно– симфонічним циклом*. На відміну від старих форм інструментальної музики, в яких контраст існував *тільки між частинами*, а не всередині частини (заснованої на розвитку однієї теми), в новому сонатно – симфонічному циклі *контраст існував між темами I частини*; на цьому була заснована форма *сонатного алегро*. Протиставлення контрастних образів всередині однієї частини, виникнення внутрішнього конфлікту віддзеркалювало протиріччя самої дійсності, відповідало більш високому ступеню в розвитку передової суспільної свідомості.

I частина циклу – сонатне алегро, заснована на образному, тематичному і тональному *контрасті двох тем: головної і побічної*. Сонатне алегро складається з трьох розділів:

1) *Експозиція* – показ тем. *Головна партія* – зазвичай вольова, активна, енергійна, звучить у *головній тональності*. *Побічна партія* – інший образ (вона може бути більш ліричною); обов'язковим є *тональний контраст*. Між головною та побічною партією може міститися *зв'язуюча партія*, в якій відбувається модуляційний перехід в нову тональність. Після побічної партії звучить *заклучна партія* (на матеріалі однієї з попередніх тем або на самостійній темі), яка закріплює тональність побічної партії.

2) *Розробка*. В ній відбувається *інтенсивний розвиток тематичного матеріалу*. Для розробки характерна *тональна нестійкість* (модуляції, відхилення, секвенції, запобігання тоніки); це найбільш динамічна і драматична частина сонатного алегро. В кінці розробки може з'явитися органний пункт на домінанті основної тональності.

3) *Реприза*. Теми звучать у тій самій послідовності (за винятком дзеркальної репризи), але на відміну від експозиції – *всі в основній тональності*. Після репризи може звучати *кода* (розміри її різноманітні); крім того, сонатному алегро часто передуює *вступ*.

Друга частина циклу – *повільна*, лірична (споглядальна або філософські заглиблена), втілює образи роздумів. Може використовуватися різноманітна форма (найчастіше – складна тричастинна або варіаційна).

Третя частина – *менуєт*, більш, ніж інші частини циклу пов'язана з побутовими жанрами (написана у складній тричастинній формі).

Четверта частина, фінал – підсумок усього твору, узагальнення його образного змісту. Для фіналу характерні життєстверджуючий характер, швидкий темп, форма *рондо* або *рондо-сонати*.

2. Віденська класична школа – вершина в розвитку музичного класицизму

Такий сонатно-симфонічний цикл сформувався поступово. В його створенні брали участь різні національні школи, різні композитори XVIII ст. Видатну роль відіграли *італійські* композитори. Одночастинні сонати *Доменіко Скарлатті* являють собою перехідне явище від старосонатної форми до сонатного алегро. У становленні оркестрової симфонії важливу роль відіграла творчість *Джованні Самартіні*. У галузь віолончельного концерту та камерно-інструментального ансамблю дещо пізніше зробив значний внесок своєю творчістю *Луїджи Боккеріні*

*Л. Боккеріні*⁶⁶ (1743-1805 рр.) – італійський віолончеліст і композитор. Його творча спадщина містить кілька ораторій, кантат, мес, опер, але головне місце у творчості Л. Боккеріні посідає *інструментальна музика* (близько 450 творів). Перу композитора належать близько 30 симфоній; різні оркестрові твори; численні сонати (скрипкові й віолончельні); концерти (скрипкові, флейтові й віолончельні); близько 400 ансамблевих творів (струнні квартети, квінтети, секстети, октети). Музика Л. Боккеріні яскраво емоційна; за минулі століття творіння італійського майстра не втратили своєї свіжості і безпосередності впливу. Л. Боккеріні сприяв *становленню сонатної форми* та розвитку жанру симфонії, а також стояв *біля витоків жанру струнного квінтету*. Талановитий музикант справив значний вплив на творчість віденських класиків, зокрема, на музику В. Моцарта. Саме Л. Боккеріні *затвердив віолончель як сольний інструмент*. Твори для віолончелі збереглися в репертуарі музикантів і виконуються як студентами, так і великими майстрами на великих сценах. Л. Боккеріні був одним із *сновників жанру струнного квінтету* і першим, квінтети якого отримали європейське визнання. Їх високо цінували В.А. Моцарт і Л. Бетховен – автори геніальних творів у жанрі квінтету. .

Значну роль у становленні сонатно-симфонічного циклу відіграли *німецькі* композитори – сини Й. С. Баха (Вільгем Фрідеман, Філіп Емануїл, Йоганн Хрестіан), а також чеські музиканти з німецького міста Мангейм (*Мангеймська школа*: Я. Стаміць, Ф. Ріхтер та ін.), які здійснили перехід до нового типу оркестру. Поступово склався класичний стиль в музиці, який досяг високого ступеня досконалості у віденській класичній школі.

Віденська класична школа – явище глибоко національне; її коріння – в демократичній культурі австрійського народу; крім того вона увібрала в себе передові досягнення різних національних культур. Відень був столицею багатонаціональної імперії, в яку входили: Австрія, Угорщина, Чехія, Моравія, Словачія, Хорватія, Боснія, Герцоговина, Тіроль та ін. Це відбивалося на музичному фольклорі Відня: на вулицях міста звучали пісні й танці різних народів. Тому поєднання німецьких, угорських, слов'янських, тірольських витоків було *інтонаційною базою* творчості віденських класиків.

Більша частина інструментальних творів Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена – це *сонатно-симфонічні цикли*. В цих творах багатство образного змісту втілено у досконалу, струнку художню форму. Тематичний матеріал завжди яскравий та своєрідний, використано багато нових засобів тематичного розвитку. Музика віденських класиків найчастіше *гомофонно-гармонічна*; але вона поєднується з поліфонічним розвитком.

⁶⁶ Менуєт зі струнного квінтету Мі-мажор Л. Боккеріні вивчається у ЗЗСО на заняттях з предмета «Мистецтво» (розділ «Музичне мистецтво»): 5 клас, тема «Музика і візуальні види мистецтва». – Див. Підручник Л. Г. Кондратової для 5 класу.

Гармонічна мова заснована на принципах *функціональності* (гармонічні функції Т, S, Д). У *формі* переважає періодичність, симетричність структур, що обумовлено характером австрійської та німецької народної пісні. Музична мова проста, доступна, органічно пов'язана із народною творчістю. Мистецтво віденських класиків відбивало просвітницькі ідеї XVIII ст. (переважаюча роль розуму), які поєднувалися зі світлим оптимізмом і високим гуманізмом.

3. Значення і загальна характеристика творчості Й. Гайдна

Йозеф Гайдн (1732-1809 рр.) – австрійський композитор, старший із майстрів віденської класичної школи, *родоначальник класичного симфонізму*. Й. Гайдн пройшов великий творчий шлях. Найбільш значні його твори («*Лондонські симфонії*», *останні квартети*, *ораторії «Створення світу»* та «*Пори року*») написані у 80 – 90 рр. XVIII ст. Це підсумок творчості композитора; вони належать до вищих досягнень віденської класичної школи.

Й. Гайдн писав твори різних жанрів: понад 100 симфоній, велику кількість камерних ансамблів (квартети, тріо та ін.), концерти для різних інструментів, клавірні твори (рондо, варіації, сонати), 24 опери, вокальні твори, в тому числі обробки шотландських та ірландських пісень. *Історичне й художнє значення творчості Й. Гайдна* полягає в розвитку саме *інструментальної музики* (симфонічної та камерної).

Й. Гайдну було властиве цільне й гармонійне світовідчуття; його мистецтв властиві оптимізм, демократичність, тісний зв'язок із народною побутовою музикою. Найбільш характерні для творчості композитора образи, пов'язані з *життям і побутом австрійських селян*: танці, красива природа, картини мирного й щасливого життя. Твори мають бадьорий, життєрадісний, характер (рідко зустрічаються сумні, трагічні, настрої); в них багато енергії, світла, народного гумору, переважають мажорні тональності. Й. Гайдн широко використовував *австрійський музичний фольклор* в усій його різноманітності, у сполученні різнонаціональних елементів (південнонімецькі, угорські, слов'янські). Стиль Й. Гайдна органічно пов'язаний із культурою Відня, що сплавляла в собі італійські, південно-німецькі та інші культурні традиції.

4. Й. Гайдн – засновник класичного симфонізму. «Лондонські симфонії»

В інструментальній музиці Гайдна (сольній, камерній та симфонічній) повно й досконало втілено *сонатно-симфонічний цикл*. Усі чотири частини твору поєднані в єдину художню концепцію, відображують різні грані життя. Звичайно *I частина* (сонатне алегро) найбільш драматична, імпульсивна. *II частина* (повільна) – це переважно сфера ліричних переживань, спокійних роздумів. *III частина* (менуєт) переносить в атмосферу танцювальності та пов'язує сонатно-симфонічний цикл із танцювальною сюїтою XVII – XVIII ст. У *фіналах* переважають жанрові, народно-танцювальні образи. Танцювальністю й пісенністю насичені не тільки третя і четверта, але також перша і друга частини циклу; однак кожна має свою драматичну функцію.

Еволюція жанру симфонії у творчості Й. Гайдна.

Композитор створював симфонії з кінця 50-х до середини 90-х рр. *Ранні симфонії* Й. Гайдна ще майже не відрізняються від камерної музики та не виходять за межі розважально-побутових жанрів музики того часу.

Лише у 70-ті роки з'явилися твори, які висловлювали більш глибокий світ образів: «Траурна симфонія», «Прощальна симфонія». Поступово симфонії Й. Гайдна ставали насиченими більш глибоким змістом; в них відбувався процес подолання сюїтності. У зрілих симфоніях різні за характером 4 частини стають *різними етапами* розвитку образів.

Вищим досягненням симфонізму Й. Гайдна стали його 12 «*Лондонських симфоній*». У кінці 1790 р. до Й. Гайдна, який нещодавно звільнився від майже 30-річної служби в капелі князів Естергазі і жив у той час у Відні, явився відомий англійський скрипаль Джон Пітер Саломон і уклав з ним контракт на гастролі в Лондоні. Незважаючи на побоювання друзів, що майже 60-річний композитор не перенесе плавання і погано почуватиме себе в Англії, не знаючи мови, Й. Гайдн не коливався – йому хотілося сповна насолодитися свободою і

славою. Новий, 1791 р. він зустрів вже на англійській землі, де пробув півтора роки. Слава не змусила себе чекати. Усі газети повідомляли про його прибуття, безліч людей бажала з ним познайомитися, його вшановували на концертах, приймали на придворних балах, запрошували акомпанувати в палац спадкоємця престолу. А в липні він став доктором музики старовинного в Англії Оксфордського університету. На честь цієї події прозвучала написана ще до гастролей симфонія № 92, названа Оксфордською.

У цей період створювалися перші шість (№№ 93-98) з дванадцяти симфоній, що отримали назву «Лондонськими». Вони втілили кращі риси пізнього стилю Й. Гайдна. Картини народних веселощів, що б'ють через край, велика кількість танцювальних ритмів і гумористичних штрихів, варіації на теми народних пісень або тем, вигаданих композитором у народному дусі – такі їх відмінні риси. За винятком однієї (с-moll), усі «Лондонські симфонії» написані в мажорних тональностях, що є показником їх оптимізму, світлого й радісного ставлення до життя.

Кожна з них починається повільним *вступом* (урочистого або зосередженого, лірико-задумливого характеру), який контрастує з наступним *allegro*. У *перших частинах* між темами *головної та побічної партій* немає яскравого образного контрасту (тільки тональний контраст: Т-D); обидві мають пісенно-танцювальний характер. Великого значення набувають *розробки*. Темі розвиваються шляхом мотивного *вичленування* (окремий, найбільш активний відрізок теми, самостійно розвивається), широко використовуються модуляції в різні тональності, проведення тем у різних інструментів, в різних регістрах, що надає розробкам активного й цілеспрямованого характеру.

Другі повільні частини мають різноманітний характер (задумливо-ліричний, зосереджений або пісенний). Форми їх також різні (складна тричастинна або варіаційна).

Менуети (III ч.) Й. Гайдна – це не придворні менуети; вони мають характер *сільських танців* з їх важким рухом, несподіваними акцентами, гумором. У *фіналах* панують жанрові, народно-танцювальні образи; форми фіналів найчастіше – рондо-соната.

Оркестр Гайдна має *парний склад*: 2 флейти, 2 гобоя, 2 фагота, 2 валторни, 2 труби, пара літавр, струнні; іноді Гайдн використовував кларнети (тромбони з'явилися тільки у фіналах деяких симфоній Л. Бетховена).

5. Характеристика симфоній. Симфонія № 94 соль мажор, «Сюрприз»⁶⁷

Симфонія № 94 має назви, дані їй не автором – «*З ударом літаври*» та «*Сюрприз*». Назва походить від гумористичного ефекту: після піано і піаніссимо струнних несподівано звучить громовий акорд усього оркестру фортисимо, в якому виділяється удар літаври. З цим ефектом пов'язані різні легенди. За однією з них композитор помітив, що публіка на концерті задрімала, і вирішив її таким чином розбудити. Як тільки заколисані слухачі занурювалися в обійми морфея, зал приголомшувало фортисимо і фанфари усіма духовими. По іншій версії – сюрприз був задуманий заздалегідь. Прем'єра Симфонії № 94 відбулася 23 березня 1792 р. в Лондоні під управлінням автора і пройшла з великим успіхом.

I частина Adagio – Vivace assai. Симфонія починається повільним, в темпі адажіо, *вступом*, який побудовано на зіставленні струнних і духових інструментів. Зі *вступом* контрастує дуже швидке *сонатне алегро* (vivace assai). Експозиція, сповнена нестримних веселощів, здається написаною на єдиному диханні. У *розробці* відчувається гайднівська майстерність мотивного розвитку. Тут переважають мінорні тональності, загострені хроматичними гармоніями. Повернення у *репризі* до світлої головної партії вражає своєю несподіваністю.

II частина Andante. Друга, повільна частина – *варіації* на тему моравської дитячої пісні. Дуже проста, з великою кількістю повторів, вона запам'ятовується миттєво, і будь-який слухач, йдучи з концерту, виносить її з собою. Й. Гайдну запала в душу ця мелодія, і через декілька років він використав її в арії орача в ораторії «Пори року». Течію музики

⁶⁷ Симфонія Й. Гайдна «Сюрприз» включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (2 клас 3 тема «Основні музичні жанри», також 4 клас, 2 тема «Музика єднає світ» як матеріал для сприймання.

несподівано перериває оглушливий удар усього оркестру з литаврами (це і є той «сюрприз», з яким пов'язана назва симфонії).

III частина Menuetto. Менует відтворює образи невибагливого народного танцю. Пружно тему ведуть флейти, скрипки і фаготи в октаву, фактура супроводу нагадує вальс. У *середньому розділі* використані прийоми розробки, властиві сонатному алегро.

IV частина Finale. Allegro di molto. Стихія танцю панує також у фіналі, який перекликається з першою частиною. Жвава тема скрипок з раптовими ритмічними перебиваннями багаторазово повторюється, варіюючись, немов усі нові танцюристи вступають в загальний хоровод. Між проведеннями головної теми містяться епізоди, в яких розроблюються мотиви головної партії з додаванням різноманітних гумористичних деталей.

Симфонія No. 101 («Годинник»)⁶⁸

Прем'єра симфонії № 101 відбулася 3 березня 1794 р. і мала великий успіх. Назва «Годинник», дана не автором, вона виникла через своєрідний образний ефект у повільній частині, як це було також з іншими заголовками симфоній («Сюрприз», «Військова»).

I частина. Симфонія починається *вступом* у дуже повільному темпі (адажіо). Мінорне, з великою кількістю хроматизмів, з темою, викладеною поліфонічно в середніх голосах, воно розвивається немов через силу і провіщає музику абсолютно іншого складу, ніж наступне *сонатне алегро*, безтурботне, в найшвидшому темпі (presto).

Головна партія у струнних стакато – легка, нестримна, спрямована вгору – утворює яскравий контраст із роздумами вступу, хоча інтонаційно виростає з нього. Особливу пікантність надає їй поділ не на чотиритакти, як це властиво класичній музиці, а на п'ятитакти. *Побічна партія* – більше камерна. У *розробці* обидві теми драматизуються. Безтурботність повертається в репризі. *Кода* є ще одним варіантом головної теми в іншій оркестровці.

II частина повільна, пронизана *мірним ритмом супроводу*, який нагадує цокання годинника (звідси – назва симфонії). Й. Гайдн в улюбленій формі *варіацій* вражає досконалою майстерністю і невичерпною винахідливістю. Співуча *тема* насичена ніби вокальною колоратурою, що надає їй подібність до італійської оперної арії. У процесі варіювання вона змінює оркестрове вбрання, драматизується, набуває тональної свободи, яка не властива класичному типу варіацій.

III частина. З вишуканим анданте зіставлений *грубуватий менует*. Динамічні й фактурні контрасти, ритмічні перебивання, стрибки на великі інтервали малюють картину селянського свята. У *тріо* панує приглушена звучність, що зрідка порушується шумними вигуками tutti. Легко злітаюче награвання флейти стакато у верхньому регістрі нагадує головну тему першої частини – прийом, рідкий в XVIII ст. Мелодія іноді вступає в комічне протиріччя з гармонією, виникає і гумористичний діалог флейти і фагота на відстані в три октави. Закінчується менует точним повторенням першого розділу (da capo).

IV частина. Картина народного гуляння розгортається у *фіналі*. В темі, що постійно повертається в різних варіантах, чуються відгомони і жвавих пасажів першої частини, і незграбних стрибків менуету, і гумористичних діалогів його тріо, і навіть – подекуди – рівномірного цокання годинника анданте. У цій формі *рондо* епізоди контрастні. *Перший* – ліричний, з улюбленим Й. Гайдном викладом теми в октаву, запозиченим із практики побутового музикування. *Другий* – складне фугато, яке відрізняється винятковою поліфонічною майстерністю. *Кода* затверджує основну тему у блискучому звучанні валторн і труб на тлі тріумфуючих пасажів струнних і дерев'яних.

⁶⁸ Симфонія Й. Гайдна «Годинник» включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво»: 2 клас 3 тема «Основні музичні жанри», також 4 клас, 2 тема «Музика єднає світ» як матеріал для сприймання.

Симфонія № 103 Es-dur «з тремолою літавр»

Назва симфонії виникла завдяки першому такту. Повільний *вступ* починається з *тремоло солюючої літаври*. Це перше звучання так вразило слухачів на прем'єрі, що дало назву всьому твору. Музика вступу має заглиблено-зосереджений характер, контрастує з наступним сонатним алегро. Велична тема, доручена басовим інструментам, неквапливо підіймається вгору. У кінці вступу з'являється c-moll, що надає музиці похмурого колориту.

Головна партія (Es-dur) – життєрадісна, весела, має народно-танцювальний характер, нагадує австрійський лендлер (попередник вальсу).

У *зв'язуючій* партії розвивається перший (найбільш активний) елемент головної партії, а також тема вступу у зміненому вигляді. Вже в експозиції відчувається принцип віденського класичного симфонізму – твір побудовано на основі тематичного розвитку.

