

Міністерство культури та інформаційної політики України

Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

Г. М. ФІЛЬКЕВИЧ

ВСЕСВІТНЯ ІСТОРІЯ МУЗИКИ

Навчальний посібник

Друга редакція

Київ – 2023

УДК 78.03(100)(075.8)

Ф 57

*Рекомендовано до друку Вченою радою КНУТКіТ
імені І. К. Карпенка-Карого
(протокол № 8 від 03 жовтня 2023 року).*

Рецензенти:

М. Д. Копиця, доктор мистецтвознавства, професор

К. І. Станіславська, доктор мистецтвознавства, професор

Ю. П. Щукіна, кандидат мистецтвознавства, доцент

Ф 57 Фількевич Г. М. Всесвітня історія музики: навчальний посібник.
Друга редакція. Київ, 2023.

ISBN

Навчальний посібник «Всесвітня історія музики» призначений студентам КНУ театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Навчальний посібник охоплює етапи розвитку музичного мистецтва від стародавності до початку ХХІ ст. Виклад матеріалу ґрунтується на принципі синхронності, що дає можливість поєднувати історію вітчизняної і зарубіжної музики, розглядати українське музичне мистецтво в контексті європейської культури і світового музичного процесу.

УДК 78.03(100)(075.8)

ISBN

© Фількевич Г. М., 2023

ПЕРЕДМОВА

Навчальний посібник «Всесвітня історія музики» у першій редакції був рекомендований Міністерством культури і мистецтв України як навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівня акредитації (Наказ від 03.02.2005, № 70). Поява другої редакції навчального посібника викликана сучасними соціально-політичними обставинами. Це потребувало скорочення певних матеріалів, а також й розширення, зокрема про музичне мистецтво України, особливо XX – початку XXI століть.

Виклад матеріалу заснований на принципі синхронності: поєднується історія вітчизняного і зарубіжного музичного мистецтва, українська музична культура (класична і сучасна) розглядається у контексті європейського і світового музичного процесу.

Музика є суттєвим компонентом таких синтетичних мистецтв, як театр, кіно, телебачення. Тому вивчення музики в художньо-культурному контексті – це необхідна складова навчально-виховного процесу майбутніх фахівців сценічного та екранних мистецтв.

Курс історії музики в Університеті театру, кіно і телебачення не може бути скопійований з консерваторських курсів; він повинен враховувати специфіку немuzичних вишів. Акцент з «технології», із суто музичних проблем має бути перенесений на сприйняття передусім образного змісту творів.

Навчальний посібник складається з чотирьох розділів. Перший – це огляд розвитку музичної культури від стародав-

ності до XVI ст. (включно); другий присвячений шляхам розвитку музичного мистецтва XVII-XVIII століть; у третьому розділі розглядається європейське музичне мистецтво XIX – початку XX ст.; четвертий – різнобарвність стильових напрямів світової музичної культури XX – початку XXI століть.

Наприкінці подано список рекомендованої літератури.

РОЗДІЛ I

ОГЛЯД РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ВІД СТАРОДАВНОСТІ ДО XVI ст. (включно)

На первісній стадії історії культури мистецтво ще не усвідомлювалось як мистецтво, а сприймалось і функціонувало як засіб практичного і духовного спілкування людей, як магічне дійство, як культовий обряд.

Особливу роль у практичній життєдіяльності людей первісного суспільства відігравали звукові засоби. Різні емоції (радість, жах, задоволення, погрози) вони виливали саме в звуках – крики, поклики тощо. З часом такі звуки набували різного звуковисотного, темпоритмічного, тембрового забарвлення. Цьому сприяв такий фактор, як виготовлення і застосування музичних інструментів (стукачки, брязкальця, труби-черепашки, флейти з кісток і рогів звірів). Інструментальні звучання доповнювали й збагачували емоційно-виразні здатності голосу. Процес музичної організації акустичної сфери був нерозривно пов'язаний зі словом і жестом, які підкорялись їй завдяки ритму. Отже, поступово звукова стихія перетворювалась у феномен культури.

Музика була тісно поєднана не лише зі словом, танцювальними рухами, але й з релігією, працею, побутом. Вона не відділялась від інших мистецтв в окрему галузь, а становила з ними єдине ціле. Мистецтво докласового суспільства було мистецтвом синкретичним¹. Від первісного дикунства й варварства народи поступово входили до нового періоду всесвітньої історії – періоду цивілізації. Розвиток культури

¹ Синкретизм (від грецьк. Synkretismos – поєднання) – злитність, неподільність.

приводив до розпаду цілісності первісного художньо-обрядового дійства, до відгалуження один від одного різних способів художньої творчості. Проте музика ще довгий час зберігала свій споконвічний зв'язок зі словом і танцем.

Музика в країнах Стародавнього Сходу і античності

Чимало видатних досягнень науки, техніки й культури започатковуються у IV-III тисячоліттях до н. е. в країнах Стародавнього Сходу – Індії, Китаї, Єгипті, Шумеро-Вавілонії, Месопотамії, Палестині та ін. Там виникли найдавніші системи писемності, перші елементи наукових знань – засади математики, астрономії, механіки, високого рівня досягла архітектура (єгипетські піраміди, монументальні палаці фараонів та храми).

Мистецтво країн Стародавнього Сходу зберігало синкретичний характер, особливо фольклорна творчість. Це пісні рабів у Єгипті, трудові та обрядові пісні в Китаї, лірико-танцювальні – в Індії; вони переважно одноголосні. В країнах давньосхідної цивілізації були створені різноманітні довершені типи музичних інструментів: у Єгипті – це барабан, різного роду тарілки (мідні, бронзові), продольні флейти, лютня, триструнна ліра та ін.² Серед численних різновидів музичних інструментів Китаю переважають такі, що дзвенять і гуркочуть, з високими регістрами та різким звучанням; вони зроблені з каменю, землі, глини, міді, шкіри, бамбука, гарбуза, шовку. Суворістю, урочистістю, пишнотами відзначалась придворна та храмова музика далекосхідних країн. Так, у Китаї умовність та чопорність були виявом манірного етикету, що панував при дворі богдыхана.

² Флейта – дерев'яний духовий музичний інструмент; відомі два її основних види: продольна і поперечна. У стародавності існувала також багатоствольна продольна флейта – флейта Пана. Лютня і ліра – струнно-щипкові музичні інструменти.

Широкого розповсюдження набули також драми міфологічного характеру з музикою – масові народні дійства. За приклад можуть слугувати «Страсті Осіріса» в Єгипті, народна драма-містерія (джатра) в Індії, музика в яких відіграла велику роль: пісні з хором, ходи й танці чергувались з розмовними діалогами, драматичними сценами. Важливою сферою давньокитайської культури (збереглась і до сьогодні) є китайський музичний театр.

Найбільш значну роль відіграла музика в суспільному житті Шумено-Вавілонії. На честь музикантів здійснювались жертвоприношення. Боги, в уявленні шумерійців, були не тільки любителями музики, а й музикантами. У державній ієрархії музиканти йшли безпосередньо за богами і царями. Існували придворні ансамблі, що давали публічні концерти. Деякі меценати мали ансамблі співаків та виконавців-інструменталістів, кількість яких сягала 150 чоловік. Були в Шумено-Вавілонії й музично-поетичні дійства, як-от, «Страсті», присвячені грізному божеству Бела-Мурдукові та юному богові весни Таммузу. Саме в цьому дійстві прокреслюються контури майбутнього міфа про Орфея та Евридіку. Вавілоняни уявляли, що воскресінню з мертвих сприяє гра на флейті (адже гра на духовому інструменті пов'язана з актом дихання – ознакою життя). Саме в Шумено-Вавілонії виникли і набули розвитку музично-філософські погляди. Вавілоняни встановили зв'язок поміж порами року та інтервалами. Так, на їх думку, зима і весна знаходяться між собою у відносинах квінти, весна і літо – октави. Оцінка музики була пов'язана з числовою містиккою: числа «5» і «7» вважались священними. Подібний наївно-космологічний підхід зустрічається у стародавніх китайців, а потім і у давньогрецьких теоретиків (Піфагора та його учнів).

Перші значні досягнення культури давньосхідних народів були багато в чому використані греками і покладені в основу

античної культури. З усіх стародавніх держав, розташованих навколо Середземного моря, найбільше значення має культура Стародавньої Греції, яка бере початок у III тисячолітті до н. е. На острові Крит і в місті Мікени знайдено гробниці, золоті й срібні прикраси, що датуються даним періодом; звідси і його назва – крито-мікенський. Стіни древніх помешкань прикрашені картинами з народного побуту; тут можна зустріти зображення хороводних танців, що супроводжуються грою на музичних інструментах (можливо, і співом).

Для крито-мікенської культури властивий значний розвиток інструментальної музики. Серед найбільш популярних інструментів слід назвати ліру, кіфару і авлос³. За переказами, Афіна – наймудріша з богинь, яка народилася з голови Зевса, – знайшла якомсь кістку оленя, зробила флейту й навчила грати на ній Аполлона – покровителя мистецтв. Вона започаткувала військову музику й танці – пір'їхій – зі зброєю на честь перемоги, яку здобули боги над титанами. Існувало чимало й інших танців: гімнопедії, гіпорхема та ін.⁴ Під звуки кіфари або флейти на честь Аполлона співали й хвалебні пісні, що були складовою частиною музично-поетичних змагань у театрі міста Дельфи – Піфійських агон. У цих змаганнях подекуди брали участь виконавці на кіфарі й флейті, але без співу. Переможців називали дафнофорами, тобто увінчаними лаврами (у римлян – лауреатами).

Від давньосхідних цивілізацій греки успадкували й народні музично-поетичні дійства, серед яких найбільшою популярністю користувались свята на честь Діоніса⁵. В них брали участь трагеди (переряджені у маски та шкіри козлів)

³ Кіфара – струнно-щипковий музичний інструмент, споріднений з лірою. Авлос – дерев'яний духовий музичний інструмент (вид гобою).

⁴ Гімнопедії – ритмічні рухи тіла гімнастичного характеру; гіпорхема – танцювально-хорова пісня пантомімічного характеру.

⁵ Діоніс – бог вина і виноробства.

та кòмоси (галасливі ватаги людей, які пили вино й співали на честь божества хвалебні пісні – дифірамби).

У наступний період Стародавньої Греції – так званий гомерівський – великого розповсюдження набули пісні ткачів, пастухів, робітничі пісні й танці, пов'язані із збиранням винограду. В поемах Гомера «Іліада» та «Одіссея» відображена музика, що побутувала тоді в домашніх умовах, на роботі, в полі тощо. В умовах гомерівської Греції виникає перше значне досягнення художньої культури – героїчний епос. Спочатку такі героїко-епічні оповіді під звуки струнних інструментів виконували самі герої-вожді (як це відображено в «Іліаді»); потім їх виконання доручалось спеціальним професіональним співакам – аёдам (в «Одіссеї»).

Надалі виникають хорова, потім сольна лірика, самостійна інструментальна музика. В музичному театрі Афін – Одеоні – влаштовувалось свято Панариней. До його програми входили: гра на флейті та струнних інструментах, сольний і хоровий спів, виконання під акомпанемент ліри поетичних творів (лірика). Музика посідала чільне місце й на спортивних змаганнях – Олімпійських іграх. Змагання супроводжувались грою на флейті. Музика повинна була підбадьорювати учасників змагань. Великого значення надавалось ритму, що нерідко ставав стрижнем, який об'єднував слова, спів, інструментальну музику й танець. Як правило, характер ритму був зумовлений органічним зв'язком з трудовими процесами, військовими і святковими ходами, іграми, змаганнями. До речі, греки визначали ритм, як чоловіче начало, а мелодику – як жіноче.