Побічна партія (B-dur) за своїм характером не контрастує з головною; вона теж танцювальна, життєрадісна, граціозна. Закінчується експозиція затвердженням домінантової тональності. Майже вся *розробка* побудована на розвитку першого елемента головної партії (він розвивається поліфонічно, проводиться в різних тональностях), має активний, цілеспрямований характер. У розробці також звучить тема вступу у зміненому вигляді, а заключний розділ, побудований на розвитку теми побічної партії. *Реприза* скорочена (пропущена зв'язуюча партія); побічна партія звучить в основній тональності. *Кода* побудована на темі вступу.

Друга частина – анданте, написана у формі *подвійних варіацій* на дві надзвичайно яскраві фольклорні теми. *Перша тема* – мелодія хорватської народної пісні. Для неї характерні: c-moll, підвищений четвертий ступінь, інтервал збільшеної секунди, ладова мінливість. *Друга тема* (C-dur) – споріднена з першою і в той же час контрастна їй (форте, маршеподібний рух). Далі теми варіюються.

Третя частина – менует, типовий для симфоній Й. Гайдна з розмашистою мелодією, різкими акцентами, динамічними контрастами. *Фінал* написаний у формі *рондо-сонати*. Чотири вступні такти (так звані «золотий хід валторн») складають гармонічну основу теми фіналу. Ця проста гармонічна формула, що асоціюється із звучанням лісових ріжків під час полювання, визначає характер усієї музики фіналу. *Головна партія* – це мелодія хорватської пісні; розвивається шляхом вичленування першого елемента. *Побічна партія* – не самостійна, вона заснована на поліфонічному розвитку першого елемента головної, (фінал побудований не на контрастному, а на єдиному тематичному матеріалі).

Творчість Й. Гайдна охоплює широкий спектр жанрів. У Німеччині та Австрії Й. Гайдн став відомим завдяки своїм ораторіям — «Створення світу» і «Пори року». Натомість в США, Англії та Франції найпопулярніші його симфонічні твори. Хоча симфонічні цикли писалися і до Й. Гайдна, вважається, що саме Й. Гайдн підсумував і підняв на новий якісний рівень досвід попередників, відкривши нову епоху у розвитку жанру симфонії.

У *камерній музиці* Й. Гайдн вважається засновником жанру *струнного квартету*. 83 квартети Й. Гайдна написані для постійного складу виконавців (дві скрипки, альт і віолончель) і мають чотиричастинну (алегро в сонатній формі, повільна частина, менует і фінал або алегро, менует, повільна частина і фінал) або п'ятичастинну форму (алегро, менует, повільна частина, менует і фінал). Відкриттям Й. Гайдна вважається також *форма рондо-сонати*, в якій принципи сонатної форми (експозиція, розробка, реприза) зливаються з принципами рондо (A-B-C-A або A-B-A-C-A-B-A). Фінали пізніх інструментальних творів написані саме у цій формі. *Оркестрове письмо* Й. Гайдна виявляє поступове ослаблення зв'язку зі старою технікою basso continuo, в якій клавійний інструмент або орган заповнював акордами звуковий простір й утворював «скелет», на який накладалися інші лінії скромного оркестру тих часів.

Клавірна творчість. Коли Й. Гайдн створював свої клавірні твори, фортепіано поступово витісняло з музичної практики клавесин і клавікорд. Свої ранні твори Й. Гайдн писав ще для цих старовинних клавійних інструментів, а на виданнях пізніших років став

вказувати «для клавесина чи фортепіано» і, нарешті, іноді тільки «для фортепіано». Серед його клавірних творів значне місце посідають *сольні сонати*. До найбільш відомих з них належать *сонати ре мажор і мі мінор*.

Соната Ре мажор⁶⁹

Перша частина починається звучанням теми *головної партії*. Це веселий і життєрадісний танець з пустотливими октавними стрибками, форшлагами, мордентами і повторами звуків. Веселі пасажі шістнадцятих наповнюють *зв'язуючу партію*. Тема *побічної партії* (в тональності ля мажор) – також танцювальна, тільки більш стримана, вишукана. Але далі у розвиток теми побічної партії проникають пустотливі стрибки з головної партії, а потім – пасажний рух зі зв'язуючої партії. Він стає більш напруженим, розмашистим і раптом швидко заспокоюється. Завершує експозицію безтурботно-танцювальна *заклучна партія*. В розробці знову багато жвавого руху. Тут октавні стрибки з теми головної партії, переміщаючись в ліву руку, робляться ще пустотливішими, а пасажний рух сягає ще більшої напруженості і широкого розмаху, ніж у розвитку теми побічної партії в експозиції. В *репрізі* звучання побічної та заклучної партій в основній тональності (ре мажор) міцно закріплює панування радісного настрою.

Найбільш сильний контраст вносить у сонату коротка *друга частина*, повільна і стримана за характером. Вона написана в однойменній тональності *ре мінор*. У музиці відчувається важкий ритм *сарабанди* – старовинного танцю, що нерідко набував характеру траурної ходи. А у виразних мелодичних вигуках з тріолями і пунктирними ритмічними фігурами є схожість з сумними наспівами угорських циган. Але в оптимістичному мистецтві Й. Гайдна похмурі образи завжди перемагаються світлими образами життя. І ре-мінорна друга частина цієї сонати, закінчуючись не на тонічному, а на домінантовому акорді, безпосередньо переходить у стрімкий ре-мажорний фінал.

Фінал побудований у формі *рондо*. Польотно-танцювальна головна тема – *рефрен* (в основній тональності ре мажор) – одна з найбільш життєрадісних у Гайдна. Вона повторюється тричі, а між її повтореннями знаходяться епізоди. У *першому, ре-мінорному епізоді* звучать сумні спогади – відгомні середньої частини. Другий соль-мажорний епізод безтурботно веселий і призводить до жартівливої «перекличці» правої і лівої рук на одній ноті.

6. Ораторії Й. Гайдна

Ораторія «Створення світу»

Історія створення. Задум «Створення світу» виник ще в Лондоні: скрипаль і керівник оркестру Джон Петер Саломон, який запросив Й. Гайдна в Англію, запропонував йому написати ораторію на англійський текст за зразком генделевських, які вразили Й. Гайдна своєю монументальністю, коли він почув їх в Англії. Саме від Саломона композитор отримав текст нікому невідомого англійського поета Лідлі, в основу якого була покладена поема Джона Мільтона «Втрачений рай» – одна з вершин англійської епічної поезії другої половини XVII ст. Автор німецького лібрето – барон Готфрід ван Світен, якому Й. Гайдн передав для перекладу і переробки привезений із Англії текст Лідлі. Робота над твором почалася наприкінці 1796 р. Перше публічне виконання «Створення світу» відбулося 19 березня 1799 р. у віденському імператорському і королівському придворному театрі. «Створення світу» було сприйняте як перша світська ораторія німецькою мовою. Це виявилось настільки незвичним для віденців, що відразу ж був зроблений італійський переклад – як більше відповідний духу місця і часу. *Склад виконавців*: Архангели: Рафаїл (бас), Уріїл (тенор), Гавріїл (сопрано); Адам (бас), Єва (сопрано), хор, оркестр.

Ораторія «Створення світу»⁷⁰ складається з *3 частин* (34 номери). Музика втілює подив перед величчю і різноманіттям *всесвіту*, вдячність Творцеві і радісне прославлення

⁶⁹ Соната ре мажор Й. Гайдна вивчається у ЗЗСО на заняттях з предмета «Мистецтво» (розділ «Музичне мистецтво»): 6 клас, тема «Жанри камерно-інструментальної музики». – Див. Підручник Л.Г. Кондратової для 6 класу.

життя – сонця і води, птахів та звірів, першої людської сім'ї, що живе в мирі та любові. На зміну епічному розмаху ораторій Г. Генделя прийшли барвисті картини природи та ліричні сповіді, хоча Й. Гайдн не відмовився також від великих поліфонічних хорів. В ораторії використаний достатньо великий для того часу оркестр з трьома флейтами, контрафаготом і трьома тромбонами.

19 березня 1799 р. у Відні відбулося перше публічне виконання ораторії «Створення світу», яке викликало справжнє стовпотворіння. Знамените лейпцігське видавництво Брейткопф і Гертель запропонувало опублікувати повне зібрання творів Й. Гайдна; і в перші місяці 1800 р. вийшло кілька томів з портретом композитора. Тоді ж у Відні були видані партитура «Створення світу» і перекладення для квінтету найяскравіших уривків. У березні Й. Гайдн на запрошення намісника Угорщини диригував ораторією «Створення світу» в Пешті, а 24 грудня ораторія прозвучала в Парижі. На честь цієї події була вибита медаль з портретом композитора на одній стороні і зоряної короною на іншій.

Ораторія «Пори року»⁷¹

Історія створення. Величезний успіх ораторії «Створення світу»⁷² спонукав її лібретиста Готфріда ван Світена взятися за створення нового лібрето. Знавець англійської мови, перекладач на німецьку ораторій Г. Генделя і первісного тексту «Створення світу», заснованого на поемі Джона Мільтона, ван Світен і для другої ораторії Гайдна обрав англійське джерело. Це були 4 поеми «Пори року» родоначальника англійського сентименталізму Джеймса Томсона, які користувалися великою популярністю в усій Європі. Опис сільської природи в її неперервних змінах від перших днів весни до хуртовин зими, мирні пейзажі, пожвавлені сівбою, збиранням винограду, полюванням, сільської гулянкою, – все було новим і викликало захоплення і наслідування в Німеччині та Франції.

Склад виконавців: Симон, орач (бас), Ханна, його дочка (сопрано), Лукас, молодий селянин (тенор), селяни, мисливці (хор), оркестр. Ван Світен включив у текст ораторії також 2 пісні сучасних німецьких поетів Крістіана Фелікса Вайса і Готфріда Серпня Бюргера і ввів мотиви псалмів №№3, 15 та 24 у фіналі. Створення музики тривало до квітня 1801 року. 24 квітня відбулася прем'єра нової ораторії в тому ж віденському палаці князя Йозефа Шварценберга, де вперше було виконано «Створення світу». «Пори року» користувалися таким успіхом, що протягом тижня прозвучали ще двічі, а місяць потому, 29 травня 1801 року, пройшла публічна прем'єра у Великому залі Віденського Редуту.

Ораторія «Пори року» стала останнім твором Й. Гайдна, *вершиною і підсумком* його творчості. У простому життєвому сюжеті про звичайних людей Й. Гайдн найбільш повно висловив своє світовідчуття, свою філософію, розуміння сенсу життя і призначення людини, яка включена в круговорот природи. Як і природа, людина переживає весняне пробудження, літній розквіт, осінню зрілість, як і вона, занурюється у зимовий сон; усе минає. Але це не породжує ні у Й. Гайдна, ні у його героїв смутку: діти природи, вони співають гімн землі, праці, любові, нарешті, чесноти.

В ораторії зосереджені *типові риси музичного стилю* Й. Гайдна: класична простота і ясність мелодії, гармонії, форми; використання тем, близьких до побутових, та звукообразжальних прийомів; багатство номерів (тут зустрічаються різноманітні хори, речитатив, арія, каватина, пісня, дует, терцет, терцет з хором і подвійним хором).

Завдання для самоперевірки:

1. Визначити нові риси інструментальної музики другої половини XVIII ст. Назвати поширені жанри.

⁷⁰ Ораторія «Створення світу» Й. Гайдна вивчається у ЗЗСО на заняттях з предмета «Мистецтво» (розділ «Музичне мистецтво»): 6 клас, тема «Жанри хорової музики: Ораторія». – Див. Підручник Л. Г. Кондратової для 6 класу.

⁷¹ Ораторія «Пори року» Й. Гайдна вивчається у ЗЗСО на заняттях з предмета «Мистецтво» (розділ «Музичне мистецтво»): 6 клас, тема «Жанри хорової музики: Ораторія». – Див. підручник Л. Г. Кондратової для 6 класу.

⁷²

2. Пояснити поняття: «соната», «концерт», «симфонія», «камерна музика».
3. Охарактеризувати розділи сонатної форми і частини сонатно-симфонічного циклу.
4. Пояснити поняття: «сонатне Алегро», «експозиція», «головна партія», «зв'язуюча партія», «побічна партія», «заключна партія».
5. Дати загальну характеристику творчості композиторів Віденської класичної школи.
6. Визначити, в чому полягає значення і характерні риси творчості Й. Гайдна.
7. Дати загальну характеристику симфонічної творчості Й. Гайдна. Визначити характерні риси «Лондонських симфоній».
8. Охарактеризувати Симфонію № 94 «Сюрприз», Симфонію №101 «Годинник», Симфонію № 103 «З тремоло літавр».
9. Розглянути ораторії Й. Гайдна.

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Законспектувати життєвий і творчий шлях Й. Гайдна.
2. Підготувати бесіду відповідно до програми «Музичне мистецтво» /«Мистецтво»:
 - Менуэт зі струнного квінтету Л. Боккеріні: 5 клас, тема «Музика і візуальні види мистецтва»;
 - Симфонію № 94 «Сюрприз» та Симфонію №101 «Годинник»: 2 клас 3 тема «Основні музичні жанри», також 4 клас, 2 тема «Музика єднає світ»;
 - Ораторію «Створення світу» Й. Гайдна: 6 клас, тема «Жанри хорової музики: Ораторія»;
 - Ораторію «Пори року» Й. Гайдна: 6 клас, тема «Жанри хорової музики: Ораторія».

Музичний матеріал:

Й. Гайдн – фрагменти симфоній №№94, 101, 103.

3.3. Оперна, інструментальна та хорова творчість В.А. Моцарта.

План

1. В. Моцарт як представник віденської класичної школи. Характерні риси творчості.
2. Оперна творчість В. Моцарта. Новаторське трактування жанрів, майстерність музичних характеристик.
3. Опера «Весілля Фігаро».
4. Опері «Дон Жуан», «Чарівна флейта».
5. Симфонічна та камерно-інструментальна творчість В.А. Моцарта. Симфонія №40 соль мінор. «Маленька нічна музика».
6. Багатоманітність клавірної музики В. Моцарта. Концерти, соната ля мажор.
7. Хорові твори В. Моцарта. «Реквієм».

Ключові слова: опера-буффа, комедія характерів, музична характеристика, увертюра, арія, дует, каватіна, «весела драма», зінгшпіль, симфонія, соната, фантазія, варіації, рондо, реквієм, Dies irae, Lacrimosa.

1. В. Моцарт як представник віденської класичної школи. Характерні риси творчості

Вольфганг Амадей Моцарт (1756-1791) – австрійський композитор, представник віденської класичної школи, один з найвидатніших геніїв світового музичного мистецтва. В музиці В. Моцарта органічно поєднується культ розуму, ідеал благородної простоти, властивий просвітницькому класицизму, і культ серця, багатство душевного світу, народжені художнім напрямом німецької літератури 70-80-х рр. XVIII ст., яке отримало назву «*Буря і натиск*» (нім. Sturm und Drang)⁷³. Цілісність, ясність, світлоносність і краса поєднуються в музиці В. Моцарта з глибоким драматизмом.

Піднесене і буденне, трагічне і комічне, величне і граціозне, вічне і скороминуще, загальнолюдське і індивідуально-неповторне, національно-характерне з'являються в творах

⁷³ Й. Гете, Ф.Шиллер, головний теоретик – В. Гердер.

В. Моцарта в динамічній рівновазі та єдності. В центрі художнього світу В. Моцарта – людська особистість, яку він розкрив як лірик і одночасно як драматург, прагнучи до художнього відтворення об'єктивної сутності людського характеру. Музика В. Моцарта відзначається красою мелодій, досконалістю художньої майстерності, відтворює любов до життя, до людини, багатство і різноманітність людських почуттів. Недарма О. С. Пушкін у маленькій трагедії «Моцарт і Сальєрі» писав про В. Моцарта: «Яка глибина! Яка сміливість і яка стрункість!»

Творчості В. Моцарта властива виключна багатогранність, універсальність. Незважаючи на коротке життя (35 років) він написав багато творів в усіх жанрах і формах, які існували в його епоху. На відміну від Й. Гайдна, головне значення якого зосереджено в галузі інструментальної музики, В. Моцарт в усіх жанрах створив шедеври, які також у наш час мають глибокий вплив на слухачів.

Творча спадщина В. Моцарта включає: 14 опер, 41 симфонію (не враховуючи кількох юнацьких симфоній), 27 фортепіанних і 5 скрипкових концертів з оркестром, 8 концертів для духових інструментів з оркестром, камерно-інструментальні твори (тріо, квартети, квінтети), велика кількість дивертисментів, серенад для оркестру та інструментальних ансамблів (зокрема «Маленька нічна музика»), понад 30 сонат для скрипки з фортепіано, 18 фортепіанних сонат, 15 варіаційних циклів, 4 фантазії, «Реквієм», меси, кантати, арії, пісні.

В. Моцарт увійшов у музичне життя Європи, коли в музичному мистецтві вже відбулися значні події. Оперний театр вже мав на той час великі досягнення. В. Моцарт підсумував *прогресивні досягнення оперного мистецтва*, здійснив *реформу опери*, створивши власну передову оперну естетику. У своїй *інструментальній творчості* В. Моцарт підсумував досвід мангеймських та віденських майстрів старшого покоління, Й. Гайдна, розкрив новий світ ідей, думок і почуттів, сповнив музику новим драматичним змістом, глибше і повніше, ніж попередники, відтворював дійсність. Для творчості В. Моцарта характерне *органічне поєднання австрійської народно-національної основи музики з особливостями інших національних музичних культур*. На відміну від Й. Гайдна, життя якого майже не виходило за межі Австрії, В. Моцарт із раннього дитинства відвідував різні європейські країни, що відбивалося в його творчості.

Творам В. Моцарта властива поетичність, душевна чутливість, витонченість. В. Моцарт – один з найвидатніших *мелодистів*. Його мелодії прості, легко запам'ятовуються; в той же час вони складні, адже відбивають багате душевне життя людини. Мелодії В. Моцарта витончені, співучі, з великою кількістю хроматизмів, затримань. Композитору властиві також мелодії мужнього характеру, яким притаманні: внутрішня конфліктність, наявність контрастних елементів. Риси австрійських та німецьких пісень і танців поєднуються у мелодіях В. Моцарта з елементами італійської та французької мелодики. Але усі ці впливи перетворені композитором у свій неповторний, індивідуальний стиль.

Велике значення в музиці В. Моцарта має *поліфонія*. Він розвивав бахівську поліфонію, але на новій стилістичній основі віденської класичної школи. Теми В. Моцарта за своєю природою гомофонні, але у процесі їх розвитку композитор користувався поліфонічними засобами. *Гармонія* В. Моцарта відтінює красу і виразність мелодій. Вона заснована на взаємодії трьох простих функцій (T-S-D). Разом з тим, сміливі модуляції й далекі тональні зіставлення (часто у драматичних творах) приводили у збентеження сучасників В. Моцарта.

2. Оперна творчість В. Моцарта; новаторське трактування жанрів, майстерність музичних характеристик.

В. Моцарт писав опери протягом усього життя, але найвищим досягненням стали опери *останнього десятиріччя* (1782-1891 рр.). Композитор звертався до різних оперних жанрів. Але *кожний жанр він збагачував елементами інших оперних жанрів, а також принципами віденського класичного симфонізму*, що відчувається: у зростанні ролі оркестру,

у мелодичному стилі та засобах розвитку. Отже В. Моцарт поглибив трактування традиційних оперних жанрів та створив нові:

- Опера «Весілля Фігаро» – комедія характерів;
- «Чарівна флейта» – опера-філософська казка;
- Опера «Дон Жуан» – «весела драма», яка поєднує риси трагедії та комедії.

Як і К. Глюк, В. Моцарт був *найвидатнішим реформатором оперного мистецтва*. Якщо для К. Глюка в опері головною була драматична дія, то для В. Моцарта *основа опери – музика*. Одним із значних досягнень оперної драматургії В. Моцарта стала **майстерність музичних характеристик дійових осіб**. В італійській опері-серія музичні характеристики ігнорувалися; в опері-буффа акцентувалися не індивідуальні риси, а типові. В операх В. Моцарта дійові особи – це не тільки традиційні типи, але й живі люди; в них поєднані типові та конкретні, індивідуальні риси.

В. Моцарт не використовував лейтмотивів, але мелодичні звороти, які характеризують дійову особу, складають цільний і багатогранний образ. Так в образі Дон-Жуана композитор підкреслив його любов до життя, сміливість, рішучість, в образі Сюзанни – жіночу привабливість, розум, лукавство, в образі Базіліо – підступність, підлість.

В опері XVIII ст. вже склалися певні традиції у композиційній структурі: опера складалася із *самостійних закінчених музичних номерів, які з'єднувалися або речитативами, або розмовними діалогами*. В. Моцарт переважно дотримувався цієї традиції, але, якщо цього вимагав драматургічний задум, порушував її.

3. Опера «Весілля Фігаро»; жанр, сюжет, музичні характеристики

Опера написана на сюжет комедії П. Бомарше «*Божевільний день або весілля Фігаро*», яка була поставлена у Парижі напередодні революції 1789 р. і мала велике значення у викритті феодально-аристократичних порядків. У Відні ця п'єса була заборонена цензурою, тому в *лібретто опери* (Лоренцо да Понте) соціальна гострота пом'якшена.

Опера «Весілля Фігаро» написана у *традиціях італійської опери-буффа*, про що свідчать: сюжет, у якому багато комічних образів, непорозумінь, структура опери, яка поділяється на закінчені музичні номери, які з'єднуються речитативами. Проте В. Моцарт *вийшов за межі опери буффа, створивши реалістичну комедію характерів*, що було новим явищем. Кожна дійова особа має свою *яскраву музичну характеристику*.⁷⁴ В образі Фігаро композитор підкреслив його жвавість, рішучість, кмітливість, спритність. Його арії, речитативи, репліки в ансамблях відзначаються мужністю, простими інтонаціями ритмами, швидким темпом. Але з залежності від драматичної ситуації виявляються різні грані характеру Фігаро. Так у *першій арії з I дії «Якщо захоче пан пострибати»* Фігаро спочатку зображує галантні манери графа, тому музика набуває витонченого менуетного характеру. Далі Фігаро стає самим собою і музика відтворює його грубувато-веселий характер.

У популярній *другій арії («Хлопчик жвавий»)* Фігаро звертається до Керубіно, якого граф відіслав служити в полк; тому арія має характер *батьорого маршу*, в якому виражена і мужня активність самого Фігаро, і майбутнє військове життя Керубіно. Арія написана у формі *рондо*. Основна тема (рефрен) побудована на фанфарних інтонаціях, чергується з іншими епізодами, музика яких відтворює зміст слів.

⁷⁴ *Короткий зміст опери*. До камеристки графіні і нареченої Фігаро Сюзанни залицяється граф. Одруженню Фігаро і Сюзанни заважають також Доктор Бартоло (який пам'ятає, як Фігаро допоміг графу Альмавіва обручитися з Розіною) і стара економка графа Марцеліна. Вони намагаються використати письмове забов'язання Фігаро сплатити Марцеліні борг або одружитися з нею. Так зав'язується складна інтрига, в яку вплутується також старий вчитель співів Базіліо і юний паж Керубіно, закоханий в усіх жінок замку. Фігаро, графіня і Сюзанна утворюють союз, поставивши мету покарати графа за його невірність дружині і залицяння до нареченої Фігаро. В результаті несподівано з'ясовується, що Фігаро – це син Бартоло і Марцеліни, викрадений у дитинстві, а жартівливі витівки Фігаро, графіні і Сюзанни (любовна записка, переодягнення, непорозуміння) з метою провчити графа примушують його визнати свою провину і просити пробачення у графіні. Усі задоволені і весело закінчують цей «божевільний день».

Музика, яка характеризує *Сюзанну*, відворює її жіночу привабливість, розум, лукавство. Така характеристика розкривається вже у перших дуетах з Фігаро і зберігається до кінця опери. Але в *арії з II дії* («*Прийди, о милий друг, у мої обійми*») м'які ліричні інтонації відбивають іншу, ліричну грань характеру Сюзанни.

Образ *Керубіно* більш простий. В обох аріях він охарактеризований як закоханий хлопчик, який жадає взаємності. *Перша арія з I дії* («*Розповісти, пояснити я не можу*») має схвильований, збуджений характер (швидкий темп, пульсуючий оркестровий супровід, повторність коротких ритмічних фігур), нагадує головну партію з симфонії соль мінор. *Друга арія Керубіно* («*Серце хвилює гарача кров*») написана в характері романсу, відзначається плавною, виразною мелодією, частими тональними змінами у супроводі, які відтворюють ніжну пристрасність закоханого хлопчика.

Дуже виразно звучить невелика арієтта *Барбаріни*, побудована на зворушливо-виразних інтонаціях, які відтворюють наївно-дитячий характер дівчинки. Іноді дві дійові особи мають *єдину музичну характеристику*, наприклад, у так званому «*дуеті письма*», коли Сюзанна пише під диктування графіні листа графу, в якому призначає йому побачення. Обоє жінок об'єднує одна думка, одне прагнення. Тому цей номер являє собою романс для двох жіночих голосів з ніжною, плавною ліричною мелодією, рівномірним супроводом, рухом голосів у терцію (у другій частині дуету), що надає йому рис баркароли.

Композиція опери «*Весілля Фігаро*» *традиційна для опери-буффа*: чергування закінчених номерів з речитативами *сессо*. Але в опері В. Моцарта музичні номери не чергуються механічно; багато з них *об'єднуються у сцени*, насичені розвитком. Такими є передусім *ансамблі* і особливо *два фінали* опери (I та II дій), які виростають у великі ансамблеві сцени, які мають наскрізний розвиток і не поділяються на номери.

Геніальним зразком оперного фіналу є *фінал, який завершує I дію*, в якому музичний розвиток підпорядкований сценічній дії. В ньому беруть участь всі дійові особи (крім Керубіно), які з'являються поступово (фінал починається дуетом, закінчується септетом). Одночасно зростає і темп. З появою нової дійової особи або з новим поворотом дії змінюється характер музики. Заключний розділ фіналу нагадує останню частину симфонічного циклу; таким чином В. Моцарт поєднав у цьому фіналі драматичність із закономірностями інструментальних циклів.

Починається опера стрімкою *увертюрою*, яка своїм життєрадісним, характером відтворює загальний настрій опери; увертюра написана у сонатній формі без розробки.

4. Опера «Дон Жуан»⁷⁵

Опера «Дон Жуан» стала вищим досягненням В. Моцарта в оперному жанрі. Опера була написана на лібретто Лоренцо да Понте; її прем'єра відбулася у Празі у 1787 р. Опера В. Моцарта «Дон Жуан» – це самостійна обробка цього сюжету. В ній поєднується музика трагічна і комічна; за жанром це – «*drama giocosa*» («весела драма»). Опера відзначається глибиною і силою відтворення людських пристрастей і характерів. Кожна дійова особа має яскраву музичну характеристику.

Найбільш трагічний *образ Командора*; музика, яка його характеризує, набуває значення лейтмотиву. Важкі акорди у трагічній тональності ре-мінор, остинатний ритм створюють зловісний, роковий образ. В. Моцарт використав *тромбони*, які звучать в опері тільки двічі: у сцені ні на кладовищі (перше появлення статуї Командора) і в повну силу – у сцені на вечері у Дон-Жуана, створюючи жахливе враження (в інших сценах опери тромбони відсутні). В *Увертурі вступному Andante* з темою Командора протиставлено *сонатне allegro*, теми якого втілюють життєлюбний образ Дон Жуана, характеризують комедійну лінію опери. На такому саме *контрасті* заснована і музично-сценічна дія опери, в якій *перехрешуються події трагічного і комічного плану*.

⁷⁵ Відома легенда про іспанського дворянина, спокусника жінок багато разів була використана у мистецтві (п'єса Мольєра, балет К. Глюка, після В. Моцарта – також Дж. Байрон, О. С. Пушкін, О. Даргомижський, Р. Штраус).

Один з найбільш цікавих зразків драматургії В. Моцарта – *Інтродукція I дії* – експозиція чотирьох дійових осіб: Дон Жуана, донни Анни, Лепорелло, Командора. *Образ Дон Жуана* складний; у ньому є привабливі риси: життєлюбство, енергійність, винахідливість, спритність. У той же час – це негативний персонаж: хитрий, здатний на лицемірство і зраду. *Лепорелло* – це інший образ, комедійний персонаж; у його музичній характеристиці відтворені *особливості басових партій опери-буффа*: скоромовка (*parlando*), повторення фраз, напівречитативний характер мелодії. Інтродукція закінчується унікальним *тріо низьких чоловічих голосів* (Дон Жуана, Лепорелло і вмираючого Командора), яке має похмурий колорит.

Трагедійна за змістом також *I картина I дії*. Сцена донни Анни та її нареченого дона Оттавіо над тілом вбитого Командора розвиває трагічну лінію опери. У *II картині I дії* з'являється новий трагічний персонаж – донна Ельвіра, яка шукає Дон Жуана, щоб помститися за зраду. Найбільш яскравий номер цієї картини – це *арія Лепорелло «зі списком»*, у якій Лепорелло розгорає перед Ельвірою вечезний список коханок Дон Жуана і розповідає про його пригоди. Арія складається з двох контрастних частин. *I частина* – це портретна характеристика Лепорелло як буффонного персонажу. *II частина* арії відтворює образ Дон Жуана крізь сприйняття Лепорелло.

У *III картині I дії* комедійна лінія опери розширюється. Тут показана сцена свята селян, звучить дуже виразний *дует Дон Жуана і Церліни «Ручку мені даєш свою ти»*. Дон Жуан у пошуках нових пригод задумав влашкувати у своєму замку свято, про що сповіщає у так званій *«арії з шампанським»*, сповненій життєвої енергії, темпераменту.

Надзвичайно цікавим є *фінал I дії*, який змальовує свято в замку Дон Жуана. В. Моцарт використав тут виключно новаторський *прийом поліметрії*. За сценою звучить *менуєт* і одночасно *два оркестри виконують два інші танці* (контраданс на 2/4 і вальс на 3/8). Прийом поліметрії відіграє у цій сцені важливу *драматургічну роль*: танець приводить до кульмінації фіналу.

Друга дія також складається з кількох картин. Важливими номерами II дії є сцена на кладовищі і фінал. *Сцена на кладовищі* починається веселою розповіддю Дон Жуана про нову пригоду. Проте фраза статуї Командора («Закінчиться твій сміх цієї ж ночі») у супроводі *тромбонів* вносить нову барву, справляє таємниче, зловісне враження. Закінчується сцена на кладовищі *дуєтом* Дон Жуана і Лепорелло, які запрошують статую в гості.

Фінал опери – *трагічна розв'язка*, загибель Дон Жуана. Фінал поділяється на дві контрастні частини. *I частина* змальовує веселу вечірку в домі Дон Жуана. *II частина* – після приходу *статуї Командора*. Музична характеристика Командора – це розвиток його теми з увертюри. Музика має трагічний, навіть жакхливий характер. Партія Командора являє собою патетичну декламацію (речитація на одному звуці чергується з широкими інтонаційними ходами).

Отже *музична драматургія* опери заснована на *контрастному зіставленні, конфлікті різних інтонаційних сфер*, пов'язаних із різними персонажами і різними драматичними ситуаціями. Оточення опери однаковою музикою, яка характеризує Командора (початок увертюри і фінал) не тільки надає твору композиційної закінченості, а також має *сміслову значення*: в характеристиці Командора втілено ту силу, яка несе кару Дон Жуану за його порочне життя.

Опера «Чарівна флейта» – це остання опера В. Моцарта, написана у 1791 р. на німецький текст у традиціях зіншпиля⁷⁶. Опера написана за *мотивами казки Х. Віланда «Лулу або Чарівна флейта»*. Автором лібретто і першим постановником опери був давній зальцбургський друг В. Моцарта *Е. Шикандер*. Створюючи оперу, композитор спирався на *німецьку і австрійську народну пісенність*, особливості національного жанру *зінгшпіль*, для

⁷⁶ *Зінгшпіль* (у перекладі – гра зі співом) – це німецький і австрійський різновид комічної опери, в якому музичні номери (переважно пісні) чергуються з розмовними діалогами.

якого наприкінці XVIII ст. була характерною *казкова тематика*. Усе це зробило останню оперу В. Моцарта *попередницею романтичної опери XIX ст.*

«Чарівна флейта» В. Моцарта – це *філософська казка*, пройнята високим гуманістичним пафосом і зворушивою, доброю посмішкою. В її музиці виразно *протиставлені образи світла і темряви*. Їх уособлюють постаті мудрого, доброго, великодушного чарівника *Зорастро* і холодної, жорстокої та підступної *Цариці Ночі*.

Короткий зміст опери:

У замку чарівника Зорастро, у царстві мудрості та світла живе дочка Цариці Ночі Паміна. Зорастро вирішив позбавити її від влади Цариці Ночі та з'єднати шлюбом із принцем Таміно. Цариця Ночі прагне зруйнувати храм мудрості, розраховуючи на те, що Таміно проникне в нього і поверне дочку до матері. На допомогу Таміно дають чарівну флейту, яка здатна приборкувати звірів і усувати перешкоди, а його помічнику і другу Папагено – чарівні дзвіночки.

Щоб проникнути у храм мудрості, Таміно доводиться витримати ряд випробувань (розлукою з Паміною, мовчанням, огнем і водою). Після цього Таміно знаходить Паміну, а Папагено грою на чарівних дзвіночках знаходить собі наречену – Папагено. Тим часом Цариця Ночі проникає у храм мудрості, щоб зруйнувати його. Але яскраве сонце розсіює нічний морок. Цариця Ночі зникає; і всі прославляють мудрість і красу.

Незважаючи на слабке лібретто Е. Шикандера, перенасичене подіями і казковими умовно-символічними образами, В. Моцарт уклав у свій твір *високі філософські ідеї*, стверджуючи, що, як би не прагнули темні сили скорити людину, все одно *переможуть людяність, добро, мудрість і моральна краса*, що тільки сильні духом, мужні та чесні люди спроможні побороти всі перешкоди. Саме ці моральні принципи утверджував В. Моцарт протягом усього свого творчого життя.

В опері переплітаються *чотири драматургічні лінії*, чотири інтонаційні сфери.

Перша – це музика, пов'язана з образом комедійного персонажу *Папагено*, яка наближається до *німецької та австрійської народної пісні* (простота мелодії, гармонії, квадратна будова). Такий характер мають дві арії Папагено з I та II дій. З них найбільш відома *пісня Папагено «Відомий всім я птахолов»* з I дії, заснована на простих народнопісенних інтонаціях. Такою самою наївною простотою відзначається *комічний дует Папагено і Папагени* у фіналі II дії. Вони щасливі, мріють про одруження. Музика має скерцозний характер, нагадує пташине щкбетання.

Друга лінія – *лірична*, пов'язана з образами Паміни і Таміно та їхнім коханням. Це *арія Таміно* з I дії («Арія з портретом»), яка має характер ніжного романсу із задушевною співучою мелодією. Ліричний образ Таміно змальований також у фіналі I дії, де він намагається грою на чарівній флейті прикликати Паміну. На звук флейти з'являються звірі та слухають гру.

Одна з найбільш виразних сторінок лірики В. Моцарта – це *арія Паміни* з II дії, в якій вона висловлює свої сумніви (Таміно, проходячи випробування мовчанням, не відповідає на її привітання). Сумний, елегійний характер музики підкреслений тональністю соль мінор, зворотом з II низьким ступенем.

Третя лінія пов'язана з образом мудрого *Зорастро* і його оточення. Ця музика піднесена і світла (арія Зорастро «О, ти, Енеїда і Озіріс» та оркестровий вступ до II дії). *Четверта лінія* – це світ темряви і зла. Це особливо відчувається у відомій другій *арії Цариці Ночі*⁷⁷ (арія помсти), де вона, вручаючи Паміні кинджал, вимагає смерті Зорастро. Драматична тональність ре мінор, тремоло в оркестрі, «демонічні» колоратури виражають гнів нещадної, злої фурії.

Чотири інтонаційні лінії переплітаються і створюють струнку музично-драматичну композицію. Дія опери відбувається в екзотичній обстановці, в умовах південної тропічної

⁷⁷ Опера «Чарівна флейта» В. А. Моцарта (Арія Цариці Ночі, дует Папагено і Папагени) вивчаються у ЗЗСО на заняттях з предмета «Мистецтво (розділ «Музичне мистецтво»): 6 клас, тема «Взаємодія музики з іншими видами мистецтва» (див. підручник Л. Масол, Л. Аристової для 5 класу).

природи. З образами природи в опері пов'язані звуки флейти Таміно і дудочки Папагено. Одним із найбільш популярних номерів опери є хор «Звідки приємний та ніжний той дзвін»⁷⁸.

Незважаючи на різноманітність тем і жанрів, творчий метод В. Моцарта в усіх його зрілих операх залишається єдиним. Розвиваючи традиції, він у кожній опері *створив новий тип музичної драматургії* шляхом поєднання ознак різних жанрів, розвитку музичних характеристик, внесення елементів симфонізму віденської класичної школи.

5. Симфонічна творчість В. А. Моцарта. Симфонія №40 соль-мінор

Понад 50 симфоній, дивертисментів, серенад і концертів для різних інструментів написав В. Моцарт. Його перші симфонії були створені, коли автору виповнилося лише 8 років. Їх поява зумовлена значною мірою впливом творчості Й. Х. Баха, з яким юний композитор познайомився і подружився в Лондоні. Гастрольні подорожі до Відня, Мілана, Парижа та Мангейма, знайомство з особливостями інструментальної музики існуючих на той час композиторських шкіл, зв'язки з видатними митцями – все це сприяло опануванню кращих зразків європейського симфонізму, збагаченню художньої палітри, формуванню самобутнього почерку майстра.

Найвидатнішими досягненнями симфонізму В. Моцарта стали *три симфонії, створені у 1788 р.*, серед них – симфонія соль-мінор №40

*Симфонія №40 соль-мінор*⁷⁹ розпочинає романтичний напрям в європейському симфонізмі, який продовжив у своїй «Незакінченій» симфонії Ф. Шуберт.

Перша частина Allegro написана в сонатній формі та починається з головної партії. *Головна партія* – схвильована, пристрасна за характером. Наспівна мелодія викладена в партії скрипок у супроводі фігурацій низьких струнних (подібне фактурне рішення мають початок *фортепіанного концерту № 27* і арія Керубіно з опери «Весілля Фігаро»).