Лінію музично-поетичних дійств продовжує антична трагедія – синтетичний жанр, що об'єднує в одне ціле дію, музику й танець. Її основою був хор, з якого поступово виділялись актори – спочатку один, потім два і, нарешті, три (далі цього

числа головних героїв антична трагедія не пішла). Учасників хору (їх було 12, потім 15) називали хоревтами, керівника – корифеєм. Роль хору була різноманітною: він випереджав подальші події, оцінював вчинки героїв, емоційно акцентував певні моменти дії, ритмічно їх організовував тощо. Хор, який зображав у трагедії людей, близьких героям, – це насамперед виразник громадської думки; він був героєм колективним. Музика в трагедії, як й інші засоби виразності, спрямовувалась на досягнення трагічного катарсиса⁶. Музика була активною учасницею й інших театральних жанрів, зокрема комедії. Тут хор (складався з 24 чоловік) зображав не лише людей, а й звірів, казкових істот. Відомості про музику в комедії та її характер значно обмежені, ніж про музику в трагедії. Центральне місце тут посідали хороводні танці – «звірині» хороводи переряджених, за участю жартівників-імпровізаторів.

Із Стародавньою Грецією пов'язаний і подальший розвиток музично-філософських поглядів, музично-теоретичних знань. Піфагорійці вбачали в музиці сутність буття – «музику сфер» чи «гармонію сфер». Починаючи з Піфагора і Платона, грецька культура пов'язувала музику з етносом, тобто розглядала її як духовний бік життя людини.

Ще в художній культурі давньосхідних цивілізацій були наявні дві групи форм художньої діяльності – «мусічна» і «технічна». До «мусічних» мистецтв греки відносили ті форми творчості, які надихались і спрямовувались Музами – покровительками мистецтв: Калліопа – епосу, Евтерпа – музики, Мельпомена і Талія – трагедії і комедії, Ерато і Полігімнія – різних видів поезії, Терпсихора – танцю (були ще дві Музи: Уранія – покровителька астрономії, Кліо – історії). Всі

⁶ Катарсис (від грецьк. Katharsis – очищення) – термін, застосований Аристотелем у вченні про трагедію. За Аристотелем, трагедія, викликаючи різні почуття (страх, гнів, співчуття та ін.), повинна примусити глядачів пережити ці події, тим самим ніби «очистити» свій душевний стан.

вони вважались помічницями Аполлона – бога краси (його величали Мусагетом, покровителем Муз). До «технічних» форм художньої діяльності належали живопис, скульптура, архітектура, прикладні мистецтва.

У I тисячолітті до н. е. грецька культура почала поширюватись на Захід і Схід, поєднуючись з місцевими культурами. Таку мішану культуру називали елліністичною; її яскравим прикладом може бути музична культура Стародавнього Риму. Рим мав своє самобутнє музичне мистецтво – це старовинні переможні, весільні, поминальні, застольні пісні, що супроводжувались звуками тібії (типу флейти), військові пісні й танці. Першими музикантами в Римі, як передбачають, були етруски (одне з племен Італії), трудові пісні яких відзначались великою ритмічною чіткістю. Звуки тібії супроводжували також гімнастичні вправи та кулачні бої. Від етрусків, зокрема городян Фесценнії, римляни успадкували веселі й дещо грубуваті пісеньки – фесценніни, що являли собою своєрідний діалог двох хорів. Вони виконувались на багатолюдних театралізованих святах урожаю, а також на весіллях.

Однак характер музичного життя імператорського Риму визначала не древня самобутня культура Італії, а в першу чергу музика давньогрецька. Роль музики у суспільному житті імператорського Риму була значною. В парках і театрах виступали величезні хорові та інструментальні колективи. У палацах та віллах вельмож були водяні органи, оркестри з рабів, влаштовувались оргії, складовою частиною яких була музика. У Римі проводились змагання – «ігри»: Римські, Капітолійські, на яких виступали-змагались співаки й музиканти-інструменталісти; вони співали та грали на лірі. Виконавці були авторами мелодій та віршів.

Одна з найхарактерніших ознак античної музики – перевага вокальної одноголосої мелодії, що надавала можливість

більш тісного зв'язку з текстом. Панування впродовж багатьох віків чоловічого хорового співу відбилось на діапазоні звуків, що застосовувався: дві октави – від «фа» великої до «фа» першої октави. Співати в цьому діапазоні повинен був кожен дорослий чоловік (хлопчиків з дитинства привчали співати в хорі, і тому поняття «неосвічений» стосовно чоловіків означало: «той, хто не вміє співати у хорі»). Показово, що Платон визначав музику як мистецтво керувати хоровими колективами. Таке панування хорового співу важко переоцінити: воно свідчить про поширення в Греції аматорського музикування. Хоровий спів був основою одного з найвищих досягнень музично-поетичного мистецтва античності – трагедії. Все це визначило характерні риси широко розробленої давньогрецької музично-теоретичної системи.

Музичне мистецтво Середньовіччя

Перехід від античності до середньовіччя (рубіж IV–V ст.) мав для всієї європейської культури важливе історичне значення. З крахом рабовласницького ладу та перемогою феодалізму в Західній Європі відбулись радикальні зміни в економіці, державності, культурі. Відповідно змінилося і положення музики у середньовічній художній культурі, в якій виразно розрізняються декілька прошарків: народна музично-поетична творчість, рицарсько-аристократична, релігійна культура, мистецтво городян (бюргерів).

Особливого характеру середньовічній культурі надала релігія – християнська, мусульманська, іудейська, буддійська. Духовний зміст цих релігій, безумовно, відрізнявся від язичницьких засад народної творчості. Стиль храмового мистецтва відповідав специфічно-релігійному змісту. Музично-ритмічна структура молитов, наспівів підпорядковується словесній інтонації.

Панівною в Західній Європі в умовах феодалізму стає християнська релігія, центром якої в період раннього середньовіччя був Рим – місцеперебування пап, які очолювали католицьку церкву. Наприкінці VI століття у Римі вперше були зведені воедино і упорядковані різні церковні співи. За переказами, цю реформу церковного співу здійснив папа Григорій I (Грегорі). На рубежі VI–VII століть формується основний різновид західноєвропейської церковної музики – григоріанський хорал. Це одноголосий чоловічий хоровий спів (або спів соліста з хором) без супроводу, латинською мовою. По окремих розділах літургії були розташовані численні григоріанські хорали, зведені у головному богослужінні католицької церкви – месі⁷. Читання молитов у ній латинською мовою чергувалось зі своєрідними «монологами» та «діалогами» – сольними й з приспівом хору, який виступав як самостійна одиниця. До будь-якої меси входило п'ять таких обов'язкових частин, як *Kyrie eleison* («Господи, помилуй»), *Gloria* («Слава»), *Credo* («Вірую»), *Sanktus* і *Benedictus* («Свят і Благословен»), *Agnus Dei* («Агнець Божий»). Проте кожна меса мала й свої, лише їй притаманні частини. Так, у траурній заупокійній месі – реквіємі – є номери, властиві лише цій месі⁸. Це, скажімо, *Dies irae* («День гніву»), *Lacrimosa* («Слізна») та ін.

В умовах античності й раннього середньовіччя був широко розповсюджений буквений запис (літери зі словесної писемності позначали окремі музичні тони). Так можна було фіксувати одноголосі наспіви. Однак з появою наприкінці X століття багатоголосся такий запис став незручним. Пев-

⁷ Літургія – християнське богослужіння, що супроводжується співом, музикою; у католиків – меса.

⁸ Реквієм – від перших слів латинського тексту заупокійної меси *Requiem aeternam dona eis, Domine* («Спокій вічний даруй їм, Господи»).

ний час використовувався так званий невменій запис⁹. За даною нотацією графічно зображались рухи рук диригента, які вказували лише напрямок мелодії, але не фіксували її точного звуковисотного зіставлення. На рубежі X–XI століть у французькому монастирі Корбо було встановлено нотну лінію – «масштаб відрахунку». Це був початок реформи нотного запису, завершив яку Гвідо з Ареццо. Суть реформи полягає у наявності чотирьох ліній, точному інтервальному співставленні між окремими лініями та застосуванні ключового знаку (або розфарбування ліній).

На відміну від римської, західної літургії, головною в якій була псалмодія, основою візантійської, східної літургії став гімн. Розквіт гімнотворчості у візантійському церковному співі припадає на VI–VII століття і пов'язаний головним чином з творчістю Романа Сладкопевця (сірієць за походженням, з Бейруту; мав титул «перший співак» одного з храмів Константинополя). Йому належить близько тисячі гімнів, з яких до нас дійшло приблизно 80. Ще більших пишнот досягла гімнотворчість у візантійській церкві VII–VIII ст. у творчості Андрія Критського та Іоанна Дамаскіна.

Традиційні форми візантійського ритуалу богослужіння і тексти церковних співів у слов'янському перекладі (з грецької) частково були запозичені руською православною церквою, що сформувалась наприкінці X століття (988 рік – на Русі було прийнято християнство). Древньою формою руської культової православної музики був стиль так званого знаменного співу¹⁰. Це одноголосий хоровий спів-речитатив без супроводу, спокійного й велично-оповідного характеру. Більшості знаменних співів притаманний вільний імпровізаційний склад. Крім знаменного співу в Київській Русі XI–XII

⁹ Невм – у перекладі з давньогрецької означає «знак».

¹⁰ Назва походить від способу запису певними знаками – «знаменами».

століть існував особливий стиль кондакарного співу (спів, що славить Бога, Богоматір або святих). У Київській Русі були створені спеціальні школи підготовки керівників церковного хорового співу (навчали співу й основ нотної грамоти за безлінійною нотацією).

Не дивлячись на панування церковної музики, продовжувало жити й розвиватись народне музично-поетичне мистецтво. Відсутність нотного запису, безумовно, не дає точного уявлення про найстародавніші риси народної музики середньовіччя. Про них ми можемо мати уяву зі зразків наступних часів – народних пісень, що звучали в побуті аж до ХІХ і навіть у ХХ столітті. Жанрове різнобарв'я фольклору було зумовлено тим, яке місце художнє дійство посідало в тому чи іншому життєво-практичному процесі – побутовому, виробничому, обрядовому, ігровому. Так, фольклор стародавніх слов'ян презентований двома видами пісенної творчості: календарні пісні та родинно-побутові; їх зміст відбиває язичницький характер вірувань слов'ян, поклоніння матері-землі й сонцю – джерелу світла і тепла.

Календарні землеробські пісні становили три основні цикли: зимовий, весняний і літньо-осінній. Зимовий цикл новорічних пісень починався наприкінці грудня, коли наставало зимове рівнодення, і закінчувався в кінці лютого, з появою перших ознак наближення весни. До цього циклу входили колядки і щедрівки – новорічні вітання, побажання здоров'я й добробуту родині, доброго врожаю в новому землеробському році, величання господаря («Щедрик, щедрик, щедрівочка», «Сію, сію, посіваю», «Добрий вечір тобі, пане господарю», «Го-го-го, коза» та ін.). Багато з цих пісень, а також розважальні ігри молоді (водіння кози, ворожіння тощо), збереглись у побуті українського народу і до сьогодні.