Зв'язуюча партія побудована на тематичному матеріалі головної, але завдяки чіткому ритму вона звучить більш енергійно, навіть дещо суворо, набуває тематичної самостійності; в репризі її широко розвинено. *Побічна партія* (написана у паралельній тональності Сі-бемоль мажор) спокійна, витончена, танцювального характеру з хроматичними інтонаціями. Поступово вона «набирає сили», звучить гучно і рішуче, поволі переходячи у *заключну партію*, яка має узагальнюючий характер. Заключну партію побудовано на низхідних секундових інтонаціях першої фрази головної партії. В експозиції стверджується тональність побічної партії (Сі-бемоль мажор).

Розробка починається у фа-дієз мінорі (другий ступінь спорідненості з основною тональністю), модуляція до якої здійснюється через зменшений септакорд. Подальший розвиток характеризується частою зміною тональностей, також використанням прийомів поліфонії та мотивного виділення, яке виступає засобом її динамізації. У розробці протиставлені дві основні теми експозиції. Їх тональна нестійкість, поліфонічний розвиток (головна тема або її уривки з'являються по черзі у різних груп інструментів), динамічне наростання оркестрового звучання, – все це драматизує музичну тканину симфонії. Поступово гучність зменшується, перехід до репризи здійснюється шляхом виокремлення перших секундових інтонацій головної теми і встановлення домінанти основної тональності соль мінор.

Реприза відзначається широким розвитком зв'язуючої партії і проведенням побічної в основній – мінорній тональності. Зміна ладового нахилу побічної партії надає їй трохи меланхолійного характеру.

Друга частина Andante (мі-бемоль мажор) контрастує з першою повільнішим темпом і ліричнішим характером. Вона написана також у *сонатній формі*. Темі головної та побічної партій *майже не контрастують* між собою. Вони спокійні, ліричні, граціозні. Їх об'єднує

⁷⁸ Хор «Звідки приємний та ніжний той дзвін» з опери В. Моцарта «Чарівна флейта» включений до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво» (5 клас, 1 тема: «Музика і мистецтво слова» як матеріал для сприймання).

⁷⁹ Симфонія №40 соль мінор В. Моцарта включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво»: 4 клас, 2 тема «Музика єднає світ», також 7 клас, 2 тема, «Композиція музичного твору» як матеріал для сприймання.

характерна ритмічна фігура-поспівка, яка одержує інтенсивний драматичний розвиток у розробці. Побічна звучить в домінантовій тональності (Сі-бемоль мажор).

Третя частина написана в основній тональності симфонії соль-мінор. Це – *менуєт* (тричастинна форма). Але це не традиційний салонний танець; за змістом – це *драматична мініатюра*. *Енергійна тема менуєту*, яка звучить у мінорі, відрізняє його від галантних творів цього жанру.

Лише у контрастній мажорній *середній частині* (трію) В. Моцарт повертає менуєту вишуканість придворного танцю. Взявши менуєт як жанрову основу цієї частини, композитор досяг у ній незвичного, як на цей жанр, драматизму, зокрема, завдяки прийомам мотивного членування, імітаційної поліфонії, а в заключних тактах — хроматичним ходам.

Четверта частина (фінал) має спільні риси з першою частиною. В. Моцарт об'єднав чотиричастинний цикл своєрідною тематичною аркою, яку перекинув від I частини до IV. Вона написана у *сонатній формі*. *Головна партія* складається з двох *контрастних* елементів – перший має в основі висхідний хід по звуках мінорного тризвуку, що виконується струнними на піано, другий – тутті, з кадансуючою гармонією, подібний до заключної партії першої частини. Контрастний елемент драматизує музичний розвиток.

Побічна партія також нагадує за своїм характером побічну тему I частини. Вона теж граціозна й витончена.

Розробка – тонально нестійка, динамізована. Як і в першій частині, її початок характеризується зміненими гармоніями. *Головна тема у розробці* фіналу досягає величезної емоційної напруги завдяки тональній нестійкості, поліфонічним прийомам розвитку, тобто тих самих засобів музичної виразності, що й у першій частині. *Тематичний і структурний зв'язок* обох цих частин робить усю драматургічну побудову симфонії логічно завершеним циклом. Композитор простими виразовими засобами розкрив у цій симфонії глибоку людську драму.

Камерно-інструментальна музика В. Моцарта

Окрім серйозної музики В. Моцарт писав на замовлення легку розважальну музику для придворних балів, для вечірніх або нічних концертів, які влітку влаштовувалися у дворянських садах. Одним із популярних жанрів того часу була серенада. Так з'явилася сюїта для струнного оркестру «*Маленька нічна музика*»⁸⁰ соль-мажор (нім. «Eine kleine Nachtmusik»), відома також як «Маленька нічна серенада»⁸¹, життєрадісний і надзвичайно гармонійний за формою втілення твір великого майстра, який був написаний В. Моцартом в 1787 р. і став одним із найвідоміших і найбільш визнаних творів композитора.

Причина, що спонукала В. Моцарта написати серенаду, невідома; найімовірніше, вона була написана на замовлення. Відомо лише те, що цей твір спочатку був написаний для двох скрипок, альту, віолончелі і контрабаса і призначався для вечірнього або нічного концерту. Серенада відзначається святковою пишністю, ніжною привабливістю, властивими цьому жанру у В. Моцарта. «Маленька нічна музика» була опублікована після смерті композитора в 1827 р. Це світлий, витончений, граціозний і мелодійний твір. Сюїта схожа на мініатюрну симфонію. *Чотири частини* твору – «Алегро», «Романс», «Менуєт» і «Рондо» – сповнені світлом, ніжністю і м'яким гумором.

Перша частина – алегро в *сонатній формі* (соль мажор). Її відкриває коротка «фанфарна» тема. Друга тема (ре мажор), більш витончена. Експозиція закінчується в тональності ре мажор. *Друга частина*, Romanze, Andante написана в тональності до мажор у формі рондо, (А–В–А–С–А) з фінальною кодою. *Третя частина*, Menuetto. Музика сповнена м'яким гумором. *Четверта частина*, Rondo⁸² написана у жвавому темпі в основній

⁸⁰ «Маленька нічна музика» В. Моцарта включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво»: 1 клас 2 тема «Музика навколо нас» (Менуєт); 3 клас, 1 тема «Основні властивості музики: пісенність, танцювальність, маршовість» (Менуєт); 6 клас 2 тема «Я і музика» (Рондо); також 4 клас, 2 тема «Музика єднає світ» («Романс»)

⁸¹ Серенада – це музичний твір, який виконують перед чийсь помешканням на знак поклоніння чи любові.

⁸² Рондо – це музична форма, яка складається з кількарядового чергування головної теми (рефрену) з побічними. Термін походить від італійського слова «коло».

тональності Соль-мажор у формі рондо-сонати. Твір закінчується довгою кодою. Сьогодні серенада широко виконується і записується, вважається, одним із найпопулярніших творів В. Моцарта.

6. Багатоманітність клавірної музики В. Моцарта. Концерти. Соната Ля-мажор

Багатоманітна клавірна музика В. Моцарта своєрідно віддзеркалює два важливих процеси у виконавчій практиці XVIII ст.:

1) *перехід від клавесину і клавикорду до фортепіано*, звідси – поява рис нового виконавського стилю;

2). стабілізацію *класичного тричастинного циклу* в сонаті та інструментальному концерті.

Фортепіанний стиль В. Моцарта тісно пов'язаний з його віртуозним і натхненним виконавським мистецтвом, яке складає цілу епоху в історії світового піанізму. Твори для клавіру, головним чином концерти для фортепіано з оркестром, дають уявлення про виконавське мистецтво самого В. Моцарта з властивою йому блискучою *віртуозністю* і одночасно натхненністю, поетичністю, проникливістю, витонченістю, *співучістю*, *вокалізацією фортепіанного звучання* (відтворенням італійського стилю *bel canto*), незважаючи на недосконалість тогочасного інструменту, який відзначався слабким і уривчастим звуком.

В. Моцарт став *основоположником класичного інструментального концерту*. Характерною ознакою його *фортепіанних концертів* (їх було написано 27) є взаємодоповнення і своєрідне *змагання* сольної партії та оркестру. У клавірних концертах В. Моцарт *синтезував елементи барочного сольного концерту з масштабністю і логічністю форми класичної симфонії*.

Моцартівським фортепіанним концертам властива надзвичайна сила впливу на слухачів. Кожний концерт – особливий світ із значним змістом, поеми, що охоплюють нескінченну різноманітність епізодів. У концертах діють сили світу і життя, похмурні та світлі, таємничі й чарівні. Л. Бетховен настільки цінував концерти В. Моцарта, що писав до них каденції.

Клавірні концерти – *вершина інструментальної творчості В. Моцарта*. Він писав їх в основному із розрахунку на власне виконання і був вірний цьому жанру з підліткових років до самої смерті. «Концерти, – признавався В. Моцарт у листі до батька, – дають щось середнє між занадто важким і занадто легким, вони блискучі, приємні для слуху, але, зрозуміло, не впадають в порожнечу, то тут то там, знавець отримає справжнє задоволення, але і незнаючи залишаться задоволені, самі не відаючи чому».

Концерти першого віденського періоду – найменш оцінені належним чином галузь, що приховує широкі перспективи, але останні (C-dur, c-moll, A-dur, Es-dur, d-moll) – визнані колосальні музичні пам'ятники, і кожен з них – одна з вершин творчості В. Моцарта.

Концерт №20 d-moll був написаний через деякий час після опери «Дон Жуан». В. Моцарт остаточно став самим собою – в його музиці з'явилися трагічні ноти, сильні контрасти, дисонуючі звучності. В «Дон Жуані» та після нього В. Моцарт був вже не просто молодою людиною, яка вмiла радіти життю, але людиною зрілою, яка роздумувала про життя і смерть, про межі свободи. Інструментальним віддзеркаленням «Дон Жуана» став концерт для фортепіано ре мінор: та сама тональність, ті самі контрасти, ті самі настрої.

*Концерт № 23 A-dur*⁸³, KV 488 – сучасник опери «Весілля Фігаро». У творчості В. Моцарта це був період героїчних прагнень, великого духовного підйому. Ля мажорний концерт відзначається тонким і благородним звучанням, своєрідним поєднанням особистого і героїчного, психологічним багатством образних відтінків. Концерт № 23 майже зовсім позбавлений зовнішніх рис героїчного змісту, проте його тричастинний цикл (традиційний у

⁸³ Концерт № 23 A-dur В. Моцарта включений до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво»: 5 клас, 1 тема «Музика і мистецтво слова» як матеріал для сприймання.

послідовності частин) за своєю художньою концепцією пов'язаний з ідеєю «героїчного». *Героїчне у В. Моцарта* – це розкриття глибинних духовних можливостей, стійкості й мужності при усвідомленні трагізму людської долі. Концерт Ля-мажор – один із яскравих прикладів поєднання зовнішньої краси із складним глибоким змістом.

Перша частина – одне з найбільш монолітних концертних Allegro В. Моцарта. Музика відзначається спокійною силою і внутрішньою осяяністю. В темі *головної партії* сплітаються впевнена тверда сила з м'якою граціозністю. Мірний рух ритму заснований на прихованій маршовості, але мелодія має примхливий та мінливий малюнок.

Зв'язуюча партія відіграє особливу роль. Вона має, піднесено-урочистий характер (пунктирний маршовий ритмічний мотив звучить спочатку у валторни, а в останніх тактах теми – у всієї духової групи). Мелодія спрямована вгору; тема розімкнена тонально, з несиметричною будовою, безперервна у своєму русі-розвитку.

В темі *побічної партії* героїчні риси набувають більш особистого характеру. Її звучання відзначається вишуканістю (септакордові гармонії, прозоре звучання оркестру); мелодія, заснована на постійному повторенні низхідних мотивів, має м'який і спокійний характер.

Заклучна партія втілює мінливість, внутрішню нестійкість (мажор – мінор, різнохарактерні мелодичні звороти). У соліста майже повністю збережений весь тематичний зміст оркестрової експозиції. Заклучна партія звучить енергійно; її енергія передається оркестровому tutti, яке стає справжньою кульмінацією і підводить до *розробки*.

Саме в цей момент відбувається найважливіший *перелом* в музиці Allegro – з'являється *нова тема* у м'якому звучанні струнних. Розробка лаконічна, заснована на різнобічному розвитку нової теми: спочатку спокійна і світла, вона поступово ніби вбирає у себе усе нові грані музичного змісту. В *репризі* ця тема стає частиною заключної партії. Її короткий розвиток приводить до нової кульмінації, з якої розпочинається *каденція*⁸⁴ *соліста*, останнє «нове слово», квітетесенція концертності. Каденція висуває на перший план *драматичний* зміст першої частини. Стисло, майже ескізно, окреслений тут головний зміст усієї частини – сила духу і вольова рішучість. Allegro закінчується tutti на темі заключної партії.

II частина, Adagio, fis-moll, – повна антитеза Allegro. Стан найглибшої зосередженості виділяє Adagio серед інших частин; саме на нього припадає психологічний акцент. В Adagio музика проникнена *єдиним станом*, який поглиблюється від однієї теми до іншої, від початку до кінця. Піднесений образ скорботи, сокровенність тону – відразу втягують слухача в особливий світ. *Перша тема* – монолог соліста. Протяжна мелодія звучить як цілісна думка. Тема, з якою вступає оркестр – зовсім інша: на першому плані тут – виразність фактури. У *середньому розділі* Adagio мелодія сповнена теплотою й ніжністю. У тембрах флейти і кларнету, у спокійно-зрівноважених послідовностях гармоній є дещо від пасторальної музики. Ця тема звучить як «ідеальний образ». У репризі затверджуються думки першого розділа форми.

Після Adagio початок *фіналу* сприймається як гостре і несподіване переключення в інший план змісту; у фіналі затверджується повнота життя. Стриманості першого Allegro, самозаглибленості Adagio у фіналі протистоїть сміливий прояв сили. Фінал сприймається як висновок, результат. Форма *рондо-сонати*, в якій написаний фінал, трактована композитором вільно. Велика кількість нових тем, їх розвиток – утворюють крупну

⁸⁴ Починаючи з епохи бароко *каденцією* називали віртуозне соло в інструментальній музиці (наприклад, у концерті для солюючого інструменту з оркестром). Каденція призначалася для виявлення виконавської майстерності соліста і містила найбільші технічні труднощі, найчастіше являючи собою найяскравіший розділ у сольній партії. Каденція звичайно містилася в переломному, найбільш напруженому моменті музичної композиції (в сонатній формі – перед кодою або репризою). Найчастіше каденція будувалася на вільній розробці тематичних мотивів, які чергувалися зі всілякими пасажами. До другого десятиліття XIX ст. каденцію, як правило, складали або імпровізували музиканти-виконавці, пізніше увійшло в практику написання її композитором. До ля мажорного концерту зберіглася каденція В. Моцарта.

композицію. Кожна з трьох частин концерту містить певну ідею; разом вони відтворюють складну картину буття, де нерозривні образи скорботні й радісні, героїчні та вольові.

Грандіозний *Концерт № 24 c-moll* для фортепіано з оркестром виражає страждання, не однієї людини, а цілого світу. Прем'єра відбулася 7 квітня 1786 р. у віденському Бургтеатрі, виконував соло автор. Концерт c-moll звучить дещо «по-бетховенськи». Не дивно, що Л. Бетховен їм захоплювався і в одному з власних концертів (також до-мінорному) віддав йому належну данину.

В. Моцарт є також автором численних *варіацій, рондо, фантазій, 19 сонат*. Виділяється своєю красою та оригінальністю *соната Ля-мажор*⁸⁵ – один із найпопулярніших творів композитора. Соната була написана у 1779 р. у Парижі. В цій сонаті композитор *відійшов від традиційної сонатної форми у I частині*, оскільки він відтворював у сонаті не драматичні, а світлі ліричні образи. Соната складається з трьох частин; усі частини сонати пов'язані однією тональністю (що говорить про близькість до сюїті) і єдністю життєрадісного настрою.

Перша частина написана у формі *варіацій*. *Основна тема* світла, лірична, наспівна; в той же час вона має *танцювальні риси*, нагадує сіціліану⁸⁶. Музичний розвиток у наступних шести варіаціях виявляє різні грані теми. *Мелодичні, фактурні, ладові* (ля мінор в одній з варіацій) зміни збагачують тему, показують її з різних боків, але зберігають її світлий, поетичний колорит.

Друга частина – менует Ля-мажор – звучить як продовження шостої, танцювальної за характером варіації. В. Моцарт надав граціозному менуету життєрадісного характеру народного танцю. Оскільки Менует в цій сонаті замінює повільну частину, у ньому на перший план виходить пісенно-ліричне начало (що не було цілком традиційним). Основна тема менуету багатоеlementна, завдяки чому виникає відчуття постійної мінливості музичного матеріалу. Співставлення різних мотивів – енергійних і більш м'яких, ніжних, співучих – супроводжується динамічними контрастами. Тріо (D-dur) своєю фактурою і пасторальним характером перегукується з 4-ю варіацією I частини.

Третя частина – фінал, написаний у формі *рондо «в турецькому стилі»* (рондо alla turca); в окремих виданнях ця частина має назву «турецький марш». Основний тон усієї частини задає рефрен. Святково-жвавий, енергійний, він звучить дуже бадьоро і темпераментно. Музика фіналу заснована на *контрасті* граціозної, танцювальної основної теми і енергійного мажорного приспіву, музика якого близька до «яничарського» (турецького) стилю. Цей стиль був дуже модним в музиці XVIII ст., особливо у французькій опері. Він яскраво представлений також у «Викрадення із сералю», першій віденській опері В. Моцарта. Для нього характерний швидкий рух в дводольному розмірі, деяка ладова примхливість і використання шумових ударних інструментів.

Фінальне «турецьке рондо» набуло широкої популярності завдяки яскравості та демократичності музичної мови, хоча східний колорит його музики вельми умовний. Звукові репетиції в супроводі рефрену імітують барабанний дріб; у коді ж можна уявити цілий оркестр з барабанами, литаврами, тарілками, трикутником і флейтою ріссоло. Двом іншим темам також властива танцювальність і вони теж звучать легко і завзято, оскільки їх мінорний колорит постійно відтіняється яскравими мажорними фарбами.

⁸⁵ Соната Ля-мажор В. Моцарта включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво»: 3 клас, 4 тема «Музична форма» (III ч., Рондо в турецькому стилі); 4 клас, 2 тема «Музика єднає світ» як матеріал для сприймання.

⁸⁶ Старовинний італійський танець, для якого характерний розмір 6/8 та триольно-пунктирна ритміка

Фантазія⁸⁷ ре-мінор KV 397⁸⁸

У фантазії ре-мінор В. Моцарт наслідував зразки фантазій сина Й. С. Баха Карла Філіпа Емануеля Баха (ламані арпеджіо, якими починається Фантазія, далі – затримані шістнадцяті верхнього голосу). Проте розвинені мелодичні розділи Фантазії В. Моцарт трактував інакше, ніж К.Ф.Е. Бах – не як епізоди, а як головні, основні розділи (у той час, як вільні рапсодичні утворення мають лише сполучний, перехідний характер). Сутність фантазії вбачається В. Моцартом у цій п'єсі у вільному розвитку мелодичних розділів, особливо у вигляді раптових і різких змін настрою, які виникають бурхливо і несподівано, щоразу вводять слухача в нові сфери почуттів.