Великий і різноманітний весняний цикл пісень, хороводів та ігор – це веснянки, гаївки (гагілки), пісні на «зелені свята», «русалчин Великдень» («Благослови, мати, весну закликати», «Вийди, вийди, Іванку, заспівай нам веснянку», «Ой будь, весна, будь красна» та ін.). Чимало гаївок, хороводів пов'язані з відображенням трудових процесів («А ми просо сіяли», «Завивайтеся, огірочки», «Мак» тощо); вони, здебільшого, супроводжувались рухами і пританцьовуванням. У весняних піснях та хороводах наявні елементи театралізованої гри – хоровий діалог, виділення соліста та його певна музична характеристика («Перепілка», «Подоляночка», «Каструб» та ін.). І якщо колядні пісні виконувались переважно парубками, то весняні – дівчатами.

Літньо-осінній цикл календарних пісень починався після «зелених свят» – святами на Івана Купала («На Івана, на Купала», «Наша Маринка-купалочка посеред моря купалася», «Ой мала нічка-петрівочка», «Плавай, вінок, за водою» та ін.). Центральними були жнивварські пісні. Це зажинкові («Ой чий ж то жниці», «Ой ти, лане, ланочку»), жнивні («Нуте, нуте до межі», «У неділю пораненько»), обжинкові, які, в свою чергу, розподілялися за певними періодами праці: закінчення роботи («Ой на горі зацвіли ожинки», «А в нашого господаря»), заплітання борода і вінка («Конець загону, кінець», «Котиться віночок по полю»), дорога до села («Дожили жито до лужика», «Станьте, дівчата, в садочок»), перед двором хазяїна («Відчиняй, пане, ворота», «Вийди, газдине, до нас»), гостини («Обжинки, господарю, обжинки», «Ми вже жати закінчили», «Вроди, Боже, хліб святий»).

Річне коло календарних землеробських пісень завершувалось проводами осені та зустріччю зими. Молодь збиралася на вечорниці і співала ліричні та жартівливі пісні, виконуючи водночас різну домашню господарську роботу.

Родинно-побутові пісні надзвичайно різноманітні – це плачі й голосіння, весільні і колискові пісні та ін. Зміст плачів і голосінь досить багатогранний: тяжкі переживання при прощанні з померлим, сумні спогади або передчуття нещастя, розповідь про сирітську долю тощо. Характер плачів і голосінь – лірико-драматичний, схвильовано-патетичний. У старовину плачі й голосіння виконувались усім родом (чоловіками й жінками), потім почали виділятися більш обдаровані виконавці, здатні до музично-поетичної імпровізації (переважно жінки – «голосільниці»).

Проїшли багатівіковий розвиток і побутують у народі й до нині колискові народні пісні. Їм притаманні: невеликий звуковий обсяг мелодії, повільний і плавний метро-ритм, спокійний характер («Котику сіренький», «Прийди, сонку, в колисоньку», «Ой, ну, люлі, люлі» та ін.).

Великим і різноманітним серед родинно-побутових пісень є цикл весільних пісень, що збагачувався впродовж віків і сформувався як своєрідне велике театралізоване дійство. Воно поділялось на дві основні частини (дії): перша відбувалась до шлюбу, в домі нареченої, друга – після шлюбу, в домі молодого. Пісні першої дії переважно ліричні то з елементами оповіді, то драматизму – це прощання дівчини з юністю, рідними, подругами («Благослови, батеньку», «Вийтеся, віночки», «Летять галочки» та ін.). Пісні другої лінії переважно веселого, жартівливого характеру – величальні, застольні, поздоровчі, жартівливо-танцювальні («Ой чоботи, чоботи ви мої», «Дівчино моя, переяславко» та ін.).

У подальшому в музично-поетичній творчості Київської Русі з'являються твори героїко-епічного плану – билини. Зміст кращих билин – вираження любові до Батьківщини, боротьба за державну єдність і незалежність. Улюблені герої цих билин – богатырі Ілля Муромець, Добриня Никитич, Альоша

Попович, Микула Селянинович. Наспівам билин «київського циклу» властивий урочистий, спокійно-величний характер.

Народна музика Київської Русі представлена багатим і різноманітним інструментарієм: струнно-смичкові та щипкові інструменти – гуслі, гудок і смик; духові – окарина, сопілка, жалейка, волинка, ріг, сурма (сурна); ударні – литаври, накри, бубон.

Носіями народної музики в середні віки були мандрівні музиканти. Їх по-різному називали в тих чи інших країнах: жонглери – у Франції, міми – в Італії, шпільмани – в країнах німецької культури (Німеччина, Австрія), франти – у Польщі, скоморохи – на Русі. По суті, вони були синтетичними акторами: співали, танцювали, грали на різних інструментах, показували фокуси, давали лялькові вистави тощо. У заповіді жонглера зазначалось: «Умій добре винаходити та римувати, умій виступати у змаганнях, умій моторно бити у барабан та цимбали і як годиться грати на мужицькій лірі; умій спритно підкидати яблука і підхоплювати їх на ножі, наслідувати спів птахів, проробляти фокуси з картами й стрибати через чотири обручі; умій грати на лірі та на мандоліні, умій тримати в руках монохорд і гітару, натягнути 17 струн на ротту, добре обходитись з арфою і акомпанувати на скрипці так, щоб зручніше було співати декламуючи. Жонглер, ти повинен знати, як тримати у справності 9 інструментів: віслу, волинку, дудку, арфу, мужицьку ліру, скрипку, декахорд, жалтеріум і ротту».

Мандрівні музиканти були обов'язковими учасниками будь-якого веселого бенкету, сімейних урочистостей, народного свята. З ними вели безперервну боротьбу церковники, позбавляючи народних музик елементарних громадянських і політичних прав. Головне тут – пісні мандрівних музикантів, що відзначались гострою соціальною спрямованістю проти духовенства і представників влади.

Поряд з церковною музикою, народнопоетичною творчістю музична культура середньовіччя (особливо з XI ст.) розвивалась і за умов побуту вищих класів феодального суспільства. Мистецьке життя імператорського двору, феодального замку, княжого палацу визначалось переважно політичними та гедоністичними запитами. Політичні – зумовили естетичне оформлення всіх державних церемоній, ритуалів, обрядів. То була музика дипломатичних прийомів, військового характеру та ін. Так, важливою частиною княжого мистецького побуту в Київській Русі була музика урочистих прийомів іноземних послів, торгових людей; була й ратна (військова) музика, яка звучала під час бою, як сигнал до виступу військ у похід, до штурму. У військовій музиці використовувались такі музичні інструменти, як труби, сурми та бубни; їх кількість у слов'янських військах була досить значною (так, у війську князя Юрія Володимировича нараховувалось 60 інструментів).

Гедоністичні запити аристократичної верхівки знайшли вияв у святах, розвагах, веселошах. Основною функцією музики (як й інших видів мистецтва) було звеселяти, розважати, давати насолоду. Тому при дворах, палацах, замках було чимало так званих «веселих людей». Це були вихідці із селянського середовища, студенти, збіднілі аристократи, ремісники. Чимало шанувальників, любителів музики було серед давньоруських князів, які оточували себе співаками, майстрами-умільцями з народу, запрошували до своїх осель іноземних музикантів (особливо з Візантії).

В країнах Західної Європи зростає роль лицарства. У феодальних маєтках і замках на основі народної музики розквітає рицарська музично-поетична культура (трубадурів, труверів, мінезингерів). Коло образів – це любовна лірика, військові та службові пісні. Основну увагу вони приділяли

особистим переживанням, робили акцент на внутрішній світ особи, яка кохає і страждає. Все це свідчить про те, що трубадури відверто протиставляли своє мистецтво аскетичним тенденціям середньовічної ідеології. Давати насолоду, емоційно впливати на слухачів – таке, на думку трубадурів, завдання мистецтва. Тому найголовнішою умовою музики вони вважали чудову мелодію. Вони широко залучали образи народної поезії, народні мелодії, прийоми супроводу, місцевий діалект.

Цікаве соціально-історичне й культурно-мистецьке явище тих часів – середньовічне європейське місто, яке було центром ремесла і торгівлі. У містах формується новий прошарок суспільства – городяни (бюргери). Склад цього прошарку був досить строкатий: ремісники, які об'єднувались у цехи, інтелігенція – викладачі, студенти, лікарі, митці та ін. Образ життя, хід думок, інтереси, духовні потреби городян відрізнялись від потреб селян, церковників, феодалів. Городянам притаманне прагнення до наукового і художнього пізнання світу, навколишньої дійсності, реальності. Всім сферам життєдіяльності міста властива прозаїзація. Тому інтереси, ідеали, зростаюча соціальна амбіція бюргерів не давали змоги музиці стати виразником їх світовідчуття.

Музична культура епохи Відродження

Епоха Відродження – один з важливих періодів історії європейських країн; хронологічно – приблизно XIV – початок XVII століть. Епоха Відродження – це перехід від феодального ладу до капіталістичного, це період, що пов'язаний як із середньовіччям, так і з античністю.

Велике значення для культури цього періоду мав процес формування і розвитку елементів нації, мови і культурної спільності. Становлення національних ознак у літературі і

мистецтві різних народів відбувалось передусім в народній музично-поетичній творчості. Саме у фольклорі виникають найхарактерніші для кожної нації жанри, специфічні особливості музично-поетичної мови. У Франції – шансон, в Іспанії – романсеро і вільянсіко, в Україні – такі національно-самобутні героїко-епічні жанри, як думи та історичні пісні. В них відображались події історії українського народу: самовіддана визвольна боротьба проти татар і турок, проти пансько-шляхетської Польщі.

Лад (переважно гармонічний мінор), мелодія з прикрасами (мелізмами), її малюнок (два відмінних один від одного коліна – сухий речитатив-говірок, побудований на повторенні основного тону гами, і здебільшого коротка музична фраза), глісандування (прийом «додавання жалошів»), вигук-зоїк на початку думи на слово «гей» або «ой» (так звана «заплачка»), вільна метро-ритміка, особливості декламації та емоційного змісту, зумовлених характером поетичних образів, – ці та ряд інших виражальних засобів дум були успадковані українською професійною музикою.

Хоча за змістом історичні пісні близькі до дум, проте способи його розкриття та засоби виразності відрізняються. По-перше, в піснях історичні події викладаються більш стисло й конкретно (навіть зберігаються дати, історичні імена, назви місць). По-друге, на відміну від дум, мелодія в історичних піснях не залежить від складу тексту і кожного слова – вона є музичним вираженням усього змісту (строфічна або куплетна будова пісні). По-третє, думи призначені для сольного виконання в супроводі кобзи (бандури), а історичні пісні – для хорового виконання без супроводу.

«Українська пісня, – писав О. П. Довженко, – це геніальна поетична біографія українського народу. Це історія українського народу... Тяжкою була історія. Кривава, бодай вона не вернулась. І народ, якого позбавляли багатьох можливостей,

у кривавій боротьбі вилив свою душу, свій поетичний геній в єдине, в що міг, – у пісню, в безсмертну українську народну пісню. Українська пісня – це бездонна душа українського народу, це його слава»¹¹.

Епоха Відродження – час широких релігійних рухів, що були формою виступів народних мас проти феодального ладу, денаціоналізації. Це гуситство в Чехії, лютеранство в Німеччині, кальвінізм у Франції, боротьба в Україні проти покатоличення. Велику роль у цій справі відіграли різні релігійно-національні організації та учбові заклади, що існували в містах навколо церковних парафій. Наприклад, братства в Україні і при них школи та колегіуми; метризи (співочі школи-інтернати) на півночі й північному заході країн Західної Європи. Навчання в них проводилось рідною мовою. Поряд з вивченням загальноосвітніх наук велика увага приділялась музиці, церковному співу та теоретичним основам композиції. Так починає формуватись новий тип музиканта-професіонала, який отримував всебічну спеціальну музичну освіту.

Передовим ідеологічним напрямом епохи Відродження став гуманізм, що виявився у науці, філософії, літературі, музиці, образотворчому мистецтві. Гуманізму властивий інтерес до людської особи, її переживань, внутрішнього світу. Тому зрозуміла велика увага передової громадськості до античності, прагнення відродити естетичні та етичні ідеали античної культури періоду розквіту. Духовною домінантою культури цієї епохи стала докорінна переорієнтація з релігійних позицій на гуманістичні. Зберігаючи відданість християнському віровченню, епоха Відродження, по суті, утверджувала природу та її найвище творення – Людину. Це призвело до нового співвідношення в художньому житті видів мистецтва. Найвищим і найдосконалішим було визна-

¹¹ Довженко О. Українська пісня. – Олександр Довженко. Твори в 5 т. – К., 1965. – Т. 4. – С. 21-22.

но живопис, потім йшла поезія і далі – музика. Щодо цього цікава думка видатного художника, музиканта, вченого й філософа Ренесансу Леонардо да Вінчі, який вважав живопис благороднішим за музику, визнавав живопис більш досконалим, аніж поезія, бо він з більшою правдивістю зображає творіння природи.

Важливі зрушення відбуваються в сфері музичного мистецтва. Якщо в середні віки музична творчість побутувала в культовій, політичній і розважальній сферах, то в епоху Ренесансу вона стає на шлях автономного існування. Музикування як таке стає самостійною частиною духовної діяльності. У культурно-мистецькому житті даної епохи виникла потреба в емоційно-духовному спілкуванні, яке спроможна дати саме музика. І функції музикування були світськими.

Епоха Відродження – час першого розквіту світської професійної музичної культури в країнах Західної Європи. У цьому творчому процесі можна визначити декілька етапів. Перший з них – ранній Ренесанс (Відродження) в Італії та Франції. Він пов'язаний з рухом «*Ars nova*» («Нове мистецтво»), представники якого вели боротьбу проти схоластики середньовіччя. Йому притаманне культивування світських дво- і триголосих вокально-інструментальних жанрів: мадригал, балада, кача та ін. Одним з найулюбленіших жанрів був мадригал – італійська пісня ліричного, переважно любовного змісту, рідною мовою. Спочатку мадригал був одноголосим, а потім виконувався на два-три голоси, а в період розквіту (XVI ст.) являв собою розгорнутий вокальний твір для чотирьох-п'яти голосів. У музиці мадригалів виділяється виразна мелодія у верхньому голосі і гармонічний бас у нижньому. Серед майстрів того часу провідне положення займав Франческо Ландіно (1325 або 1335–1397) – флорентійський органіст і композитор, автор численних мадригалів, балад і качі. На XV століття припадає розквіт в Італії нових багато-

голосних світських пісенних жанрів, близьких до народнопісенної творчості: фрòтола, віланèла, канцонета, карнавальні пісні тощо.

Главою руху «Ars nova» у Франції був Філіп де Вітрі (1291–1361) – філософ і поет, музичний теоретик і композитор, автор багатьох світських мотетів. Мотет – це багатоголосний твір, в якому одночасно розгортаються різні мелодії (найчастіше три), що виникають незалежно одна від одної. Основою мотету був нижній голос, що виконував літургійний наспів латинською мовою. Середній голос і верхній виконували жартівливі або любовні пісні французькою мовою. Високого розвитку мотет такого типу досяг у творчості Гільома де Машо (1300–1377), якого за поєднання композиторського обдарування з поетичним прозвали «останнім трубадуром».

Другий етап епохи Відродження – формування національних музичних шкіл майстерності, серед яких найбільш впливовою стає франко-фламандська (або нідерландська) поліфонічна школа. Її започатковують такі музиканти, як Жіль Беншуа (1400–1460), Гійом Дюфаї (1400–1474), основним жанром творчості яких були поліфонічні меси. Друге покоління нідерландської школи – це Йоханнес Окегем (1425–1497), який у жанрах меси і мотету удосконалив техніку поліфонічного письма (автор грандіозного 36-тиголосного канону); Жоскен Дебре (1440–1521 або 1524), творчість якого мала великий вплив на європейське мистецтво (він був блискучим педагогом, виховав багатьох музикантів Західної Європи); Орландо Лассо (1532–1594), мистецтво якого – найвищий рівень нідерландської школи. Надалі виникають й інші національні музичні школи: венеціанська (її засновник – Андріан Віллаерт), римська (її глава – Джованні Палестрина), іспанська (Антоніо Кабесон, Кристоаль де Маралес).

Розвиток народної поліфонії в Західній Європі призвів до зміцнення закономірностей так званого «строного стилю»

поліфонії. «Строгий стиль» – це умовна назва стилю, властивого хоровим поліфонічним творам а cappella (без супроводу). Він відзначається суворими правилами щодо ладових і ритмічних норм (діатонічність, натуральні лади, інтонаційна і ритмічна простота мелодій). Головним музичним засобом, що надавав поліфонічному творові зв'язаності та єдності, була так звана імітація. Були розвинуті різноманітні види імітації: канонічна, в оберненні, збільшенні, зменшенні. Це привело потім до вищої поліфонічної форми – фуги. Виникло мистецтво наскрізної імітації, яке досягло досконалості в творах Жоскена Дебре, Орlando Лассо, Джованні Палестрини.

Третій етап – «Високий Ренесанс», період блискучої реалізації результатів усієї епохи. У багатьох країнах (Франція, Німеччина, Іспанія й ін.) відбувається кристалізація хорового співу та інструментальних форм, створення нового стилю (монодія із супроводом) і нових жанрів світського спрямування (балет, опера).

Балет (ballo – «танцюю») як самостійний вид музично-театрального мистецтва формувався поступово, його батьківщиною вважається Італія, де перші балетні вистави з'явилися наприкінці XV століття. Вони були написані переважно на міфологічні сюжети і становили собою придворний вид розваг. Італійська хореографія мала значний вплив на перші французькі балети. У Франції перевагу надавали алегоричним балетам, де діяли пори року, повітряні і морські стихії. Балетні вистави, що мали завершений сюжет, з'явилися наприкінці XVI століття. Фундатором першого французького балету – «Комедійний балет королеви» – був балетмейстер Бальтазаріні.

Останнє десятиліття XVI століття відзначено виникненням ще одного музично-театрального жанру – опери. Її поява готувалась попереднім розвитком світської музики, народно-драматичними виставами, мадригальними комедіями, театральними інтермедіями й пасторальними балетами.

Перші оперні твори були написані у Флоренції в гуртку (камераті) гуманістів – поетів, музикантів, учених, художників, які групувались навколо мецената графа Джованні Барді: Вінченцо Галілей (1520–1591, батько Галілео Галілея), Якопо Пері (1561–1633), Джуліо Каччіні (1546–1618). Вони шукали синтезу поезії, музики і драматичної дії на зразок давньогрецької трагедії. Спочатку вистави не мали точного жанрового визначення і називались так: *drama per musica* – драма на музиці; *favola per musica* – казка на музиці; *opera per musica* – твір (творення) на музиці. Першими серед таких опер були «Дафна» (1594) та «Евридика» (1600) на сюжети давньогрецької міфології – твори співака і композитора Якопо Пері, засновника нового стилю: монодії з інструментальним супроводом. Стиль ранньої флорентійської опери – це панування сольної речитативної мелодики у поєднанні з хором, відсутність арій, ансамблів, статичність дії, пасторальний характер.

Другим центром оперного мистецтва Італії був Рим. Організація оперної справи тут пов'язана з родиною Барберіні – родичами папи римського Урбана Восьмого. Це й визначило клерикальний характер опери. У суто ж музичному плані римська опера у порівнянні з флорентійською – більш високий ступінь еволюції італійського оперного мистецтва. Розквіт римської школи припадає на 20-40-і роки XVII століття. Це опери Стефано Ланді (приблизно 1590–1655) «Святий Олексій», «Смерть Орфея». Один з кращих творів римської школи – опера «Галатея» Лоретто Віторі (1588–1670).

З епохою Відродження пов'язані визначні досягнення в галузі теорії музики та музичної естетики. Основними питаннями, що розроблялись, були такі: нотний запис і систематизація ритму, вчення про контрапункт, питання строю інструментів та ін. Серед музичних теоретиків виділяються француз Філіпп де Вітрі та італієць Джозеффо Царліно.

РОЗДІЛ II

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО XVII–XVIII СТОЛІТЬ

XVII століття – наступний шабель історії країн Європи, який називають Новим часом. Це період активного формування капіталістичної економіки, виникнення протиріч між її потребами і політичними структурами феодального ладу. Відчуття і усвідомлення цих суперечностей стало спільною рисою європейської культури того часу. Драматизм життя сприймався і відчувався сучасниками, тому що зачіпав корінні проблеми існування людської особи. І саме музика спроможна була якнайглибше пізнати і відобразити життя людського духу в нескінченному розмаїтті його змісту, саме музиці належала пальма першості в культурі бароко.

Художній стиль **бароко** був панівним в європейському мистецтві та літературі кінця XVI – першої половини XVIII ст.¹² Для бароко властиві врочистість, декоративна пишність, динамічність композиції, мальовничість, багатство контрастів світла й тіні. У музичному мистецтві провідне положення посіли такі музично-драматичні жанри, як опера, ораторія, кантата. Це визначилось характерним для бароко прагненням до драматичної експресії та синтезу різних видів мистецтва. Виявилась також тенденція до відокремлювання музики від слова, тобто інтенсивного розвитку інструментальних жанрів, виникнення масштабних циклічних форм – сюїти, *concerto grosso*.

Для широкого, всебічного розвитку музики необхідно було докорінно вдосконалити нотний запис та створити полігра-

12 **Бароко** – від італ. *barocco*, що означає примхливий, химерний, дивовижний.

фічний спосіб його тиражування, а також технічно удосконалити музичні інструменти. Все це мало сприяти підвищенню мистецької цінності музики, створеної композитором, і до того ж розподілило музичну творчість на два види – композиторську і виконавську.

XVIII століття – вік Просвітництва; саме в цю епоху відбувається суттєвий стрибок до принципово нового методу художнього відображення дійсності. Вік Просвітництва протиставив релігійній свідомості поклоніння Розуму. Це знайшло вияв у ствердженні наукового мислення, розквіті філософії та музичної естетики, пошуку духовно-цілісної особистості.

Під впливом ідей філософського раціоналізму, орієнтації на античне мистецтво, як неперевершений художній зразок, наприкінці XVII ст. склався новий стиль у літературі й мистецтві – **класицизм**¹³. Класицисти ставились до мистецтва як до одного з творінь могутнього людського інтелекту, що базується на принципах логічного обґрунтування, внутрішньої гармонії, типізації та узагальненості виражальних засобів. Для класицизму притаманна сувора ієрархія жанрів, дотримання певних канонів, що були мірилом цінності творів цього стилю.