Починається Фантазія вступним Andante, ре мінор (глибокі утримані баси і арпеджовані пасажі по звуках акорду). Далі (Adagio, ре мінор) звучить мелодія з акомпанементом в характері «Мелодії» К. Глюка з опери «Орфей» – такий саме світлий сум, самотність, ті ж секундові інтонації благання і питання. Поява ніби мотиву «долі» в мелодії (ля мінор), і хроматичні низхідні ходи у нижніх голосах відтворюють душевний неспокій, розгубленість людини. Несподівано в Allegretto D-dur настає звільнення від душевного пригнічення. Тоді виникає прекрасний пісенний мотив і закінчується Фантазія радісним епізодом, в якому звучить світла тема, яка іскриться веселощами.

7. Хорові твори В. Моцарта. «Реквієм»⁸⁹.

Хорові твори В. Моцарта належать до вершинних досягнень у цій галузі. Вони написані на *духовні тексти*, але їх музика мало відрізняється від світських (оперних та інструментальних) творів композитора. Релігійність В. Моцарта мала передусім морально-філософський характер. Він вірив у Просвітницькі ідеї свого часу, у розповсюдження ідей розуму заради удосконалення людства, у необхідність витримати випробування заради досягнення ідеалу, у прагнення до загального братерства і любові. В усіх творах В. Моцарта, зокрема у творах на духовні тексти (мотетах, кантатах, месях), втілені: *любов до життя, багатий світ людських переживань, високі моральні ідеали*.

Однією з найбільших пам'яток світової культури став останній твір В. Моцарта – скорботний **«Реквієм»**, написаний для чотирьох солістів, мішаного хору і симфонічного оркестру. *Історія створення «Реквієму» пов'язана із загадковими обставинами*. Твір був замовлений людиною в чорному одязі, яку В. Моцарт більше не бачив і тому сприйняв це замовлення як пророкування близької смерті. Пізніше ці обставини з'ясувалися: це був посланець графа Вальзега, який збирався видати «Реквієм» зі своїм ім'ям. Композитор не встиг дописати «Реквієм». Виконуючи волю В. Моцарта, використавши чернетки та ескізи композитора, твір завершив його учень Зюсмайер.

«Реквієм» – це *траурна заупокійна меса*, яка виконується на латинський текст і складається як із звичайних для меси частин («Kyrie eleison» – «Господи, помилуй», «Sanctus» – «Свят», «Agnus Dei» – «Агнецъ божий»), так і з частин, які належать тільки до траурної меси («Requiem aeternam» – «Вічний спокій», «Dies irae» – «День гніву», «Tuba mirum» – «Чудесна труба», «Lacrimosa» – «Сльозна»). Моцарт втілює багатий світ людських переживань: душевну розгубленість, глибину горя і страждань, вмиротворений спокій. Твір сповнений високого гуманізму, любові до людини, співчуття її стражданням.

⁸⁷ Фантазія (від грец. – уява) – це інструментальний (рідше вокальний) жанр, який характеризується свободою будови, відходом від прийнятих композиційних схем. За походженням Фантазія сходить до традицій виконавської імпровізації XVI – XVII ст. У першій половині XVII ст. Фантазії наближалися до ричеркару, канцони, капрічіо. У XVIII ст. найбільш широкого поширення Фантазія набула у сфері клавірної і органної творчості. Фантазії зазвичай виконували функції вступних частин в циклічних формах і мали характер прелюдії (Фантазія c-moll Моцарта, передує сонаті c-moll).

⁸⁸ Фантазія ре мінор В. Моцарта вивчається у ЗЗСО з предмета «Мистецтво (розділ «Музичне мистецтво»): 6 клас, тема «Жанри симфонічної музики» (Див Л. Масол, Л. Аристова, підручник для 6 класу).

⁸⁹ Реквієм В. Моцарта (зокрема «Dies irae», «Lacrimosa») вивчається у ЗЗСО на заняттях із предмета «Мистецтво (розділ «Музичне мистецтво»): 6 клас, тема «Жанри хорової музики. Хорова духовна музика. Реквієм» (див. Л. Масол, Л. Аристова, підручник для 6 класу).

I частина – «*Requiem aeternam*» («Вічний спокій») сповнена глибокої скорботи. Тема викладена поліфонічно спочатку в оркестрі, потім – у хорі. Трагічно-скорботний настрій підсилює тональність ре мінор. Деяке просвітлення з'являється на словах «Да засяє їм одвічне світло».

Друга половина I частини – це *подвійна fuga* (фуга на дві теми) «*Kyrie eleison*» («Господи, помилуй»). У ній, як і в інших поліфонічних творах, В. Моцарт розвивав *традиції поліфонії Й. С. Баха, але на іншій стилістичній основі*. Теми фуги *контрастні*, звучать одночасно. *Перша тема*, яка включає низхідну зм.7, характерна для музики XVIII ст., що втілює трагічні образи. *Друга тема* має рухливий характер, надає музиці більшої динаміки і напруженості. В кінці фуги розвиток досягає найвищої кульмінації – усі голоси зупиняються на зменшеному септакорді.

II частина – «*Dies irae*» («День гніву»). Грізно-драматична музика змальовує картину страшного суду. Динаміка досягає грандіозних масштабів, відтворює відчай, жах, грізний розгул стихійних сил.

«Реквієм» складається з 12 номерів; з них 9 написані для хору і 3 – для квартету солістів, серед яких «*Tuba mirum*» – «Чудесна труба». Серед хорових номерів особливо вражають силою драматичної виразності і трагічного пафосу «*Confutatis*» («Коли обурення, прокляття і помста будуть скуплені у гарачому полум'ї») і «*Lacrimosa*» («Сльозна»), які виконуються без перерви.

У «*Confutatis*» на фоні бурхливого супроводу тенори і баси вступають канонічно. Їм протистоять благальні фрази жіночих голосів, що створює драматичний контраст. У кінці номеру В. Моцарт застосував *сміливий гармонічний прийом* – хроматичні модуляції через енгармонізми та зменшені септакорди (a, as, g, ges, F), які створюють враження все більшого поглиблення у безодню. Це унікальний для музики XVIII ст. приклад *кolorистичного* використання гармонії.

Наступний номер «*Lacrimosa*» («Сльозна») починається без перерви. Це *лірико-драматична кульмінація* усього твору, досконале, сповнене щирого почуття втілення людського горя і страждань. Скорботні *секундові інтонації скрипок* виразно відтворюють плач, ридання. Зворушливо-сумна мелодія хору створює настрій безвихідної скорботи.

У «Реквіємі» переважають скорботно-трагічні настрої, що обумовлено характером самого жанру. Проте у творі присутні також контрастні частини, сповнені вмиротвореного спокою (квартет «*Бенедіктус*» – «Благословен») або урочистої радості («*Sanctus*» – «Свят»), які ще більше відтінюють загальну глибоко трагічну концепцію твору.

Завдання для самоперевірки:

1. Дати загальну характеристику творчості В. Моцарта.
2. Охарактеризувати оперу «Весілля Фігаро».
3. Визначити, в чому полягає значення творчості В. Моцарта в галузі оперної музики.
4. Пояснити поняття «зінгшпіль», «опера-буффа», «комедія характерів».
5. Розглянути опери «Дон-Жуан» і «Чарівна флейта».
6. Дати характеристику Симфонії №40.
7. Розглянути сонату Ля-мажор. Фантазію ре-мінор, концерт № 23 Ля-мажор
8. Дати характеристику «Реквієму» В. Моцарта.
9. Пояснити поняття «*Kyrie eleison*», «*Dies irae*», «*Lacrimosa*»..

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Законспектувати життєвий та творчий шлях В. Моцарта.
2. Підготувати бесіди (фрагменти уроків) про твори В. Моцарта для учнів ЗЗСО відповідно до програми «Музичне мистецтво»/ «Мистецтво»:
 - Хор «Звідки приємний та ніжний той дзвін» з опери «Чарівна флейта»: 5 клас, 1 тема «Музика і мистецтво слова».

- Опера «Чарівна флейта» (арія Цариці Ночі, дует Папагено і Папагени): 6 клас, тема «Взаємодія музики з іншими видами мистецтва».
- «Маленька нічна музика» 1 клас 2 тема «Музика навколо нас» (Менует); 3 клас, 1 тема «Основні властивості музики: пісенність, танцювальність, маршовість» (Менует); 6 клас 2 тема «Я і музика» (Рондо); також 4 клас, 2 тема «Музика єднає світ» («Романс»).
- Симфонія №40 соль мінор: 4 клас, 2 тема «Музика єднає світ», також 7 клас, 2 тема, «Композиція музичного твору».
- Концерт № 23 A-dur: 5 клас, 1 тема «Музика і мистецтво слова».
- Соната Ля-мажор: 3 клас, 4 тема «Музична форма» (III ч., Рондо в турецькому стилі); 4 клас, 2 тема «Музика єднає світ».
- Фантазія ре мінор: 6 клас, тема «Жанри симфонічної музики».
- Реквієм (зокрема «Dies irae», «Lacrimosa»): 6 клас, тема «Жанри хорової музики. Хорова духовна музика. Реквієм».

Музичний матеріал:

В. Моцарт:

- Фрагменти опери «Весілля Фігаро» (увертюра, каватіна Фігаро, арія Керубіно, дует Сюзанни і Графіні, арієтта Барбаріни, арія Сюзанни);
- Фрагменти опери «Дон-Жуан» (арія Лепорелло, арія Дон Жуана, дует Дон Жуана і Церліни);
- Фрагменти опери «Чарівна флейта» (пісня Папагено, арія Цариці Ночі);
- Фрагменти симфонії соль мінор, сонати ля мажор, фантазії ре-мінор, «Маленької нічної музики», концерту Ля мажор №23;
- Фрагменти «Реквієму» («Dies irae», «Lacrimosa»).

3.4. Творчість Л. Бетховена як вершина віденського класицизму.

План

1. Творчість Л. Бетховена – підсумок і вершина віденського класицизму.
2. Місце симфонічної музики у творчості Л. Бетховена. Симфонія № 3 «Героїчна».
3. Симфонія № 5.
4. Звернення до теми героїчної боротьби у симфонії № 9.
5. Увертюри «Егмонт» і «Коріюлан».
6. Значення жанру фортепіанної сонати у творчості Л. Бетховена.
7. Соната № 8 «Патетична».
8. Соната № 14 «Місячна».
9. Соната № 23 «Апассіоната».
10. Огляд інших жанрів у творчості Л. Бетховена

Ключові слова: героїчна тема, симфонія, «тема долі», пасторальна, сонатно-симфонічний цикл, подвійні варіації, увертюра, рондо, скерцо, патетична.

1. Творчість Л. Бетховена – підсумок і вершина віденського класицизму

Творчість Людвіга ван Бетховена (1770-1827 рр.) є однією з художніх вершин музичного мистецтва кінця XVIII – початку ХХ ст. Вона збагатила досягнення музичної культури попередніх епох, насамперед **віденської класичної школи**, та відкрила **нові шляхи** для наступних поколінь. Л. Бетховен – видатний *німецький* композитор, творчість якого відзначається *філософською глибиною, демократичною спрямованістю, сміливим новаторством*. Він зумів відбити в музиці складність буття, напруженість його конфліктів, утілити у своїх творах високі гуманістичні ідеали.

У багатьох найкращих творах композитора втілена *тема боротьби і перемоги*, оспівується *ствердження свободи і незалежності людської особистості* («Героїчна», П'ята і Дев'ята симфонії, увертюри «Егмонт», «Коріюлан», «Леонора», «Патетична соната»,

«Апассіоната» тощо). Саме *героїко-трагедійні твори* композитора, які відзначаються дійовим характером, трагедійною силою, грандіозними масштабами – передусім набули світового визнання.

Але в музиці Л. Бетховена є також інші важливі грані. Його герою притаманні не тільки сміливість і пристрасність, але також – *глибина думки*; він – не тільки борець, а ще й мислитель. Саме *через призму філософського осмислення*, піднесеного і глибокого, *віддзеркалюється в музиці Л. Бетховена реальне життя в усій його різноманітності*: бурхливі пристрасні і споглядальна мрійливість, драматична патетика і лірична сповідь, картини природи і сценки побуту.

На фоні творчості своїх попередників музикант Л. Бетховена виділяється *індивідуалізацією кожного музичного образу*. Незважаючи на спільність ідей, які пронизують усю його творчість, кожний бетховенський твір являє собою художню несподіваність. Тому *стиль композитора надзвичайно багатогранний*. Протягом усього творчого шляху Л. Бетховен *розширював виражальні межі свого мистецтва*. Жодну з його фортепіанних сонат неможна відзначити як найбільш характерну для *фортепіанного* стилю композитора. Жодний твір не є типовим для його пошуків у *симфонічній* музиці.

Творчість Л. Бетховена *завершує класицистську епоху* в музиці, являє собою *підсумок і вершину віденського класицизму*; в той же час вона *відкриває шлях «романтичному століттю»*. Найбільш тісно музика композитора пов'язана з мистецтвом Німеччини і Австрії, передусім – з *віденською класичною школою*. Л. Бетховен увійшов в історію музики як *останній представник* цієї школи. Він починав свою творчість з того шляху, який був прокладений В. Моцартом і Й. Гайдном. *Витоки бетховенської творчості* можна знайти також у героїко-трагічних образах музичної драми К. Глюка, в урочистих, просвітлено-героїчних образах ораторій Г. Генделя, у філософській ліриці Й.С. Баха, у *протестантському хоралі, німецькому та австрійському фольклорі*. Усі національні риси музичної культури Німеччини і Австрії знайшли своє втілення у творчості Л. Бетховена.

На формування цього багатогранного генія справило вплив також мистецтво інших країн, передусім *Франції*, зокрема суворо-урочистий характер французьких масових жанрів. *Творчість Л. Бетховена увібрала всі життєздатні музичні течії попереднього століття і переробила ці витоки в нову оригінальну форму*.

Класицизм Л. Бетховена особливий, новий, який не має прототипів у жодного митця. В його творах присутні такі характерні *ознаки класицизму*, як: ясність і раціональність мислення, рівновага і стрункість форми. Л. Бетховен – останній композитор XVIII ст., для якого *класицистська сонатність* була найбільш *природною*, органічною формою мислення, останнім, у якого *внутрішня логіка музичної думки* панувала над зовнішнім чуттєво-барвистим началом.

Як і у композиторів класицистів XVIII ст., *відчуття гармонії з навколишнім світом* – найважливіша риса бетховенської естетики. Але воно народжується в результаті *боротьби*, напруження душевних сил, долання перешкод – як героїчне життєствердження, як радість перемоги. Л. Бетховену властиве було *нове розуміння прекрасного*. Тому в його музиці *відсутня вишукана орнаментика*, яка була характерна для стилю XVIII ст., а також такі риси, як плавність ритміки, прозорість звучання. Композитор шукав *нові інтонації – динамічні та несподівані, різкі й наполегливі*. Звучання його музики стало насиченим і контрастним, теми набули лаконічності, суворой простоти. Слухачам, які були виховані на класицизмі XVIII ст., бетховенська манера здавалася незвичною, незрозумілою.

Завершуючи епоху музичного класицизму, Л. Бетховен одночасно відкрив шлях наступному століттю, *справив величезний вплив на мистецтво композиторів-романтиків*: від вокальної лірики Ф. Шуберта – до музичних драм Р. Вагнера, від фантастичних увертюр Ф. Мендельсона – до трагедійно-філософських симфоній Г. Малера, від програмної музики Г. Берліоза – до психологічної глибини творів П. Чайковського.

2. Місце симфонічної музики у творчості Л. Бетховена

Найбільш видатна галузь творчості Л. Бетховена – це *симфонічна музика*; саме в симфоніях найбільш глибоко втілений світогляд композитора. Бетховенські симфонії виникли на ґрунті, який був підготовлений усім ходом розвитку інструментальної музики XVIII ст., особливо безпосередніми його попередниками – Й. Гайдном і В. Моцартом. Сформований остаточно в їх творчості сонатно-симфонічний цикл, його стрункі конструкції виявилися міцною підставою масивної архітектури симфоній Л. Бетховена. Симфонізм Л. Бетховена продовжує традиції Й. Гайдна та В. Моцарта, але бетховенські симфонії значно відрізняються від творів його попередників.

Бетховенська симфонія могла стати тим, чим вона є, лише в результаті взаємодії безлічі явищ та їх глибокого узагальнення. Велика роль у розвитку симфонії належала опері. *Оперна драматургія* справила значний вплив на процес драматизації симфонії, – це було явно вже у творчості В. Моцарта. У Л. Бетховен симфонія виросла у справжній *драматичний інструментальний жанр*. *Принципи оперної драматургії*, застосовані в симфонії, сприяли поглибленню контрастів і укрупненню загального плану симфонії; вони диктували необхідність більшої послідовності та закономірності частин циклу, більшого їх внутрішнього зв'язку. Слідуючи шляхом, прокладеним Й. Гайдном і В. Моцартом, Л. Бетховен створив у симфонічних інструментальних формах *величні трагедії і драми*

Кожна з **9 симфоній** узагальнює цілий етап творчих пошуків композитора, кожна має своє неповторне коло образів та ідей, кожна посідає неповторне місце у світовому музичному мистецтві. Грань між симфонічним мистецтвом Л. Бетховена і симфонією XVIII ст. проведена насамперед *тематикою, ідейним змістом, характером музичних образів*. Починаючи з *Третьої симфонії*, героїчна тема надихала Л. Бетховена на створення найвидатніших симфонічних творів – *П'ятої симфонії, увертюри «Егмонт», «Коріолан», «Леонора № 3»*. Вже під кінець життя ця тема відродилася з недосяжною художньою досконалістю і розмахом у *Дев'ятій симфонії*. Але всякий раз поворот цієї центральної для Л. Бетховена теми був іншим. Якщо Третя симфонія по своєму духу наближається до епосу античного мистецтва, то П'ята симфонія з її динамізмом, лаконічністю драматургії сприймається як стрімкий розвиток драми.

Одночасно Л. Бетховен підіймав у симфонічній музиці також інші пласти. Поезія весни і юності, радість життя, її вічного руху – таким представляється комплекс поетичних образів *Четвертої симфонії* B-dur. Темі природи присвячена *Шоста* (Пасторальна) симфонія. У «незбагнено чудовій», за словами М. Глінки, *Сьомій симфонії* A-dur життєві явища постають в узагальнено танцювальних образах; динаміка життя, її чудодійна краса проявляється у мінливих ритмічних фігурах, несподіваних поворотах танцювальних рухів. Навіть глибока печаль знаменитого Allegretto не у змозі загасити соковитість танцю, стримати темперамент танку частин, які оточують Allegretto. Поряд із могутніми фресками Сьомої – тонкий і вишуканий камерний живопис Восьмої симфонії F-dur

Ідея героїчного подвигу, боротьби протилежних сил обумовила пошуки композитором нових засобів виразності, розширення оркестрової палітри. **Оркестр Л. Бетховена** збільшився у порівнянні з його попередниками і сучасниками як за рахунок кількості інструментів, так і кількості тембрів у кожній групі. Для симфонізму Л. Бетховена характерне *нове трактування циклу* (5-частинний цикл у Симфонії № 6 «Пасторальній» тощо). Остаточно Л. Бетховен подолав залежність від естетики попередників і знайшов свій стиль у Третій симфонії.

Симфонія № 3 «Героїчна»⁹⁰

Симфонія №3 «Героїчна», була написана у 1804 р. Л. Бетховен мав намір присвятити її Наполеону, який був для нього в ті роки ідеалом народного вождя. Але коли жителі Відня дізналися про те, що Наполеон проголосив себе імператором, Л. Бетховен відмовився від свого посвячення. На новому аркуші з'явився короткий напис: «Eroica»). Третя симфонія – це геніальне симфонічне втілення **образів боротьби і перемоги**. Героїчна ідея твору розгортається поступово; кожна з 4 частин сприймається як дія єдиної драми з кульмінацією в кінці.

I частина – це грандіозна картина напруженої боротьби. Героїчним характером відзначається вже *головна партія*: впевнений рух по звуках тонічного тризвуку у віолончелей. Вже в межах експозиції головна партія розростається і досягає урочисто-переможного звучання. Але всередині цієї теми закладене внутрішнє протиріччя: в діатоніку лада вклинюється «чужий» звук сіс, розмірена ритмічна хода порушується синкопованим малюнком верхніх голосів. Драматичний конфлікт, який намітився у першому проведенні теми, в подальшому призводить до глибокого образного розшарування, до постійної протидії героїчної та ліричної сфер образів. Вже в експозиції мужній активності головної теми протистоять дві ліричні теми, що складають *побічну партію*.

У величезній за розмірами *розробці* конфлікт загострюється. Легкий, мінливий рух теми побічної партії (дерев'яні духові і перші скрипки) змінює головна тема в мінорі (с-moll, сіс-moll). Вона набуває все більш грізного характеру і вступає в протиборство з темою побічної партії. Драматичне фугато підводить до центральної кульмінації, до трагічної вершині всього Allegro. Чим сильніше нагнітається атмосфера, тим гострішими стають контрасти.

Із суворим акордовим масивом звуків і найгострішою напругою гармонії кульмінаційного моменту контрастує нова ніжна лірична тема у гобоя (епізод в розробці). Епізодична тема двічі проводиться в розробці (е-moll, потім еs-moll). Її поява розширює і зміцнює «поле дії» ліричних образів. Не випадково до неї при вторинному проведенні приєднується тема побічної партії. Звідси починається злам, який поволі готує наступ репризи і відновлення мажорній героїчної теми. Проте процес розвитку ще далекий від завершення. Його остання стадія перенесена в код.

У незвичайній за масштабами *кодї*, що виконує функцію другої розробки, дається кінцевий висновок. У ході боротьби настає розв'язка; напруження змінюється відчуттям полегшення і радості. Головна тема, знову відроджена, з'являється, нарешті, у всьому блиску і могутності свого героїчного вигляду:

II частина «Траурний марш» – героїко-епічна картина, трагічний роздум про смерть героя. У неперевершеній за красою музиці маршу все стримано до суворості. Все різноманіття засобів гомофонно-гармонічного письма і прийомів імітації використані для потужного розвитку, яке розширює масштаби всіх розділів і кожної окремої побудови. Складністю будови відзначається також форма маршу в цілому. В ній поєднуються складна тричастинна форма з варійованою динамічною репризою і чітко виражені риси сонатності.

Головна партія, стримана та сувора, має величезну силу виразності. Величавість епічної оповіді «супроводжують» найбільш типові риси похоронного маршу: ритмічна розміреність, уподібнена повільному руху натовпу; пунктирність мелодичного малюнка, метрична і структурна періодичність, характерний барабанний дріб у супроводі. Розвиток частини характеризується контрастними протиставленнями та безперервністю руху. Як у сонатній експозиції, в першій частині маршу показані дві контрастні теми у відповідних тональних співвідношеннях: в с-moll і Es-dur.

Далі чергується низка образів: стриманих, суворо-скорботних, сповнених високого пафосу і світлої лірики, бурхливої патетики і напруженого драматизму. Максимально

⁹⁰ Симфонія №3 Л. Бетховена включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво»: 5 клас, 2 тема «Музика та візуальні образи» (1 ч.), як матеріал для сприймання. Твір вивчається також з предмета «Мистецтво» (розділ «Музичне мистецтво»: 5 клас, тема «Чи є сюжет у музиці» (див. підручник Л. Г. Кондратової для 5 класу).

контрастує з трагічною головною партією *epizod C-dur*, сповнений світлого героїчного настрою. Його внутрішній рух неухильно наростає аж до кульмінаційної вершини, коли героїка маршу досягає найвищого свого вираження. Появою першої теми в основній тональності починається варійована *динамічна реприза* – останній етап драматичного розвитку. Це початок нової динамічної хвилі, в якій «події» постають вже у трагічному вигляді. Починається тривала фугована розробка, яка активізує рух усієї музичної тканини і, концентрується у могутній кульмінації.

III частина – *яскраве скерцо*, своєрідний перехід від напруженості перших двох частин до радісної атмосфери фіналу. *IV частина* – *фінал* – урочиста кульмінація симфонії, яка відтворює загальну радість, написана у формі варіацій, завершується тріумфальною кодою.

3. Симфонія № 5 (1805-1808 рр.)⁹¹

П'ята симфонія – це один із найпопулярніших творів світового симфонічного репертуару. В ній також втілена *основна тема бетховенської творчості* – *героїка і трагедія боротьби*. Але в цьому творі Л. Бетховен інакше трактував тему – *як зіткнення людини і злої долі*. Весь чотиричастинний цикл стає ареною боротьби; «*від темряви до світла*» – так послідовно розвивається драматургічний конфлікт; людина одержує перемогу у боротьбі з долею.

Симфонія починається звучанням «*теми долі*». Чотиризвучний мотив долі (за висловом Р. Роллана: «*Так доля стукає у двері*») – одна з найбільш геніальних бетховенських знахідок. Тривожний, різкий мотив, лаконічний, як епіграф, сприймається як *символ зла*, яке вторгається в життя людини. Особливу виразність темі надає ритм; ця ритмічна формула проходить через усі частини симфонії.

I частина – яскравий приклад бетховенського симфонічного розвитку. Усе сонатне *allegro* об'єднане ритмо-інтонаціями теми долі. З неї виростає *головна партія* (c-moll), яка має схвильовано-драматичний характер. *Побічна партія* (Es-dur, тональне співвідношення головної й побічної партій – паралельні тональності) контрастує; вона більш спокійна, наспівна, але *також пов'язана з темою долі* (супроводжується її ритмічною формулою). Виникає інтонаційна єдність контрастних тем. Поступово підкорюючись наполегливості ритму головної теми, побічна стає більш активною і драматичною. Відбувається і зворотне явище: під впливом світлої сфери мажору (побічної і особливов *заключної* партії) головна тема виявляє приховані досі риси мужності, героїзму.

З настанням *розробки* розвиток вступає в більш драматичну фазу. Розробка має напружений, стрімкий характер; побічна партія майже повністю усувається. Над усім панує основний чотиризвучний ритмічний мотив. Його рух йде з наростаючою силою аж до могутньої кульмінації; *кульмінація розробки співпадає з початком репризи* (цей прийом, затверджений потім композитором у Дев'ятій симфонії, пізніше був використаний П. Чайковським).

Реприза динамічна; в середині головної партії дуже виразно звучить *скорботне соло гобоя*, як самотній речитатив. *Побічна партія* звучить у репризі у зміненому інструментуванні натхненно і ніжно. Просвітлений колорит C-dur з його специфічним забарвленням зміцнює героїчні риси в *заклучній партії* репризи

Але перевага на боці ворожих сил. Це особливо відчувається у драматичній *коді*, яка набуває *значення другої розробки*. Вона починається ритмічним дробом усього оркестру. Гостріше постає розмежування, «розщеплення» все того ж чотиризвучного мотиву. Основний мотив звучить то як зловісна сила, то як корінної важливості питання, і врешті

⁹¹ Симфонія №5 Л. Бетховена включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво»: 3 клас, 1 тема «Основні властивості музики: пісенність, танцювальність, маршовість» (III ч.); 6 клас, 1 тема «Музика як мова почуттів» (I ч.) як матеріал для сприймання. Твір вивчається також з предмета «Мистецтво» (розділ «Музичне мистецтво»: 5 клас, тема «Симфонічна музика» (див підручник Л. Г. Кондратової для 5 класу), 6 клас, тема «Жанри симфонічної музики» (див підручник Л. Масол та Л. Аристової для 6 класу).

безсило никне, пригнічений непереборністю перешкоди. Перша частина – це перший акт драми. Але результат напруженої боротьби ще не визначився.

II частина – це натхненне *Andante*. Звична для других частин лірична сфера трансформована у Л. Бетховена в *мужню філософську задумливість*. Форма II частини – *подвійні варіації* (варіації на 2 теми). *Перша тема* лірична; в той же час вона пружня та енергійна. *Друга тема* – це марш, в якому наростають риси героїки, які були приховані у першій темі.

Функції тем у варіаціях різні: у *варіантах першої теми* відбувається прикрашення мелодичної лінії; у *варіаціях другої теми* мелодія залишається незмінною, розвиток відбувається за рахунок фактурних змін. Л. Бетховен вніс у варіації *прийоми тематичного розвитку*, в результаті якого відбувається *зближення обох тем* (перша тема також перетворюється на марш).

III частина – драматичне *скерцо*, яке відтворює напружену боротьбу, насичене трагічним, схвильованим настроєм. Л. Бетховен повертається до трагічного зіткнення з долею. Це останній підступ до вершини. Але і боротьба за її завоювання стає гострішою, драматичнішою. Безпосереднє зіткнення двох різних за своєю сутністю тем загострює їх полярність.

Основна тема викладена у формі *діалогу* (стрімкий зліт струнних по акордових тонах та спадаючі на слабких закінченнях інтонації питання), звучить тривожно і скорботно, виражає пристрасно-питальні думки. Основній темі протистоїть знайомий ритм чотиризвукового мотиву. В новому варіанті він звучить ще більш владно і категорично. Його внутрішня ритмічна структура ускладнена, замість колишнього унісону мотив гармонізований, акорди акцентують кожен першу долю такту. Загострює звучання теми також оркестровка, в якій мідний тембр валторн, які ведуть тему, протистоїть струнним, що супроводжують її своїми ударами.

III частина написана у формі *рондо*. Основна тема тричі чергується з *темою долі*. Кожна поява теми долі сприймається як *драматична вершина* попереднього етапу розвитку. Обидві теми, залучені в круговерт руху, все тісніше переплітаються і утворюють зрештою нерозривний тематичний комплекс. Серйозний *перелом* у цій складній боротьбі настає у *тріо* (скерцо написано у складній тричастинній формі), яке вносить *мужньо-радісний контраст*. У тріо виразно проступає елемент танцювальності, дещо змінений поліфонічною фактурою (фугато). Тему ведуть контрабаси і віолончелі; навмисна незграбність теми вносить яскравий народний колорит.

Саме після тріо відчуються глибокі зміни, які відбулися у внутрішньому змісті образів; тріо зумовлює не тільки близькість фіналу, але його сенс і значення. Оптимізм образів народної життя робить вирішальний вплив, вселяє впевненість у перемогу світлого майбутнього. У репризі зникають драматизм і контраст тем першої частини скерцо.

Коли боротьба завмирає, починається *цікавий, оригінальний перехід до фіналу*. Напружене очікування в репризі змінюється різким переходом до контрастного характеру звучання – темрява змінюється світлим колоритом.

IV частина – фінал – зосереджує образи *тріумфальної святковості*. *Головна партія* узагальнює фанфарні інтонації масових гімнів. Інструментовка фіналу наближається до звучання *духового оркестру*. Вперше у симфонічній партитрі з'явилися *тромбони*, композитор увів також *флейту ріссоло та контрафагот*, що надало музиці масивності та блиску. У фіналі панує святковий, радісний настрій. Теми пов'язані з жанрами *маршу, танцю, масової пісні*. Фінал виражає героїчну розв'язку драми. Рух тональностей (перша частина – c-moll, четверта – C-dur), подібно іншим музичним елементам твору, відповідає руху спрямовуючої ідеї – від мороку до світла. Зміна мінору на однойменний мажор у фіналі збігається з моментом затвердження перемоги.

Симфонія № 6 «Пасторальна» (1808 р.) Фа-мажор ор.68

Симфонія була закінчена одночасно з П'ятою. Це єдина *програмна* симфонія Л. Бетховена; вона присвячена темі «Людина і природа». Її повна назва – «Пасторальна симфонія або спогади про сільське життя». Кожна з п'яти частин має свою назву.

I частина – «Пробудження бадьорих почуттів по прибутті до села» Allegro ma non troppo. Музика відтворює радісний, вмиротворений настрій, насичена елементами народної музики (квінтовий фон імітує звучання волинка).

II частина – «Сцена біля струмка» Andante molto mosso. Музика має мрійливий характер; значну роль відіграють *звукобразжальні елементи*. Один із епізодів II частини відомий як «пташине тріо». В ньому флейта імітує трелі солов'я, гобой – спів перепелиці, а кларнет – голос зозулі.

Три наступні частини виконуються без перерви.

III частина – «Веселе зборище селян» Allegro. Це жанрова сценка, яка відтворює колорит сільської музики.

IV частина – «Сцена грози» Allegro. Це драматична сцена, яка виражає настрої жаху, збентеження; вони підсилюються *звукобразжальними* засобами (грім, блискавка, вітер).

V частина – «Пісня пастухів» Allegretto. Настрій цієї частини спокійний, вмиротворений; вона пронизана інтонаціями сопілки.

«Пасторальна симфонія» мала величезний вплив на музику композиторів-романтиків (Г. Берліоза, Ф. Мендельсона, Р. Шумана).

4. Звернення до теми героїчної боротьби у симфонії № 9⁹²

Дев'ята симфонія (1822-1824 рр.) – це найбільш грандіозний з усіх інструментальних творів Л. Бетховена, в якому він в останній раз звернувся до теми героїчної боротьби. Драматургія симфонії втілює типову для Л. Бетховена ідею – «від темряви до світла».

Робота над Дев'ятою симфонією зайняла у Л. Бетховена два роки, хоча задум визрівав протягом усього творчого життя. Ще до переїзду до Відня, на початку 1790-х рр., він мріяв покласти на музику всю оду Ф. Шиллера «До радості»; при появі в 1785 р. вона викликала небувалий ентузіазм у молоді палким закликком до братерства, єднання людства. Багато років у Л. Бетховена складалася ідея її музичного втілення.

Перші три частини – це як би інструментальний пролог до фіналу.

I частина – сонатне Allegro, в якому змальовані трагічні, похмурі грані життя.

II частина – скерцо великих розмірів.

III частина – натхненне, просвітлене ліричне Adagio.

IV частина – фінал – не тільки кульмінація симфонії, а також її *образно-смісловий центр*. Л. Бетховен *переосмислив сам жанр симфонії* та *ввів у фінал звучання голосів*. Фінал поділяється на два крупні розділи.

Перший – інструментальний, у якому відбувається перехід до царства світла. Це – ніби *узагальнення* пройденого шляху. Тут є багато різнохарактерних епізодів. Як спогади про минулу боротьбу звучать *фрагменти тем попередніх частин*. І нарешті, після тривалих пошуків, з'являється *тема радості* – плавна мелодія, яка звучить в характері гімну і поступово досягає величного, могутнього звучання.

Другий розділ фіналу – інструментально-хоровий, написаний на текст оди Ф. Шиллера «До радості». Вперше класична симфонія вийшла за межі інструментальних засобів. Це відкриття потім неодноразово використовувалося композиторами XIX – XX ст. *Форма* хорового фіналу унікальна, вона *поєднує риси варіацій, рондо, фуги та сонати*.

Тема радості варіюється, набуваючи рис певного народного жанру: маршу, танцю, пісні, хорового гімну. Між проведеннями теми композитор увів різноманітний музичний матеріал. Фінал побудований на контрастах, на могутньому розвитку, завершує симфонію

⁹² Симфонія №9 Л. Бетховена (фінал) включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво»: 8 клас, 2 тема «Музика в діалозі з сучасністю» як матеріал для сприймання.

грандіозним апофеозом. Дев'ятою симфонією Бетховен заклав основу нової синтетичної драматургії, яка мала надзвичайне велике значення для подальшого розвитку європейського симфонізму від Г. Берліоза до Д. Шостаковича та інших авторів.

5. Увертюра «Егмонт»⁹³

Серед 11 симфонічних увертюр, написаних Л. Бетховеном, «Егмонт» посідає особливе місце. Трагедія великого *Й. Гете* захопила композитора героїчним змістом і образом *головного героя* – відважного графа Егмонта, який очолив боротьбу народу проти загарбників. Події трагедії відбувалися у XVI ст., коли волелюбний народ Нідерландів повстав проти своїх поневолювачів-іспанців. Відчайдушний і мудрий граф Егмонт у нерівній боротьбі з ворогами загинув, але народ продовжив його справу і переміг іспанських загарбників. Тема боротьби за свободу відтворена в увертюрі «Егмонт» в *одночастинному творі, написаному в сонатній формі*.

Увертюра починається повільним *Вступом*. *Перша тема вступу* має похмуро-зловісний характер, звучить у низькому регістрі у тромбонів і фаготів, нагадує іспанський танець сарабанду. *Друга тема вступу* звучить у дерев'яних духових, потім у струнних інструментів, сповнена жалібних, скорботних низхідних інтонацій, які виражають страждання народу.

Головна партія увертюри має героїчний характер, звучить рішуче, енергійно і пристрасно (спочатку у струнних, потім у всього оркестру на *ff*). *Побічна партія* пов'язана з тематизмом вступу, поєднує ознаки обох його тем. Гнітючий характер іспанської сарабанди набуває зловісно-переможного звучання; насильство тимчасово перемагає. Але все впевненіше пробиваються промені свободи (*заклучна партія*).

У *розробці* триває зіставлення та зіткнення контрастних тем вступу. Боротьба між ними ще більше загострюється наприкінці репризи. *Трагічна кульмінація в кінці репризи* увертюри відтворює *загибель героя*. Урочисто-радісна *кода* відбиває радісне піднесення, перемогу народу. Увертюра «Егмонт» – блискучий зразок програмної музики Л. Бетховена. Вона користується величезною популярністю у музикантів і слухачів усього світу.

Увертюра «Коріолан»⁹⁴

Увертюра була написана Л. Бетховеном у 1807 р. під враженням однойменної трагедії австрійського драматурга Генріха Йосипа Колліна (1772-1811). В її основу покладена історія римського полководця Гая Марція, що жив у V ст. до н.е. і був прозваний Коріоланом. Історія була викладена знаменитим грецьким істориком Плутархом у «Порівняльних життєписах», книзі, якою Л. Бетховен захоплювався.

Композитор був захоплений трагічною фігурою Коріолана, цього ізгоя, що змусив трепетати перед собою рідний Рим. Вигнаний з міста, охоплений жаданням помсти, він приводить під римські стіни величезне військо. Коріолан непохитний до благань співгромадян, але він не в силах протистояти проханням матері і дружини. Гордий і непримиренний, Коріолан не знаходить іншого виходу, окрім самогубства. Ця гостра психологічна колізія стала початковим моментом інструментальної «драми».

Протиріччя, які роздирають душу Коріолана, знайшли вираження в *першій темі*, яка поєднує поривчастий рух уперед і різкі, як шабельний удар, акорди оркестру, що перетинають його. Прагнення і непереборна перешкода – такий сенс цього музичного образу. Початок увертюри вводить слухача у світ тяжких протиріч, сповнених драматизму переживань. Їх гострота відтінюється співучою *другою темою*, яка, містить інтонацію благання, м'якого, але наполегливого прохання.