На межі XVII–XVIII ст. класицизм взаємодіяв з бароко, надалі – й з рококо, сентименталізмом. Це підготувало вершинну, якісно нову стадію в розвитку музичного класицизму – мистецтво **віденської класичної школи**. З творчістю віденських класиків пов'язаний блискучий розквіт провідних інструментальних жанрів – симфонії, сонати, інструментального концерту, формування сонатно-симфонічного циклу та симфонічного оркестру. Сполучаючись з елементами інших художніх напрямів, риси класицизму заломились й в українській музичній культурі.

¹³ **Класицизм** – від лат. *classicus*, що означає зразковий.

Вокально-хорова музика

XVII–XVIII століття – це час завершення тривалого процесу розмежування церковної і світської музики, що не проходив рівно і гладко. Церков прагнула зміцнити, закріпити свій вплив у побуті, щоденному житті, мистецтві. Підтвердженням цьому може бути вокально-хорова музика даного періоду.

Наприкінці XVI –початку XVII ст. в Україні, Польщі з'явилися пісні релігійно-ліричного змісту, близькі за мелодикою до народного складу – канти (кантички).

Кант (від латин. *cantus* – спів, пісня) – це куплетна триголосна пісня (дещо пізніше й чотириголосна). Виконувалась вона ансамблем співаків або хором без супроводу. Два верхніх голоси рухались найчастіше паралельними терціями, нижній голос був гармонічною основою. Щодо ладу – то переважно мажор і мінор. Авторами кантів були спочатку вчителі співу духовних учбових закладів. Потім канти почали створювати і виконувати представники різних верств міського населення – ремісники, солдати, студенти. У зв'язку з цим розширилась тематика кантів: крім релігійних, з'являються любовно-ліричні, урочисто-поздоровчі, жартівливі, сатиричні, філософські («Чому ж я кому виноват?», «Ішов козак з України»).

Під безпосереднім впливом кантів, народної пісні й поезії у XVIII столітті в Україні з'являється так звана **сольна пісня** з інструментальним супроводом. Найчастіше це були міські варіанти народних пісень, як-от, «Їхав козак за Дунай» (за даними ряду досліджень, автором цієї пісні був козак Семен Климовський). Імена авторів сольних пісень, за деякими винятками (Захарій Дзюбаревич, Ілля Бачинський, Олександр Падальський, Яків Семержинський), до нас не дійшли. На той час ще не існувало нотодрукування, а були рукописні

музичні збірники, де не завжди зазначались імена авторів вокальної лірики. Одним з найвідоміших був **Григорій Савич Сковорода** (1722–1794) – український поет, філософ, музикант. В його піснях і кантах домінують мотиви соціальної нерівності, моральної чистоти, любові до природи, заклик до чесної праці тощо. Це пісні «Ой ти, птичко жолтобоко», «Стоїть явор над водою», канти «Всякому городу нрав і права», «Ах ты, свете лестный» та ін. За життя Сковороди його вокальні твори не друкувались, але були дуже поширені. Чимало їх було перейнято народними музикантами – лірниками та кобзарями-бандуристами – від самого Сковороди, і в народі такі пісні називалися «сковородинськими».

Українська церковна музика XVII–XVIII ст. також зазнала впливу світської музики і народної творчості. У зв'язку з покатоличенням та денаціоналізацією українського населення виникла потреба протиставити пишному католицькому богослужінню щось самотутнє й рівноцінне за емоційним впливом. Тому і виникає (ще наприкінці XVI ст.) в Україні церковний спів а саррелла, що пізніше здобув назву «**партесний спів**» (тобто спів за окремими партіями). Щодо складу ранні партесні композиції в основному чотириголосні, гомофонно-гармонічні, з елементами імітаційної поліфонії.

З появою партесного співу виникає і новий нотний запис – п'ятилінійне «київське знамено», або квадратна київська нотація, що давала змогу точніше фіксувати багатоголосні музичні твори. Серед авторів перших партесних творів слід назвати Завадовського, Яжевського, Гавалевича, Пекалицького, Колядчина та ряду інших. Найбільш відомим автором партесних композицій XVII ст. був **Микола Дилецький** (близько 1630–1690), який виклав теоретичні основи партесного співу в науковому трактаті «Грамматика мусикийского пения» (була відома в рукописах ще у 1675 році), збереглося

понад 20 її редакцій (остання у 1723-му); перевидана у 1970 та 1979 роках. Ця наукова праця містить не тільки основні положення партесного співу, але й поради початкуючим композиторам, учителям співів, вправи з метою виховання навичок хорового диригування. Особливо слід відзначити, що Дилецький визнає можливість використання світських мелодій для духовних текстів. Він ніби узаконює те явище, що зустрічалось у практиці – підкладення текстів духовного змісту під мелодії світських кантів. Щодо партесних композицій Дилецького (на жаль, не всі віднайдені), то вони являють собою багатоголосні хори а cappella. При цьому композитор прагне до такого використання хорової звучності, яке створило б різноманітність та ефектність контрастів. У його творах часто протиставляються солісти чи солюючі групи голосів і могутня звучність усього хору. Нових виражальних можливостей й нових барв надало введення голосів хлопчиків (спочатку альт, потім дискант) до чоловічого хору. Характерними ознаками партесних композицій Дилецького є також швидкі зміни колориту, темпу, динаміки, надзвичайна рухливість голосів тощо. Цей музичний стиль його творів, теоретиком і практиком якого він був, здобув широке розповсюдження в Україні.

З партесного співу в подальшому розвинулась форма партесного концерту для чотирьох, шести, восьми, дванадцяти і навіть більшої кількості голосів (чотири основні партії розподілялись на декілька голосів). Чергування окремих хорових груп або солістів і всієї хорової маси, сила і яскравість динамічних відтінків, віртуозне використання технічних можливостей голосу – такі риси властиві партесним концертам, що призначалися для урочистих святкових богослужінь. У концертах щонайяскравіше знайшла втілення суть партесного стилю, світського за своєю природою і далекого від суворих релігійно-богослужбових канонів.

Видатними майстрами партесних концертів були **Максим Березовський, Дмитро Бортнянський, Артемій Ведель**. Вони створили новий тип хорового концерту, в якому використали досягнення музичного класицизму XVIII ст. Благодісна простота й раціональність, стрункість і ясність, властиві мистецтву класицизму, сполучаються в їх концертах з великою емоційною виразністю, теплотою і щирістю. У творах, написаних на релігійні тексти, вони втілювали глибоко людяні, живі почуття і переживання.

Діяльність українського композитора, хорового диригента, музичного педагога **Дмитра Степановича Бортнянського** (1751–1825) була пов'язана з Петербургом (вдосконалював майстерність в Італії). Проте основою його творчості були багаті українські традиції хорового співу і народнопісенна творчість (хоча безпосереднє звернення до фольклору зустрічається рідко). Найвизначніше місце серед великої кількості хорових творів митця посідають його **35 духовних хорових концертів**. Своєрідні діалоги – чергування концертуючих прозорих високих *solі* з густими басовими або з могутньою звучністю хорового *tutti*, динамічні та темброві контрасти (подекуди й в окремих тактах) – все це надає концертам великої яскравості, виразності та гармонійної повноти звучання. Всім концертам притаманна логіка і послідовність, драматургія в цілому і композиція окремих груп концертів, жанрова різноманітність та розмаїття форм багатоголосся (гомофонно-гармонічне з елементами поліфонії – імітації, канону). Хоровим концертам властива єдність тексту і музики, різноплановість щодо жанрів (урочисті концерти, лірико-епічні тощо), гнучкість ритміки. Щодо композиції концертів, то це переважно розгорнуті, з безперервним музичним розвитком одночастинні твори, характер епізодів яких залежить від змісту тексту. Деякі концерти є своєрідними хоровими

симфоніями, із своєрідною й послідовною логікою музичної драматургії (XVI–XXII концерти), що мають кілька контрастних частин з широким тематичним розвитком всередині.

Одним з перших авторів циклічних хорових концертів був **Максим Созонтович Березовський** (1745–1777), митець яскравої творчої індивідуальності. Березовський, як і Бортнянський, українець за походженням, більшу частину свого свідомого життя провів поза Україною, не втративши при цьому національних джерел. Перебуваючи в Італії, де він проходив спеціальний курс композиції в Болонській академії музики, Березовського як видатного музиканта відзначили почесним дипломом і присвоїли йому звання академіка (такого ж звання був удостоєний Моцарт). У Болоньї була написана й поставлена його опера «Демофонт». Повернувшись на батьківщину, він служив у Петербурзькій придворній капелі, проте знайти застосування своєму таланту не зміг. Доведений до відчаю, Березовський у 32 роки покінчив життя самогубством. Творча спадщина композитора невелика. Основні твори – духовні хорові концерти, музиці яких притаманні глибоко драматичні образи, надзвичайна композиційна стрункість, емоційно-динамічні контрасти, застосування різноманітних поліфонічних прийомів тощо. Все це яскраво виявилось в одному з найкращих творів – чотириголосному хоровому концерті «Не отвержи мене во время старости».

Глибоко самобутніми є хорові концерти **Артемія Лукича Веделя** (1767–1808), які свідчать про вплив світської вокальної лірики на культову. Свого часу він здобув визнання не лише як композитор, а й як співак, скрипаль, диригент, викладач. Композиторський доробок Веделя досі зібраний і вивчений не в повному обсязі. Його основна частина – хорова музика: концерти, дві літургії, Всеношна та ін. Він також автор вокальних тріо, збірки обробок народних пісень (досі не

знайдено). Мелодика його хорових творів надзвичайно близька до українських народних наспівів – дум, пісень-романсів (мелодичні звороти, ритмічні особливості, завершення фраз, імпровізаційність та ін.). Показовим щодо цього є Хоровий концерт № 3, музика якого приваблює широтою й співучістю, ліричністю образів, щирістю висловлювання почуттів.

Хорове мистецтво всіх трьох вітчизняних майстрів – Бортнянського, Березовського, Веделя – мало великий вплив на творчість українських композиторів як того часу, коли вони жили й творили, так і наступних поколінь.

Шляхи світської та церковної музики (тексти й мелодії) вільно перехрещувались і в західноєвропейській вокально-хоровій музиці XVII–XVIII століть. За яскравий приклад може слугувати **творчість Йоганна Себастьяна Баха** (1685–1750). Спільним є характер музичних образів, засоби втілення, прийоми розвитку. Не випадково Бах з такою легкістю переносив із світських композицій до духовних (і навпаки) не лише окремі музичні теми чи епізоди, але й великі завершені номери. В його творчості, на думку одного із сучасних мистецтвознавців, «несуперечливо поєднувались міфологічні та побутові сюжети, культові й світські жанри, органічно зливались висока трагедія і зворушливий ліризм, у ній по-новому взаємодіяли вокальні та інструментальні засади завдяки зміні співвідношення слова й музики». Створював Бах і суто світські хорові композиції, як-от, кантати «Кавова», «Селянська», «Мисливська». Проте більшість його хорових творів написана на духовні теми, що пояснюється станом Баха як церковного музиканта, його службою кантором.

Вершинні досягнення Баха у хоровій сфері – це «Страсті за Іоанном», «Страсті за Матфієм», Меса сі мінор. Масштаби цих творів грандіозні; для них потрібні були й відповідні виконавські колективи. Так, у «Страстях за Матфієм» беруть

участь три хори, два оркестри, солісти (співаки та інструменталісти). Бах ніколи не писав опер, проте оперний стиль він широко і багатогранно перетворив у кантатно-ораторіальних творах: застосування всіх форм сольного і ансамблевого співу, основних принципів оперної драматургії.

У XVIII ст. з'являються нові монументальні хорові жанри, що засвідчили все більш зростаюче відмежування світської музики від церковної. Одним з них є ораторія. Розквіт і реформа цього музичного жанру пов'язані з ім'ям визначного німецького композитора **Георга Фрідріха Генделя** (1685–1759). Не відриваючи повністю ораторію від релігійних сюжетів, композитор вніс до неї високий патріотичний та соціальний пафос. Ораторії Генделя різноманітні за сюжетами і жанрами. Це ораторії-пасторалі («Ацис і Галатея»), ораторії-казки («Семела»), ораторії суто ліричного плану («Життєдіяльність; роздуми; міра почуттів»), ораторії-драми кохання («Геракл») та ін. Проте найбільш значні й монументальні – героїчні ораторії, кожна з яких відзначається оригінальним сюжетно-тематичним і жанровим рішенням. Так, «Самсон» – це героїчна драма, «Іуда Маккавей» – патріотична епопея, «Мессія» – великий героїчний дифірамп. Біблейські сюжети ораторій Генделя – це лише зовнішня канва для відображення героїко-драматичних подій, свідком яких був композитор. По суті, біблейські легенди слугували за умовну форму, в якій можна було у величних образах оспівати почуття свободи, прагнення до незалежності, самовіддані вчинки народних героїв.

Епіко-героїчний характер образів вимагав відповідних форм і засобів їх музичного втілення. Досконало володіючи майстерністю оперного композитора, Гендель збагатив ораторії всіма здобутками оперного мистецтва. Однак основою ораторії став не сольний спів (монологічні форми), а хоровий як форма вираження думок і почуттів народу. Саме хори

надають ораторіям Генделя велично-монументальних обрисів, створюють приголомшливий ефект сили і могутності. Техніка хорового письма Генделя – віртуозна; композитор вільно володіє акордово-гармонічним складом, поєднуючи голоси у компактну щільну масу, і багатими можливостями поліфонії, які є засобом для посилення дієвості руху. Формою сольного співу в ораторії (як і в опері) є арія. У своїх ораторіях Гендель використовує найрізноманітніші види й типи арій, що склалися в оперному мистецтві різних національних шкіл: великі арії героїчного характеру, блискучі й віртуозні, драматично-скорботні, пасторально-світлі; новий різновид, введений Генделем, – арія з хором та ін. Арії є складовою частиною композиційного цілого, загальної лінії музично-драматичного розвитку.

Подальший розвиток вокально-хорових жанрів у західноєвропейському музичному мистецтві XVIII ст. – творчість віденських композиторів-класиків: Гайдна, Моцарта, Бетховена¹⁴. Вагоме місце вокально-хорова музика посідає в творчій спадщині **Йозефа Гайдна** (1732–1809). Його перу належать меси, окремі хори, «Stabat mater» (католицька хорова композиція на текст широко розповсюдженого у середні віки вірша, що починається словами «Stabat mater dolorosa» – «Матір скорбная стояла»). Найвизначніші твори композитора у цій сфері – ораторії («Створення світу», «Повернення Товія», «Пори року»), ідейна суть яких – радість і щастя буття людини на фоні квітучих сил природи. Тому в ораторіях Гайдна велику роль відіграють жанрово-побутові елементи та зображальність. Наприклад, в ораторії «Пори року» є наслідування звуків грози, полювання, крику півня тощо. Але ця зображальність не заступає основного: музика ораторії

¹⁴ Про характерні особливості віденської класичної школи мова йтиме далі, у підрозділі, присвяченому інструментальній музиці.

спрямована на оспівування і прославлення людської праці. У творі проводиться й така філософська думка: подібно до того, як пори року змінюють у природі одна одну, так і в людському житті після юності (весни) настає молодість (літо), потім зрілість (осінь) і завершує старість (зима).

Кантатно-ораторіальна творчість **Вольфганга Амадея Моцарта** (1756–1791) належить до найвищих досягнень хорової музики. Ним написані кантати, ораторія, меси (якот, «Коронаційна меса»), «Реквієм». Незважаючи на духовні тексти, більшість хорових композицій далека від церковної музики і за своїми музичними образами мало чим відрізняється від світських. Це, мабуть, обумовлено загальним світоглядом Моцарта; його релігійність мала не стільки церковно-догматичний характер, скільки морально-філософський. Лебедина пісня Моцарта – «Реквієм» – одна з найвищих музичних трагедій і визначних пам'яток світової культури. Створений на традиційний культовий текст, «Реквієм» втілює глибокий світ людських переживань – душевне збентеження, умиротворений спокій, бездонну глибину горя й страждання.

Хорова музика не посідає значного місця в творчості **Людвіга ван Бетховена** (1770–1827). Це ораторія, дві меси, декілька кантат та хорів. До найбільш вагомих творів композитора у жанрі хорової музики належить його «Урочиста меса». Подібно до Меси сі мінор Баха, вона ні за задумом, ані за формою вираження та масштабами не призначалася для виконання у церкві. Навіть Бетховен рекомендував виконувати «Урочисту месу» як ораторію.

Музичний театр

Про утвердження світських тенденцій у музичному мистецтві XVII–XVIII століть свідчить не тільки хорова музика даного періоду, але й досягнення **музичного театру** (опери,

балету). Найбільш глибоко конфліктно-драматичний зміст епохи музика здатна була висловити насамперед у найдоступнішій їй на той час формі – сценічній. Саме у співдружності зі сценічним мистецтвом музика посіла в художній культурі таке місце, яке не займала ніколи раніше.

Народившись в Італії наприкінці XVI ст., **опера** продовжила активно розвиватись. На зміну Флоренції і Риму приходять нові центри італійського оперного мистецтва – Венеція та Неаполь. Першим зачинателем музичної драми був **Клаудіо Монтеверді** (1567–1643). Його опери з успіхом ішли на сцені першого публічного оперного театру Венеції (відкритий у 1637 році): «Повернення Улісса на батьківщину» (1640), «Коронація Поппеї» (1642), «Поєдинок Танкреда і Клоринди» (1624), а також раніше створені опери «Орфей» (1607) та «Аріадна» (1608). Серед опер венеціанської школи слід відзначити такі твори, як «Язон» і «Закоханий Геракл» Франческо Каваллі (1602–1676), «Золоте яблуко» Марка Антоніо Честі (1623–1669).

Провідна роль в історії італійського музичного театру другої половини XVII ст. належить Неаполю, де працював **Алессандро Скарлатті** (1660–1725) – найвизначніший після Монтеверді оперний композитор того часу. Його перу належить понад 125 опер, серед них – «Великий Тамерлан», «Митридат Євпатор», «Коринфський пастух», «Сципіон в Іспанії», «Телемак».

Упродовж XVII ст. італійська опера, пройшовши великий шлях розвитку, сформувалась у неаполітанській школі як **opera-seria** (серйозна опера). Зміст більшості опер-seria заснований на міфологічних та історико-легендарних сюжетах. Її постановки відзначались великими пишнотами, парадністю й урочистістю. У тодішній опері-seria викристалізувалась вокальна культура італійських співаків, яка стала

взірцем для інших національних шкіл: краса звука, великий діапазон, майстерне володіння диханням, блискуча віртуозна техніка. Основою опери стає завершена арія.

Слід зазначити, що розвиток опери-seria відбувався досить суперечливо. Вона була належністю переважно придворно-аристократичних кіл, які вимагали солодкоспівів, зовнішньої віртуозності, ефектних видовищ. Це врешті-решт призвело до кризи, адже музичні номери (арії, дуети тощо) лише демонстрували красиві й сильні голоси співаків, їх віртуозну техніку. Спів перетворився на самоціль. Метою опери стало змагання у виконанні віртуозних пасажів. Хори й ансамблі були зведені до мінімуму. Тобто драма, драматична дія, що мали впливати з музики, перетворились у «костюмований концерт».

Звичайно, італійська опера-seria не була явищем однорідним. Були композитори, які шукали шляхів до драматичної правди. Це, наприклад, Гендель, який працював у Лондоні.

На протидію важкій і громіздкій опері-seria в Неаполі у 30-х роках XVIII ст. виник новий оперний жанр – **opera-buffa**. Вона відповідала прагненням широкого загалу. Джерела цього жанру різноманітні: комедія дель арте, інтермедії (інтермецо) – комедійні вставки в антрактах поміж діями опери-seria. Такі інтермедії здебільшого не мали самостійного значення. Лише одна інтермедія досягла високого художнього рівня і з часом відокремилась від опери-seria й стала самостійною виставою. Це відбулось у Неаполі 1733 року – мова йде про твір **Джованні Батиста Перголезі** «Служниця-пані», який спочатку був інтермедією (у двох антрактах) триактної опери-seria «Гордий бранець» того ж таки Перголезі (1710–1736).

У подальшому (друга половина XVIII ст.) opera-buffa розвивалась у різних напрямках: комедія-буфонада, лірико-сенти-

ментальна опера, казкова тощо. Найбільш відомими авторами були **Нікколо Піччіні** (1728–1800; «Чеккіна, або Добра донька»), **Джованні Паїзіелло** (1740–1816; «Севільський цирюльник»), **Доменіко Чимароза** (1749–1801; «Таємний шлюб»). Популярними авторами комічних оперних вистав були: у Франції – **Андре Ернест Модест Гретрі** (1741–1813; «Каїрський карнавал», «Уявна магія»), **Франсуа Андре Філідор** (1726–1795; «Садівник та його пан», «Солдат-чарівник»); в Австрії та Німеччині – **Ігнац Умлауф** (1746–1796; «Рудокопи», «Острів кохання», «Аптека»), **Йоган Штандфус** (? – близько 1759; «Веселий чоботар», «Чорт на волі, або Перетворені жінки»).

Чимало опер італійських композиторів, утвердившись на сценах національних театрів, перейшли до театрів інших країн. Разом з тим там почали формуватись і свої оперні школи, проте не без впливу італійської. Це, скажімо, більшість оперних творів німецьких композиторів, зокрема **Генріха Шютца** (1858–1672), вихованця венеціанської школи («Дафна», 1627). Засновником національної англійської опери був **Генрі Пёрселл** (1659–1695); його найвизначніші оперні твори – «Дідона та Еней» (1689), «Король Артур» (1691), «Королева фей» (1692).

Єдиною у XVII ст. в Європі країною, яка змогла протистояти впливу італійської музики і створити свій тип національної опери, виявилась Франція. Фундатором французької опери був **Жан Батист Люллі** (1632–1687). Італієць за походженням, він не наслідував італійських зразків, а базувався на художній культурі Франції, спирався на її національні традиції. На формування національних рис в операх Люллі виключний вплив мав французький театр, зокрема трагедії Корнеля і Расіна. Звідти він запозичив п'ятиактну композицію з прологом, декоративну пишноту форм, умовну систему

сценічної поведінки актора. Крім цих зовнішніх рис, спільне можна знайти в тематиці, змісті й трактуванні образів. Це зіткнення героїчного і ліричного, розуму й почуття, фатальної пристрасті та морального обов'язку. За взірць вокального стилю своїх опер Люллі обрав трагедійну декламацію як одну з особливостей французького театрального мистецтва. Перша опера була створена Люллі у сорокарічному віці («Св'ята Амура й Бахуса», 1672), остання – в рік смерті («Ацис і Галатея», 1687).