Будова увертюри відзначається особливою злитістю розділів. Уся вона пронизана єдиною *лінією музичного розвитку*, що коливається між збентеженістю і спалахами гніву,

⁹³ Увертюра «Егмонт» Л. Бетховена включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво»: 7 клас, 1 тема, «Образний зміст музики» та 2 тема «Композиція музичного твору» як матеріал для сприймання.

⁹⁴ Увертюра «Коріолан» Л. Бетховена включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво»: 5 клас, 1 тема «Музика і мистецтво слова» як матеріал для сприймання.

відчаю. Емоційна напруженість музики досягає вищої межі в *репризі*. Знову виникають могутні звучання початку увертюри, але поступово вони вщухають. Поривчастий лейтмотив героя уповільнює свій «біг» і немов знесилений «вмирає». Увертюра закінчується ледве чутним *pizzicato* струнних..

6. Значення жанру фортепіанної сонати у творчості Л. Бетховена

Фортепіанні сонати Л. Бетховена з давніх часів стали дорогоцінним надбанням людства. Їх знають, грають і люблять в усіх країнах світу. Дивовижні масштаби музичного побутування бетховенських сонат. Багато з них міцно увійшли в педагогічний репертуар, стали невід'ємною його частиною. Проте ця обставина не обмежила фортепіанні сонати Л. Бетховена тільки сферою навчального музикування: вони залишаються бажаними номерами концертних програм, а оволодіння всім циклом бетховенської сонатної фортепіанної творчості – заповітна мрія кожного серйозного піаніста.

Л. Бетховен був видатним *піаністом-віртуозом*, який вражав сучасників могутністю імпровізацій, демонстрував невичерпні можливості інструменту. Якщо у своїх симфоніях композитор відтворював монументальні задуми і «загальнолюдські проблеми», то у фортепіанних сонатах відбивав *внутрішнє життя людини*, світ її переживань і почуттів. «Сонати Бетховена в цілому – писав академік Б. Асаф'єв, – це усе життя людини. Здається, що немає емоційних станів, які так чи інакше не знайшли тут свого відбиття...». **Жанр фортепіанної сонати** став для Л. Бетховена *«творчою лабораторією»*, в якій формувалися його тематичні й гармонічні новаторські прийоми, які потім використовувалися в оркестрових творах. Саме у фортепіанних сонатах *сформувалися основні риси творчої індивідуальності* композитора. Коли ще тільки народжувався задум Третьої симфонії, Л. Бетховен був вже автором 20 сонат, зокрема «Патетичної», «Місячної» тощо.

Вже у ранніх сонатах Л. Бетховена формувалася його *мелодика*, яка звільнювалася від прикрас, типових для музики XVIII ст. (мелізмів, прохідних і допоміжних звуків, затримань, хроматизмів). Мелодія набувала незвичної раніш *простоти і суворості*; композитор часто використовував тризвукові теми, також теми, які складалися з *контрастних елементів*. Це сприяло концентрації в темах величезної внутрішньої енергії, яка визначала динаміку наступного розвитку.

7. Соната №8 «Патетична»⁹⁵(c-moll).

Цей твір, вперше опублікований в 1799 р. і присвячений князю Карлу Лихновському, був названий самим Л. Бетховеном як «Велика патетична⁹⁶ соната». Відомо, що інтонаційні паростки цієї сонати сходять ще до юності композитора, до сонати f-moll, написаної в Бонні. Ці паростки дали в патетичній сонаті глибоко оригінальні, новаторські образи. Патетична соната заслужено користується великою популярністю. Вона відзначається глибиною змісту і досконалістю форми, яка поєднує монументальність із лаконічністю

Соната №8 – це зразок внесення у фортепіанну музику типових для *оркестрової музики* прийомів формотворення. **Перша частина:** *Grave (повільно). Allegro di molto e con brio (швидко, з великою силою)* дає узагальнену характеристику всього кола образів вже у початкових тактах. У повільному вступі I частини композитор накреслив *протиставлення велично-трагічної теми і піднесеної лірики*. Вступ патетичній сонаті – шедевр глибини і логічної могутності мислення Л. Бетховена. Інтонації вступу надзвичайно виразні, здається, приховують за собою слова, служать пластичними музичними формами душевних рухів.

Весь тематизм сонатного Allegro, а частково і фіналу, *виростає з матеріалу вступу*. Тема вступу має особливе значення у I частині сонати: вона стає лейтмотивом, відкриває всі основні розділи форми, утворює емоційний стрижень; при появі тематизму вступу виникають яскраві контрасти. Хоча перша частина сонати написана у традиційній формі сонатного allegro, в ній багато нового. Тут, як і в багатьох інших творах Л. Бетховена, яскраво виражений конфлікт між «долею та людиною».

⁹⁵ Соната №8 Л. Бетховена включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво»: 8 клас, 2 тема «Музика в діалозі з сучасністю» як матеріал для сприймання.

⁹⁶ Патетична – пристрасна, схвильована, сповнена пафосу.

Сонатне Allegro наділено *рисами симфонічного розвитку* (активне наростання сили звучання на тремолоуючому басі і раптове завмирання нагадує використання літавр і тремоло струнних). Вольова, стрімка *головна партія* відзначається бурхливим драматизмом. На тлі неспокійного руху баса тривожно, бурхливо здійснюються і спадають хвилі верхніх голосів.

У *зв'язуючій партії* відбувається розробка головної теми (проведення її основного мотиву в різних регістрах). Зв'язуюча партія заспокоює схвильованість головної теми і призводить до мелодійної та співучої *побічної партії*. Проте широкий «розбіг» побічної теми (майже на три октави), «пульсуючий» супровід, а головне – прийом викладу в різних регістрах – все це надає їй напруженого, лірично-схвильованого характеру. Для побічної партії характерний гострий *тональний контраст*. Всупереч правилам, усталеним у сонатах віденських класиків, побічна партія «Патетичній сонати» звучить не в паралельному мажорі (мі-бемоль мажор), а в однойменному до нього мінорному ладі (мі-бемоль мінор).

Енергія наростає; вона проривається з новою силою у *заключній партії* (мі-бемоль мажор). Короткі фігурації ламаних арпеджіо пробігають по всій клавіатурі фортепіано у протилежному русі. Нижній і верхній голоси досягають крайніх регістрів. Поступове наростання звучності від *pianissimo* до *forte* призводить до потужної кульмінації – вершини музичного розвитку експозиції. Наприкінці несподівано звучить стрімка тема головної партії. Експозиція закінчується на нестійкому акорді. На межі між експозицією і розробкою знову з'являється сувора *тема вступу*. Але тут її грізні питання залишаються без відповіді: лірична тема не повертається.

Контраст образів експозиції приводить до драматичного конфлікту в *розробці*, невеликій, але дуже напруженій, побудованій на *зіткненні та взаємодії елементів вступу* (особливо – ліричної теми вступу) з мотивами *головної партії*. У швидкому темпі тема вступу звучить ще більш неспокійно. Цей поєдинок «сильного» і «слабкого» виливається у стрімкі й бурхливі пасажі, які поступово стихають, спадаючи все глибше в нижній регістр.

У *реприї* повторюються теми експозиції в тому самому порядку в основній тональності – до мінор. Зміни стосуються зв'язуючої партії. Вона значно скорочена, оскільки тональність усіх тем єдина. Головна партія розширена, що підкреслює її провідну роль. Перед самим закінченням першої частини ще раз з'являється перша тема вступу. Але вона починається не з першого «грізного» акорду, а зі слабкою долі. В її питанні залишилася тільки тривога і навіть відчай. Відповіддю звучить енергійна, вольова головна партія у ще більш стрімкому темпі. Воля, енергія, мужність перемогли.

II частина *Adagio cantabile*, ля-бемоль мажор. Краса музики повільних частин бетховенських циклів завжди підкорює, а *Adagio cantabile* (повільно, співучо) з «Патетичної сонати» – одне з найбільш виразних. У піднесено-філософській ліриці *головної теми* на тлі мірного супроводу звучить благородна і велична мелодія. Акордовий склад, рівномірний рух голосів, густий віолончельний тембр – надають звучанню особливої насиченості. Це глибокий роздум про щось серйозне і значне.

Якщо у першій частині патетика була виражена в піднесеності і яскравості музики, то тут вона проявилася у глибині і високій мудрості людської думки. Друга частина дивовижна за своїми барвами, які нагадують звучання інструментів оркестру. Простий та наспівний головній темі протиставлені *контрастні епізоди*. Особливе значення має *другий епізод*, в якому міститься драматично-схвильована *кульмінація*.

III частина написана у широко розвиненій формі *рондо-сонати*. Стрімка, схвильована музика фіналу багато в чому ріднить його з першою частиною сонати. Повертається і основна тональність до мінор. Але тут немає того мужнього, вольового напорю, яким відзначалася перша частина. Немає у фіналі і різкого контрасту між темами – джерела «боротьби», і напруженості розвитку. Музика багата елементами розробки, відзначається *поривчастістю, драматичною цілеспрямованістю, схвильованістю, стрімким характером* більшості тем.

Основна тема (рефрен) тут повторюється чотири рази. Саме вона визначає характер усієї частини. Ця лірично-схвильована тема близька за характером, і за своїм мелодичній

малюнком до побічної партії першої частини. Вона теж піднесена, патетична, але патетика її має більш стриманий характер. Мелодія рефрену дуже виразна. Вона швидко запам'ятовується, легко може бути наспівана.

Рефрен чергується з двома іншими темами. У *центральному епізоді* введені *варіації на незмінний бас*. Фінал має інтонаційні зв'язки з попередніми частинами циклу. Фінал, а разом з ним і вся соната закінчуються *кодою*, яка містить основну ідею сонати. Енергійна вольова музика, що виражає мужність і непохитність, заверджує героїчний образ⁹⁷.

8. Соната №14 «Місячна»⁹⁸

Соната, створена у 1801 р. і опублікована у 1802 р., присвячена графині Джульєтті Гвіччарді.⁹⁹ Назва сонати належить поету Л. Рельштабу, сучаснику Л. Бетховена та Ф. Шуберта. Соната має підзаголовок «*Sonata quasi una fantasia*» (Соната в дусі фантазії), відзначається *своєрідним трактуванням сонатного циклу*, що обумовлено поетичним задумом: відтворення душевної драми, перехід від скорботної зосередженості та сумних роздумів I частини до бурхливої активності фіналу. Вся соната утворює *наскрізну лінію наростання драматизму* і боротьби з поетапним прискоренням темпу, посиленням ролі тематичного контрасту, ускладненням форми.

I частина (Adagio sostenuto, cis-moll) – це ліричний центр твору. Вона написана у прелюдійно-імпровізаційній манері, в особливій формі. В ній панує *один музичний образ*, який відтворює душевну скорботу: зосереджено-розмірений рух, глибокий фон басів, патетична, інтонаційно виразна мелодія. Незважаючи на зовнішню простоту, *мелодія відзначається складною інтонаційною будовою*. Її протяжну лінію утворює низка мотивів: короткий з пунктирним ритмом, широкі декламаційні мелодичні звороти, інтонації стогону. Інтонаційне багатство мелодії викликає її *інтенсивний розвиток*, у процесі якого виразність мелодичних зворотів ще більше загострюється.

Музика першої частини емоційно багата: спокійна споглядальність і смуток, моменти світлої віри і гіркі сумніви, стримані поривання і важкі передчуття. Л. Бетховен знайшов незвичайно виразні засоби втілення відтінків образу: зміни гармонічних барв, регістрові контрасти, ритмічне стиснення і розширення. Гармонія з самого початку «співає» – в цьому секрет виключної інтонаційної єдності всієї музики. Музику першої частини можна сприймати як прообраз романтичного ноктюрну. Одночасно ця музика значно відрізняється від мрійливої романтичної лірики. Вона надто глибоко проникнена хоральністю, піднесеним настроєм, заглибленістю і стриманістю почуття.

Перша частина написана у *складній тричастинній формі*¹⁰⁰. Скорботна декламаційність першого розділу немов розчиняється в імпровізаційній музичній тканині *середнього розділу*. Там вона ніби знов формується, щоб із ще більшою експресивністю зазвучати в *репризі*. Стислість репризи посилює внутрішню динаміку частини; тільки в коді спадає напруження. Коду, з її звучанням невідступних пунктирних фігур в басу, із

⁹⁷ Під час написання сонати Л. Бетховену було близько 27 років, саме тоді він почав відчувати перші проблеми зі слухом. До того часу Л. Бетховен жив у Відні вже шість або сім років, два його фортепіанних концерти були виконані на публіці, він опублікував кілька камерних творів, почав займати своє місце в цьому славнозвісному місті композиторів і віртуозів. І раптом – глухота. Але в «Патетичній сонаті» Л. Бетховен немов говорить слухачам, що готовий боротися з недугою. Якщо початок сонати виконано в сумі, то далі слідує справжній злет духу та рішучості.

⁹⁸ Соната №14 Л. Бетховена включена до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво»: 7 клас, 1 тема, 8 клас, 1 тема «Відлуння епох у музичному мистецтві» як матеріал для сприймання. Твір вивчається також з предмета «Мистецтво» (розділ «Музичне мистецтво», 6 клас, тема «Жанри камерно-інструментальної музики» (див. підручник Л. Масол і Л. Аристової для 6 класу).

⁹⁹ Відомо, що приводом до написання сонати послужили взаємини Л. Бетховена з його коханою – Джульєттою Гвіччарді. Це була, мабуть, перша глибока любовна пристрасть Л. Бетховена, що супроводжувалася глибоким розчаруванням.

¹⁰⁰ Тричастинність ускладнюється тут внесенням розвинених елементів розробки та обширною підготовкою репризи. Все це частково наближає форму даного Adagio до сонатної форми.

зануренням у низький регістр, в глухе і смутне *pianissimo*, відзначає нерішучість, загадковість.

II частина (*Allegretto, Des-dur*) відтворює граціозно-танцювальні образи, які тимчасово розсіюють похмуру атмосферу *Adagio*. У структурі цілого *Allegretto* виконує роль світлої інтермедії між двома актами драми, переходу від повільного роздуму першої частини до бурі фіналу.

Фінал (*Presto agitato, cis-moll*) має бурхливий, драматичний характер, написаний у *сонатній формі*. Саме він стає драматичною *кульмінацією* і розв'язкою твору. Фінал здавна викликав здивування нестримною енергією своїх емоцій. Дослідники порівнювали його з «потокм палаючої лави», називали «шедевром палкої виразності», «безсмертним вибухом фінального *presto agitato*». *Головна партія* побудована на стрімкому драматичному висхідному русі з різкими акцентами в самому кінці. Арпеджований виклад, який у першій частині виражав скорботно-споглядальний образ, набуває у III частині характеру гострої збудженості. Ці інтонації панують у фіналі; вони проникають у патетичну *побічну партію*, яка відзначається ораторською виразністю. Музика усєї частини втілює образ бурхливого трагічного хвилювання. Вихор збентежених почуттів, крики відчаю, безсилий протест, смиренність та гнів відчуваються в цьому вражаючому своєю силою фіналі.

9. Соната №23 «Апассіоната».

Назва «Апассіоната» («пристрасна») не належить Л. Бетховену, але вірно визначає сутність твору. Сонату відзначає *велич ідей, глибина музичних образів, концентрованість думки*; її можна порівняти із симфоніями Л. Бетховена. В ній відтворені духовні пошуки: від страждань самотньої особистості – до відчуття єдності людей. **I частина** виростає з похмуро-трагічної *головної партії*, яка стає *інтонаційним ядром* усєї сонати. Тема складається з *контрастних елементів*: суворий, мужній унісонний початковий мотив зіставлений з наступними контрастними мотивами (ліричним, просвітленим та драматично-настирливим мотивом «долі», аналогічним до П'ятої симфонії).

Розвиток починається вже всередині *головної партії*, продовжується у зв'язуючій і приводить до появи нової теми у *побічній партії*, величній, впевненій та стриманій. *Подальший розвиток* розгортається навколо двох музичних образів: похмурого, напруженого (*головна партія*) та велично-суворого (*побічна партія*). Створюється єдина лінія розвитку із *трансформацією побічної партії* з лірично-піднесеної в *героїчну*, що здійснюється в коді засобом її жанрової відозміни. *Кода* – підсумок розвитку *Allegro*, продовжує лінію розробки, ще більш різко визначає контрасти тем.

II частина служить відстороненням від напруженої конфліктності, написана у формі теми з варіаціями. *Акордова тема* має спокійний характер, але у процесі розвитку драматизується, підготовлюючи фінал. **III частина** – втілення єдиного душевного поривання; це *поєдинок людини з ворожими силами*. Невпинний ритмічний рух охоплює всі розділи форми. Особливого значення набуває *кода*, яка сприймається як епілог, як спільний для усєї сонати *висновок*: смисл життя – *єдність людей*. Поява в коді фіналу нового образу (епізод у ритмі та характері масового танцю) набуває у Л. Бетховена значення символу і створює небувало яскравий контраст надії, поривання до світла і похмурого відчаю.

Фортепіанний спадок Л. Бетховена також зберігає у собі понад 20 циклів варіацій, 4 рондо. Перше місце серед цих творів посідають *варіації*. Бетховен починав свою фортепіанну творчість з варіацій і ними ж закінчив її. Після сонати це була найулюбленіша з форм композитора.

Відомі звернення Бетховена у своїй творчості *до української народної пісні*. У творчій спадщині композитора є *варіації*¹⁰¹ на основі пісні «Їхав козак за Дунай», також варіації на основі української народної пісні «За городом качки пливуть» (1818 р.).

¹⁰¹ «Варіації на українські теми» Л. Бетховена включені до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво»: 4 клас, 1 тема «Музика мого народу», 4 клас, 2 тема «Музика єдне світ». Варіації на тему пісні «Їхав козак за Дунай» вивчаються також з предмета «Мистецтво» (розділ «Музичне мистецтво», 5 клас, тема «Пісня живе серед нас» (див підручник Л. Г. Кондратової для 5 класу).

Л. Бетховен підтримував постійні стосунки з графом Андрієм Розумовським, який в Австро-Угорщині був дипломатом. Посольська садиба у Відні з її славнозвісними музичними вечорами була своєрідним «українським острівцем» – тут незмінним успіхом користувалася саме українська музика у виконанні українських співаків та бандуристів. Л. Бетховен виступав у салоні А. Розумовського, знайомився з його бібліотекою, яка, зокрема містила видання українських народних пісень, партитури і клавіри творів українських композиторів. Л. Бетховен також слухав виступи хорової капели графа, яка складалась переважно з українських півчих. Квартет А. Розумовського став першим виконавцем присвячених йому творів.

Творча спадщина композитра включає також 3 збірки багателей, близько 40 *маленьких фортепіанних п'єс*: вальси, лендлери, екосези, менуети. Однією з найбільш популярних є п'єса «До Елізи»¹⁰² (нім. *Für Elise*). Це поширена назва багателі Л. Бетховен ля мінор. Твір був складений близько 1810 р., проте опублікований лише 1865 р. німецьким музикознавцем Людвігом Нолем, який і надав п'єсі її сучасну назву.

10. Огляд інших жанрів у творості Л. Бетховена

Камерно-інструментальні твори Л. Бетховена

Видатне місце у творчій спадщині Л. Бетховена належить його *16 квартетам*. Розвиваючи тенденції квартетної музики, композитор відкрив *нові виразні сфери*, створив *своєрідний камерно-інструментальний стиль*.