Шютц, Перселл, Люллі працювали переважно в жанрі опери-seria. Проте великого суспільного значення в країнах Західної Європи набула опера-buffa, маючи різні назви: зінгшпіль (дослівно – спів з грою) – в Австрії, тонділья – в Іспанії тощо.

У XVIII столітті протистояння двох напрямів оперного мистецтва (seria і buffa в Італії, ліричної трагедії і комічної опери у Франції) досягло апогею. І першим, хто прийшов до усвідомлення необхідності та здійснення оперної реформи, був **Христоф Віллібальд Глюк** (1714–1787).

На початку своєї оперної діяльності (1741–1762) композитор ще знаходився у полоні традиційної опери-seria з усіма її умовностями, засиллям вокальної віртуозності («Артаксеркс»). Однак Глюк прагне, можливо, ще інтуїтивно, підсвідомо, перебороти ці недоліки, прагне до драматичної виразності речитативів, до більш тісного зв'язку увертюри з оперою. Розширенню художнього кругозору і вдосконаленню майстерності сприяло перебування Глюка в різних країнах (Англії, Німеччині, Данії, Австрії, Чехії, Італії), де він з трупою Мінготті гастролював, як її керівник. Критично сприйнявши і засвоївши не лише те позитивне, що було в італійській опері-seria, але й кращі сторінки французької ліричної трагедії та комічної опери, Глюк прийшов до ро-

зуміння і здійснення оперної реформи, до створення нової **класицистської музичної трагедії**.

Початок оперно-реформаторської діяльності Глюка у Відні (1762 рік) позначився його співробітництвом з італійським поетом, драматургом і лібретистом Ранієро да Кальцабіджі (який теж тоді жив у Відні). Кальцабіджі прагнув до простоти і природності, до правдивого втілення людських пристрастей, до свободи композиції, що диктувалась драматичною дією, а не стандартними канонами. Обираючи для опер загальноприйняті на той час античні сюжети, Кальцабіджі трактував їх у піднесено-етичному дусі, що був притаманний класицизму XVIII століття. Саме спільність цих передових прагнень привела до зближення Кальцабіджі і Глюка. Перші три реформаторські опери Глюк написав на тексти Кальцабіджі – це «Орфей», «Альцеста», «Парис і Єлена».

Щодо нових принципів оперної драматургії та основних положень своєї естетики, Глюк сформулював їх у присвяті на адресу герцога Тосканського, надрукованій у партитурі опери «Альцеста»:

«Коли я задумав покласти на музику «Альцесту», я ставив собі за мету позбутись тих надмірностей, які з давніх давен були введені до італійської опери через недоумство та гонор співаків і надмірну запопадливість композиторів, які і перетворили її з найрозкішнішого й чудового видовища у найнудніше і кумедне...

Я прагнув спрямувати музику до її справжнього призначення – бути супутницею поезії, щоб посилювати враження почуттів і додавати більшої цікавості сценічним ситуаціям, не перериваючи дію і не розхолоджуючи її непотрібними прикрасами... Врешті-решт я мав бажання вигнати з опери всі ті дурні надмірності, проти яких уже довгий час протестували здоровий глузд і добрий смак».

Основна думка оперної реформи Глюка – це синтез музики і драматичної дії при підпорядкуванні музики драмі. Відповідно до цього по-новому трактувались окремі елементи оперного твору. Арія перестає бути концертним номером, а органічно включається до драматичної дії (наприклад, арія Орфея з III дії однойменної опери). Речитативи, що були в опері-серія лише зв'язками між музичними номерами, в операх Глюка насичуються музичною виразністю і драматизмом. Глюк рішуче надає перевагу речитативам *accompagnato* (акомпанованим), а не речитативам *secco* (сухим). Речитативам у Глюка завжди акомпанує оркестр, а не *sembalo* (клавесин), як в опері-серія. Арії, речитативи, хори, зберігаючи самостійні функції, разом з тим об'єднуються у великі драматичні сцени (як-от, перша сцена з «Орфея» – біля гробниці Евридіки; сцена Орфея з фуріями з II дії опери).

Увертюри в операх Глюка за загальним змістом і характером образів починають бути симфонічним узагальненням драматичної дії опери. «Я гадав, – зазначав Глюк у вже згадуваній раніше присвяті в партитурі «Альцести», – що увертюра повинна ніби попереджати глядачів про характер дії, що розгортається на їх очах». (В «Орфеї» ще цього нема).

Балет в операх Глюка не є вставним розважальним номером – дивертисментом, не пов'язаним з дією. Він органічно впливає з драматичної дії (скажімо, танок фурій з II дії «Орфея» чи танці блаженних тіней у цій же опері).

Дійові особи в операх Глюка – герої античної міфології. Проте композитор своєю музикою наділяє їх людськими почуттями. Разом з тим, герої його опер не стільки живі люди з індивідуальними характерами, скільки узагальнені носії певних переживань і пристрастей взагалі. Глюк ще не досяг індивідуалізації музичних характеристик.

Оперна реформа Глюка мала виключно важливе значення: вже стало неможливо писати опери лише для співаків, опери як вокальні концерти; опера стала музичною драмою.

Безумовно, оперні принципи Глюка не могли бути єдиним вирішенням проблеми музичної драми. Молодший сучасник Глюка – **Вольфганг Амадей Моцарт** (1756–1991) – здійснив оперну реформу, виходячи з дещо інших естетичних передумов. Як і Глюк, він прагнув до синтезу музики і драми. Але, на відміну від свого старшого сучасника, Моцарт на перше місце ставив музику. В одному з листів до батька композитор писав: «В опері поезія повинна бути слухняною донькою музики». Проте не слід цей вислів розуміти спрощено і прямолінійно. Вважаючи музику основою опери, Моцарт водночас надавав великої уваги її драматичному змістові. В його довершених операх музика завжди знаходиться у повній єдності з розгортанням сценічної дії. Моцарт був надзвичайно вимогливий до лібрето своїх опер, про що свідчить чимало біографічних фактів і листів. Як геніальний музикант-драматург, Моцарт вимагав від своїх лібретистів максимальної лаконічності і уваги до музики. Він був твердо переконаний, що лібрето опери – це не самостійний літературний твір, а складова частина музично-драматичного твору. Тому композитор наполегливо і невпинно домагався повної відповідності лібрето специфічним завданням музичної драматургії, злиття в нерозривній єдності музики і драматичної дії, співвідпорядкування одне одному всіх елементів оперної дії.

Основою оперної творчості Моцарта було національне музично-театральне мистецтво: австрійський народний театр і зінгшпіль. Причому на розвиток зінгшпілю від початку його виникнення мала великий вплив і творчість самого Моцарта: він брав участь у розвитку національного зінгшпілю, значно збагатив його і досягнув у цій галузі найвищого рівня і досконалості.

Моцарт створював опери впродовж майже всього творчого життя. Його ранні опери написані у віці 11-14 років – це опера на латинський текст «Аполлон і Гіацинт», опера-buffa «Уявна простушка», зінгшпіль «Бастієн і Бастієна», опера-seria «Мітрідат, цар понтійський». Остання опера «Чарівна флейта» (зінгшпіль) написана у рік смерті композитора (1791). Створюючи опери в різних жанрах, Моцарт кожний з них оновлював і збагачував шляхом привнесення до нього елементів іншого жанру. Так, «Весілля Фігаро» за основними жанровими ознаками – опера-buffa, однак партія Графині нагадує партію ліричних героїнь опери-seria (наприклад, її арія на початку II дії). Або ж, скажімо, партія слуги Лепорелло у музичній драмі «Дон Жуан», безумовно, близька до жанру опери-buffa.

Одним з визначних новаторських досягнень оперної драматургії Моцарта є майстерність музичних характеристик дійових осіб. Вони – живі люди, які сполучають в органічному синтезі загально-типові та індивідуально-неповторні риси, що розкриваються поступово впродовж усієї оперної вистави. Моцарт створює рельєфні музичні характеристики, не вдаючись до лейтмотивів, що майже не використовувались в опері XVIII століття. Основні дійові особи його опер наділені характерними мелодико-інтонаційними зворотами, що у своїй сукупності складаються у певний образ. Наприклад, в образі Фігаро («Весілля Фігаро») весь час підкреслюються такі риси, як спритність, рухливість, кмітливість, дієвість, вдача. Тому його арії, речитативи, репліки в ансамблях відзначаються активністю, мужністю, енергійністю, швидким (або помірно швидким) темпом. Однак у різних сценах опери, залежно від драматичної ситуації, виявляються різні риси характеру Фігаро. Так, в арії, зверненої до Керубіно, Фігаро малює військове життя бравого солдата. Тому арія має харак-

тер жвавого, бадьорого маршу, в ній чимало заклично-фанфарних інтонацій в мажорному ладі, звучання труб і литавр. В арії з останньої дії опери Фігаро виступає як ревнивець, який підозрює Сюзанну в зраді, й попереджає чоловіків, аби занадто не довіряли жінкам. І побудова мелодії, що має речитативний характер, і багаторазове повторення фігури оркестрового супроводу, і вокальна скоромовка, і хроматичні ходи – все це виразні прийоми, що передають схвильованість, образу, гірку іронію і водночас легкий глум.

Творчий шлях Моцарта в галузі опери привів до створення (через засвоєння досягнень італійської опери) австрійського національного оперного театру. Його ж завершальні оперні твори, зокрема «Чарівна флейта», були останньою сходинкою до австро-німецької романтичної опери.

На засади класицизму спирався в своїй оперній творчості український композитор Д. С. Бортнянський: опери «Креонт», «Алкід», «Квінт Фабій» (італійською мовою), «Свято сеньора», «Сокіл», «Син суперник» (французькою мовою).

XVIII сторіччя – це час важливих подій і значних перетворень в іншій сфері музичного театру – **балеті**. Починають формуватись самобутні риси французького балету, чому певною мірою сприяли такі фактори, як створення Королівської академії танців і поява нового жанру – **комедія-балет**, родоначальником якого був **Жан Батист Мольєр** (1622–1673). Ним створено 13 комедій-балетів, автором музики до більшості з яких був **Жан Батист Люллі** (1632–1687). Балет тут був, по суті, драматичною пантомімою, що тісно пов'язана з дією; танець підтримував і рухав дію, відігравав значну роль у розкритті основного смислу.

Чимало балетмейстерів XVIII ст. зробили внесок у розвиток європейського балету того часу, проте видатним реформатором хореографічного мистецтва справедливо вважають

Жана Жоржа Новерра (1727–1810). Він прагнув до того, аби балет став мистецтвом, яке приносить суспільству користь, має виховне значення. Новерр закликав до глибокого зв'язку хореографії з літературою, до створення балетів на теми із сучасного життя, а також на сюжети, запозичені з історії та міфології. Він створив балет-п'єсу, зміст якої розкривався у драматичних, пластично-виразних образах. Тим самим Новерр перетворив балетну виставу в самостійний вид сценічного мистецтва. Його балетні постановки – це синтетичні твори, позначені художньою гармонією, тому що Новерр працював у тісному творчому контакті з лібретистом, композитором, художником. Особливого значення митець надавав музиці – душі танцю. Свої естетичні погляди щодо «дієвого» балету Новерр виклав у праці «Листи про танець і балети», однак не всі теоретичні положення встиг реалізувати на практиці. Їх завершили і розвинули балетмейстери Гардель, Вігано, Доберваль.