Народження нового стилю відбулося у *трьох квартетах ор.59*, присвячених *Андрію Розумовському*, написаних протягом 1805-1807 рр. У першому квартеті він використав *мелодію української народної пісні «Ой надворі метелиця»*, в другому і третьому – *варіації на тему пісні «Од Києва до Лубен»*.

Квартети ор.59 разом з двома наступними – Десятим Es-dur і Одинадцятим f-moll утворюють *вершину західно-європейської квартетної музики XIX ст.* Для них характерні: поглиблені психологічні образи, складна композиція, широта розвитку, багатотемність, поліфонічні засоби, оригінальне звучання, одночасно прозоре і напружене. Переважають у цих квартетах *образи зосередженого роздуму*. Крім квартетів камерно-інструментальна творчість Л. Бетховена включає: септет, три струнні квінтети, 6 ф-них тріо. Велику художню цінність являють *10 скрипкових і 5 віолончельних сонат*.

Скрипкові сонати звучать як дуети скрипки з фортепіано. Це особливо відчувається у *Дев'ятій сонаті a-moll*, присвяченій паризькому скрипалю *Рудольфу Крейцеру*. «*Крейцера соната*», написана в той же час, що «Героїчна симфонія» і «Апассіоната», відзначається драматизмом, цільністю форми і масштабами.

Музично-драматичні твори Бетховена

Єдина опера Бетховена, «*Фіделіо*» (1805-1814) являє собою значне явище в музично-драматичному мистецтві XIX ст. Невдала сценічна доля цього твору була обумовлена *сміливим новаторством задуму і втілення*. У цьому творі Л. Бетховен об'єднав принципи різних оперних шкіл. Піднесений стиль трагедій К. Глюка і ораторій Г. Генделя поєднується з особливостями німецького побутового зінгшпіля. Але найбільш важливими є *нові риси*, які Л. Бетховен вніс у свою оперу:

- соціально-героїчний зміст опери, пов'язаний з боротьбою за справедливість;
- важлива роль симфонічної драматургії, симфонічного розвитку;
- вокальна партія, яка в опері позбавлена звичних рис оперної пісенності, заснована на самотутній декламації, що нагадує інтонаційний склад «Героїчної» та Дев'ятої симфоній;
- розвиток оперної дії, який в цілому нагадує структуру бетховенських героїко-

¹⁰² П'єса «До Елізи» Л. Бетховена включені до програми ЗЗСО «Музичне мистецтво»: 8 клас, 2 тема «Музика в діалозі з сучасністю». Твір вивчається також з предмета «Мистецтво» (розділ «Музичне мистецтво»), 6 клас, тема «Жанри камерно-інструментальної музики» (див підручник Л. Г.Кондратової для 6 класу).

драматичних симфонічних циклів – «через боротьбу від темряви до світла»;

- нове трактування в опері хорів, які вражають своєю психологічною правдивістю.

У 1811 р. для відкриття нового театру в у місті Пешті Л. Бетховен створив музику до урочистїї п'єси на текст австрійського драматурга А. Коцебу – *«Афінські розвалини»*. Найбільш популярною частиною твору став *«Турецький марш»*, у якому композитор для створення східного тембрового колориту поєднав особливості турецької музики із тембровим комплексом класичного симфонічного оркестру.

Вокальна лірика посідає у творчій спадщині Л. Бетховена другорядне значення (він створив близько 80 пісень, ряд канонів, арій і ансамблів). Пісенна мініатюра мало відповідала філософським монументальним тенденціям бетховенського мистецтва, його героїчним сюжетам. Однак саме у творчості Л. Бетховена *німецька пісня вперше була піднесена над рівнем побутового мистецтва* і стала виразницею різноманітних ідей і почуттів. У вокальній музиці композитора знайшли вираження не тільки ліричні образи, а також філософські теми, громадянські мотиви, сатира і гумор. У 1816 р. Л. Бетховен написав перший вокальний цикл *«До далекої коханої»*. Використаний композитором вперше принцип циклізації мініатюр набув широкого розповсюдження у творчості композиторів-романтиків.

Л. Бетховен залишив також *обробки народних пісень*: для голосу з супроводом інструментального тріо. Цикл *«24 пісні різних народів»* (1816 р.) містить обробку для голосу і фортепіанного тріо пісні *«Їхав козак за Дунай»*¹⁰³. Доля відомої української пісні *«Їхав козак за Дунай»*, яка стала духовним та культурним надбанням нашого народу, має цікаву майже трьохсотлітню історію. Цей твір поширився на українських теренах у XVIII ст. Але цей мотив набув популярності також і серед німецького народу. Німці вважали його власним фольклорним надбанням, яке знайшло чудове продовження у творчості Л. Бетховена.

Завдання для самоперевірки:

1. Визначити, в чому полягає значення творчості Л. Бетховена, до якого художнього напрямку вона належить.
2. Окреслити провідні теми і образи творчості композитора.
3. Дати загальну характеристику симфонічної творчості Л. Бетховена, визначити її місце у творчій спадщині композитора.
4. Розглянути симфонію № 3.
5. Охарактеризувати симфонію № 5.
6. Визначити новаторські риси симфонії № 9.
7. Охарактеризувати увертюри *«Егмонт»* та *«Коріюлан»*.
8. Дати загальну характеристику фортепіанної творчості Л. Бетховена, визначити місце фортепіанної сонати у творчій спадщині композитора.
9. Охарактеризувати сонату № 8 (*«Патетична»*).
10. Визначити, в чому полягає своєрідність задуму сонати №14 (*«Місячна»*).
11. Розглянути сонату №23 (*«Апассіоната»*).
12. Окреслити коло інших жанрів у творчості Л. Бетховена.

Завдання для самостійної роботи студентів:

1. Законспектувати життєвий і творчий шлях Л. Бетховена.
2. Підготувати бесіди (фрагменти уроків) для учнів ЗЗСО відповідно до програм *«Музичне мистецтво»* / *«Мистецтво»*:
 - Симфонія №3 Л. Бетховена: 5 клас, 2 тема *«Музика та візуальні образи»* (І ч.), 5 клас, 2 тема *«Чи є сюжет у музиці»* (програма *«Мистецтво»*);

¹⁰³ Обробка пісні *«Їхав козак за Дунай»* Л. Бетховена включена до програми ЗЗСО *«Музичне мистецтво»*: 5 клас, 1 тема *«Музика і мистецтво слова»* як матеріал для сприймання.

- Симфонія №5: 3 клас 1 тема «Основні властивості музики: пісенність, танцювальність, маршовість» (III ч.), 6 клас, 1 тема «Музика як мова почуттів» (I ч.), 5 клас, тема «Симфонічна музика» (програма «Мистецтво»);
- Увертюра «Коріолан»: 5 клас, 1 тема «Музика і мистецтво слова»;
- Увертюра «Егмонт»: 7 клас, 1 тема «Образний зміст музики» та 2 тема «Композиція музичного твору»;
- Соната №14: 8 клас 1 тема «Відлуння епох у музичному мистецтві», 6 клас, тема «Жанри камерно-інструментальної музики. Соната» (програма «Мистецтво»);
- Соната №8 «Патетична» (1 ч.), 8 клас, 2 тема «Музика в діалозі з сучасністю».
- Симфонія №9 (фінал): 8 клас, 2 тема «Музика в діалозі з сучасністю»;
- «Турецький марш»: 4 клас, 2 тема «Музика єднає світ»;
- Обробка пісні «Їхав козак за Дунай»: 5 клас, 1 тема «Музика і мистецтво слова»;
- Варіації на українські теми: 4 клас, 1 тема «Музика мого народу», 4 клас, 2 тема «Музика єднає світ»;
- Фортепіанна п'єса «До Елізи»: 8 клас, 2 тема «Музика в діалозі з сучасністю»;
- Пісня «Бабак»: 2 клас, 1 тема «Типи музики»: 2 клас 4 тема «Мова музики».

Музичний матеріал:

Л. Бетховен:

1. Симфонія № 3 «Героїчна» (фрагменти першої та другої частин);
2. Симфонія № 5: перша частина («тема долі», головна, побічна партії, розробка, реприза і кода), фрагменти варіацій, скерцо і фіналу;
3. Симфонія № 9: (фрагменти фіналу);
4. Увертюри «Егмонт» і «Коріолан»;
5. Соната №8 «Патетична»;
6. Соната №14 «Місячна»;
7. Соната №23 «Апассіоната».

ПІСЛЯМОВА

Визначальною метою всієї системи музично-педагогічної освіти є розвиток у молоді естетичного ставлення до музичного мистецтва. Одним із провідних її завдань є формування у здобувачів освіти навичок не тільки емоційно-особистісного, але й аналітичного сприйняття музики. Інтерес до музики у поєднанні з набутими знаннями та вміннями формує здатність глибоко сприймати зміст мистецьких творів.

Даний навчальний посібник присвячений вивченню зарубіжної музики від найдавніших часів до кінця XVIII – початку XIX ст. Розвиток музичного мистецтва розглянуто авторами на тлі загальнокультурних процесів; висвітлено стилеві особливості музики певних періодів, розкрито впливи ідейно-естетичних норм епохи на музичне мистецтво того чи іншого періоду. Навчальний матеріал викладений у хронологічному порядку. Теми оглядового характеру чергуються з монографічними.

Змістом роботи є розкриття сутності музичного мистецтва й закономірностей його розвитку, як загальних, так і специфічних, притаманних національним культурам окремих зарубіжних країн; ознайомлення з особливостями різних жанрів професійної музики, з виражальними засобами музичної мови, структурою музичних творів, специфічною музичною термінологією тощо.

У посібнику розглянуто: етапи розвитку зарубіжного музичного мистецтва зазначеного періоду, творчі стилі і напрями, основні музичні жанри та форми, творча спадщина найвідоміших композиторів, характерні ознаки їхньої творчості, образний зміст, композиція, музичні особливості, новаторські риси найвидатніших музичних творів, їх значення для загального розвитку світового мистецтва. Робота містить завдання щодо контролю знань, завдання для самостійної роботи студентів.

У посібнику враховані особливості викладання зарубіжної музичної літератури на мистецьких факультетах педагогічних ЗВО, де вивчення дисципліни має бути зорієнтоване на потреби педагогічної практики. У роботі розглянуті численні музичні твори зарубіжних композиторів, передбачені чинними навчальними програмами «Музичне мистецтво» («Мистецтво») для закладів загальної середньої освіти.

У роботі надані посилання (з визначенням, в якому класі та якій темі вивчаються зазначені твори) на музичні твори, які включені до програм «Музичне мистецтво» та «Мистецтво» як матеріал для сприймання. Завдання для самостійної роботи також зорієнтовані на програми «Музичне мистецтво» та «Мистецтво», 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: підручник для 3 класу загальноосвітніх навчальних закладів. / Л. С. Аристова, В. В. Сергієнко. – Київ : Видавничий дом «Освіта», 2013. – 112 с.
2. Бодак Я. А. Зарубіжна музична література: посібник для початк. спец. мистецьких навч. закладу (школи естетичного виховання). / Я. Бодак. – Вінниця : Нова Книга, 2012. – 256 с.
3. Бодак Я. А. Українська та зарубіжна музичні літератури: навчальний посібник. / Бодак Я. А., Соловей Л. М. – Вінниця : Нова Книга, 2011. – 304 с.
4. Брянцева В. Н. Музыкальная литература зарубежных стран: второй год обучения / В. Н. Брянцева – Москва : Музыка, 2004. – 183 с.
5. Галацкая В. С. Музыкальная литература зарубежных стран: учебное пособие для музыкальных училищ. / В. С. Галацкая – Москва : Музыка, 2002. – Вып. 1. – 350 с.
6. Галацкая В. С. Музыкальная литература зарубежных стран: учебное пособие для музыкальных училищ. / В. С. Галацкая – Москва : Музыка, 2004. – Вып. 3 – 590 с.
7. Гукова В. В. Світова музична література: навчальний посібник для ДМШ. 1 рік навчання. / В. В. Гукова. – Київ : Музична Україна, 2006. – 212 с.
8. Жданова Г. Музыкальная литература зарубежных стран: учебное пособие. / Г. Жданова, И. Молчанова, И. Охалова. – Москва : Музыка, 2007. – Вып. 2 – 414 с.
9. Зубарева Л. А. История развития музыки. / Л. А. Зубарева, Л. Н. Власенко. – Белгород, 2006. – 466 с.
10. Иванова І. Л. Історія опери: Західна Європа XVII – XIX століття: навчальний посібник. / І. Л. Иванова, Г. В. Куколь, М. Р. Черкашина. – Київ: Заповіт, 1998. – 306 с.
11. Иванова І. Класична музична література XVII – першої половини XIX ст.: навчальний посібник. / І. Иванова, А. Мізітова, Н. Некрасова. – Київ, 2003. – 306 с.
12. Кондратова Л. Г. Музичне мистецтво: підручник для 6 класу загальноосвітніх навчальних закладів / Л. Г. Кондратова – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2014. – 216 с.
13. Лисянская Е.Б. Музыкальная литература: методическое пособие. / Е. Б. Лисянская – Москва : Росмэн-Пресс, 2001. – 80 с.
14. Масол Л. М. Музичне мистецтво: підручник для 5 класу загальноосвітніх навчальних закладів. / Л. М. Масол, Л. С. Аристова. – Харків : Сиція, 2013. – 160 с.
15. Масол Л. М. Музичне мистецтво: підручник для 6 класу загальноосвітніх навчальних закладів. / Л. М. Масол, Л. С. Аристова. – Харків : Сиція, 2014. – 160 с.
16. Очаковська Ю. О. Музыка: методичні розробки уроків для 2 класу серед. загальноосвіт. школи. / Ю. О. Очаковська, Г. А. Смаглій. – Харків, 2002. – 150 с.
17. Ростовський О. Музичне мистецтво: підручник для 1 класу загальноосвітніх навчальних закладів. / О. Ростовський, В. Островський, М. Сидір. – Тернопіль: Навчальна книга – 2012. – 120 с.
18. Швачко Т. Світова музична література. / Т. Швачко. – Київ : Музична Україна, 1998. – Вип.1. – 215 с.

Додаткова література:

1. Аберт Г. Вольфганг Амадей Моцарт / Г. Аберт; Пер. с нем. К. Саквы. – Москва : Музыка. – 1978-1990. – Кн. 1. – Ч. 1. – 1978. – 534 с. Кн. 1. – Ч. 2. – 1983. – 518 с. Кн. 2. – Ч. 1. – 1988. – 608 с. Кн. 2. – Ч. 2. – 1990. – 560 с.
2. Альшванг А. Людвиг Ван Бетховен. / А. Альшванг – Москва : Музыка, 1966. – 575 с.
3. Барбье П. Венеция Вивальди. Музыка и праздники эпохи барокко. / П. Барбье — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2009. — 280 с.
4. Белецкий И. Антонио Вивальди / И. Белецкий – Ленинград : Музыка, 1975. – 30 с.
5. Бронфин Е. Клаудио Монтеверди. / Е. Бронфин – Ленинград : Музыка, 1970. – 30 с.
6. Гивенталь И. Музыкальная литература: учебное пособие. / И. Гивенталь, Л. Щукина. – Москва : Музыка, 1986. – Вып. 1. – 444 с.
7. Гивенталь И. Музыкальная литература: учебное пособие. / И. Гивенталь, Л. Д. Щукина – Гингольд. – Москва : Музыка, 1984. – Вып. 2. – 480 с.

8. Грубер Р. Всеобщая история музыки. / Р. Грубер – Москва : Музыка, 1960. – Часть I. – 488 с.
9. Друскин М. И. С. Бах. / М. Друскин. – Москва : Музыка, 1982. – 383 с.
10. Зильберквит М. Великий музыкант из Рорау. Повесть о Йозефе Гайдне / М. Зильберквит – Москва : Музыка, 1980. – 72 с.
11. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество : В 2 т. / Л. В. Кириллина. — Москва : Московская консерватория, 2009. – 444 с.
12. Кириллина Л. Реформаторские оперы Глюка. / Л. Кириллина – Москва : Классика – XXI, 2006. – 384 с.
13. Конен В. История зарубежной музыки. / В. Конен. – Москва : Музыка, 1981. – Вып. 3 – 526 с.
14. Конен В. Клаудио Монтеверди. / В. Конен – Москва : Советский композитор, 1971. – 323 с.
15. Конен В. Путь от Люлли к классической симфони / В. Конен – Москва : Музыка, 1967. – 216 с.
16. Конен В. Этюды о зарубежной музыке. / В. Конен – Москва : Музыка, 1968. – 216 с.
17. Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена. / Ю. Кремлев – Москва : Светский композитор, 1970 – 169 с.
18. Левик Б. В. Музыкальная литература зарубежных стран. / Б. В. Левик. – \ Москва Музыка, 1985. – Вып. II – 304 с.
19. Ливанова Т. История западно-европейской музыки до 1789 года / Т. Ливанова – Москва : Музыка, 1983. – 696 с.
20. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко. / М. Лобанова – Москва : Музыка, 1994 – 230 с.
22. Методика викладання музично-теоретичних і музично-історичних предметів (музична школа – училище – консерваторія): збірник статей / Упорядник В.Самохвалов. – Київ : Музична Україна, 1983. – 220 с.
23. Лобова О. В. Уроки музики в 2 класі початкової школи: Посібник для вчителя. / О. В. Лобова – Київ : Музична Україна, 1998.
39. Милка А.П. Занимательная бахиана. Вып. 1-2 / А.П. Милка, Т.В. Шабалина. – СПб.: Композитор, 2001. – 208 с.
24. Очаковська Ю. О. Музыка: методичні розробки уроків для 2 класу середньої загальноосвітньої школи. / Ю. О. Очаковська, Г. А. Смаглій. – Харків, 2002. – 230 с.
25. Прохорова И. Музыкальная литература зарубежных стран. Учебник для 5 класса ДМШ. / И. Прохорова. – Москва : Музыка, 1990. – 208 с.
26. Прохорова И.А. Хрестоматия по музыкальной литературе зарубежных стран. 5 класс ДМШ. / И. А. Прохорова – М.: Музыка, 1970. — 150 с.
27. Розеншильд К История зарубежной музыки. Вып. 1. / К. Розеншильд – Москва : Музыка, 1980. — 535 с.
28. Рыцарев С. Кристоф Виллибальд Глюк. / С. Рыцарев. – Москва : Музыка, 1987 – 183 с.
29. Соллертинский И. И. Музыкально-исторические этюды. / И. И. Соллертинский – Ленинград: Музгиз, 1963 – 395 с.
30. Фишман Н. Этюды и очерки по бетховениане. / Н. Фишман – Москва : Музыка, 1982. – 220 с.
31. Чичерин Г. В. Моцарт: исследовательский этюд. / Г. Чичерин – Москва : Музыка, 1979. – 220 с.
32. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. / А. Швейцер – Москва: Музыка, 1965 – 728 с.
33. Эйнштейн А. Моцарт. Личность, Творчество. / А. Эйнштейн – Москва: Музыка, 1977. – 450 с.

Навчальне видання

ЗАРУБІЖНА МУЗИЧНА ЛІТЕРАТУРА

Навчальний посібник

Частина I

Музичне мистецтво XVII – початку XIX ст.

Автори : Александрова Оксана Олександрівна

Цимбал Олена Миколаївна