Інструментальна музика

Починаючи з XVII століття другою важливою сферою музичної творчості, поряд з оперою, стає **інструментальна музика**. Як самостійна галузь творчості, вона не відразу зайняла належне їй місце – довгий час знаходилась у безпосередній залежності від вокальної музики, супроводжуючи спів. Однак, поступово інструментальна музика набуває самостійного значення. Паралельно розвиваються поліфонічна і гомофонна музика. Поліфонія переважає в жанрах духовного походження, гомофонічний склад більш властивий побутовій музиці. Але абсолютної диференціації, повного розподілу між музикою поліфонічною і гомофонною не існувало, адже завжди в музиці одного складу є ознаки іншого.

Інструментальна поліфонія в першу чергу пов'язана з розвитком **органної музики**. Церковний спів у католиків, як відомо, йшов у супроводі органа (мається на увазі католицька і лютеранська церкви). Отже, акомпануючи хоріві, органісти безпосередньо переймали і переносили до органної музики форми та прийоми вокального багатоголосся. Тому в органній музиці раніше за все були засвоєні і використані принципи хорової поліфонії.

В XVII ст. з'являються такі відкриті, демократичні форми музикування, як церковні концерти, в яких виконувалась не лише духовна, але й світська музика. Концерти ці влаштувалися для парафіян у приміщеннях церков та соборів по вихідних днях потім, як була відправлена меса.

У XVII сторіччі інструментальна, зокрема органна, поліфонія досягла зрілості. Позначились лінії розвитку основних жанрів: імпровізаційних і таких, де принцип імітації зберігався більш суворо. До п'єс імпровізаційного типу належать прелюдії, фантазії, токати. Від п'єс імітаційного складу бере початок fuga. Засновником італійської органної школи був **Джироламо Фрескобальді** (1583–1643). В його органних композиціях (канцони, токати, ричеркари, обробки хоралів) середньовічні лади стали поступатись місцем мажоро-мінорній системі, теми-мелодії набувати різноманітних жанрових рис.

Однією з яскравих і впливових на той час була північнонімецька органна школа. Серед німецьких органістів добахівського періоду виділяється **Дитріх Букстехуде** (1637–1707). Стиль цього композитора найяскравіше виявився у прелюдях і фугах, хоральних обробках, пасакаліях, яким притаманна багата і різноманітна емоційна сфера.

Кристалізація основних форм і жанрів органної музики відбулась у творчості **Йоганна Себастьяна Баха** (1685–1750). «Для такого генія, як Бах, – зазначав один із музичних

критиків, – найпристойнішим, найріднішим інструментом був орган, цей океан гармонії, безмежно могутній і величний навіть у безпристрасному спокої своєму».

Дійсно, орган для Баха був свого роду оркестром, здатним витримати грандіозний розмах бахівської імпровізації і передати високу поезію його лірики. Саме з органом пов'язаний той жанр, що споріднює його інструментальну музику з духовною, – це обробки хоралів; їх у Баха понад 150. Наступний етап органної майстерності Баха – «Органна книжка», що складається з 46 прелюдій; більшість із них – невеликі ліричні поеми. Для органа Бах писав твори й суто світського спрямування і характеру: пасакалії, пасторалі, концерти, сонати тощо. До числа органних шедеврів Баха слід віднести Токату та фугу ре мінор, Прелюдію та Фугу ля мінор, Фантазію та фугу соль мінор.

Починаючи з XVII століття великого розвитку досягає **клавірна музика**¹⁵. До клавіру, інструмента зовсім далекого від церковності, почали звертатись визнані майстри органної музики. Один з них – Фрескобальді, який писав для клавіру фуги, канцони й партити.

Провідне положення в історії клавірного мистецтва даного періоду належить Англії та Франції. В англійських музичних збірках першої половини XVII ст. переважають п'єси для верджинела, що являють собою варіації на популярні народнопісенні та танцювальні мелодії¹⁶. Це твори композиторів Джона Булла (1562 або 1563–1628), Джона Дауленда (1562–1626), Орландо Гіббонса (1583–1625) та ін.

Засновником французької клавесинної школи є **Жак де Шамбоньєр** (1602–1672). Його творам, як і всьому фран-

¹⁵ Клавір – клавійно-струнний інструмент; його різновиди: клавесин і клавікорди.

¹⁶ Верджинел – невеликий клавесин чотирикутної форми (у Франції називався спінет).

цузькому клавесинному мистецтву, притаманна конкретність образів – картинки природи, жанрові замальовки, жіночі портрети. Характерним є також перетворення народно-національних танцювальних жанрів (гавот, буре, ригодон). У жанрі клавірної мініатюри, крім Шамбоньєра, працювали такі видатні композитори, як Рамо і Куперен.

Франсуа Куперена (1668–1733) називали «Великим Купереном». У своїй творчості він сполучав стрункість і ясність композиції, які властиві класицизму, з витонченістю й відшліфовкою деталей, що стало типовим для стилю рококо. Основні положення теоретичної праці Куперена «Мистецтво гри на клавесині» знайшли практичне втілення в «П'єсах для клавесину» (їх близько 250); це чотири збірки, що вміщували серії («ряди»). Великого поширення в творах Куперена набуває форма рондо. П'єси здебільшого мають назви, як-от, «Кохана», «Похмура», «Пахуча вода», «Сади квітують», «Метелики», «Будильник», «Женці» тощо. Амплітуда емоційного забарвлення творів – від трагічних настроїв (Пасакалія ре мінор) до пародійно-сатиричних («Дещо старі щоголі та перезрілі красуні»).

Завершує французьку клавесинну школу **Жан Філіпп Рамо** (1683–1764). Його п'єсам (понад 50) притаманна зображальність («Ніжні жалощі», «Венеціанка», «Бесіди муз»), темпераментність і динамічність, енергійні ритми, соковиті за колоритом і мовою жанрові картинки («Тамбурін»).

Видатним майстром клавірної музики був італійський композитор **Доменіко Скарлатті** (1685–1757). Свої сонати (їх понад 550) він скромно називав «Вправи для клавесину». Вони різноманітні за змістом і характером: сонати-елегії, сонати-капричю, сонати-токати та ін.

З діяльністю французьких клавесиністів пов'язаний розквіт **клавірної сюїти**, основу якої становлять чотири основні

танці, що йдуть у певній послідовності: **алеманда** (величний і плавний, у помірно-повільному темпі), **куранта** (мінливий, плинний, у швидкому темпі), **сарабанда** (помірний і урочистий, у повільному темпі), **жига** (рухливий, у дуже швидкому темпі). Перед алемандою могла бути прелюдія, перед жигою – менует, буре, гавот. До складу клавірної сюїти входили й такі п'єси, як арія, рондо, капричіо. Всі частини сюїти писалися в одній тональності, деякі іноді повторювалися у дещо видозміненому вигляді під назвою «дубль».

Всі жанри клавірної музики розробляв у своїй творчості **Й. С. Бах**. Він писав сюїти (англійські, французькі), токати, фантазії, прелюдії, фуги та ін. Своєрідною школою поліфонічної майстерності є його «Мистецтво фуги» – цикл фуг, заснованих на одній темі. Центральне місце серед клавірних композицій Баха посідає «**Добре темперований клавір**». Це два цикли прелюдій та фуг (по 24 в кожному), розташовані у хроматично-висхідній послідовності. Не дивлячись на єдність стилю, кожна п'єса індивідуальна за образами й настроями. Обидва цикли сприяли ствердженню в музичній практиці темперованого строю (він відрізняється від натурального тим, що в ньому всі 12 півтонів кожної октави рівні за величиною).

Клавірна музика посідає чільне місце в **українському музичному мистецтві XVIII століття**. Основними жанрами були танці та варіації на теми народних пісень, наприклад, «Дергунець», «Козачок» та ін. Особливою популярністю користувались пісні з варіаціями. Це були невеликі п'єси, досить прості щодо фактури і техніки виконання, тому що розраховані переважно на домашнє музикування, як-от, варіації на тему української народної пісні «Косарі» для невеликого інструментального ансамблю.

Новітню яскраву сторінку європейського композиторського і виконавського мистецтва XVII–XVIII ст. склали **сміч-**

кові інструменти. Тут пальма першості належала Італії, де видатні майстри довели мистецтво виготовлення скрипок та інших смичкових інструментів до такої досконалості, якої надалі вже не було досягнуто. Це родина **Аматі** (Андреа – засновник кремонської школи, біля 1520–1580; його сини: Антоніо, 1540 – після 1600; Джироламо, 1561–1630; особливо відомий Ніколо, 1596–1684); родина **Страдіварі** (Антоніо, 1644–1737; його сини: Франческо, 1671–1743; Омобано, 1679–1742); родина **Гварнері** (Андреа, 1626–1698; його сини: Пьетро, 1655–1720; Джузеппе, 1666–1739, а також його сини – Джузеппе дель Джезу, 1698–1744; Пьетро, 1695–1762).

Скрипка почала свій тріумфальний хід не стільки як солюючий, скільки як ансамблевий інструмент (струнне тріо – дві скрипки і бас). Перші італійські скрипкові школи були у Венеції та Болоньї. Один з видатних майстрів болонської школи – **Арканджело Кореллі** (1653–1713). Його творча спадщина – 6 опусів (понад 70 творів – переважно тріо-сонати в супроводі органа чи клавесину). Кореллі є засновником **Concerto grosso**, подальший розвиток якого пов’язаний з іменами представників інших скрипкових шкіл Італії, зокрема Джузеппе Тартіні (1692–1770)¹⁷.

Найвизначніший італійський митець кінця XVII – першої половини XVIII ст. – **Антоніо Вівальді** (1678–1741). Серед величезної кількості написаних ним творів (близько 40 опер, понад 20 світських кантат тощо) виділяються **концерти**: 46 *Concerto grosso*, близько 450 сольних (для скрипки, флейти, гобоя, фагота, мандоліни, валторни, гітари, труби) зі струнним оркестром. Вівальді тяжів до зображальності і навіть до програмного музичного мислення. Він утвердив жанр програмного концерту («Буря на морі», «Ніч», «Пори року» –

¹⁷ Concerto – букв. «злагода», grosso – великий. Concerto grosso – це подвоєний смичковий квартет (дві скрипки, альт, бас) плюс чембало (клавесин) або орган.

цикл з чотирьох концертів). Саме в творчості Вівальді *Concerto grosso* стає тричастинним циклом: швидка частина – повільна – швидка.

У першій половині XVIII сторіччя починається новий період історії інструментальної музики, що ознаменувався утвердженням **симфонізму**. Симфонізм, як метод музичної композиції, заснований на багатосторонньому розкритті дійсності в художніх образах: у послідовному русі, розвитку і змінах, протиріччі й конфліктному зіткненні.

Однією з особливостей нової інструментальної музики було **неподільне панування гомофонно-гармонічного стилю** замість поліфонічного, що домінував раніше. Однак поліфонія продовжує залишатись складовим елементом у творах гомофонно-гармонічного складу.

З'являються нові форми і жанри музичного мистецтва, процеси формування яких охопили різні європейські країни, різні національні культури. Принципово новаторським явищем у галузі інструментальної музики був **сонатно-симфонічний цикл** з його різновидами: **соната, концерт, симфонія** та ін. Саме в ньому яскраво і різноманітно композитори мали змогу висловити конфліктно-драматичний зміст життя у чисто музичній, незалежній від слова структурі. Симфонію чи сонату, за словами французького композитора XX ст. Артюра Онеггера, можна порівняти «з романом, у якому музичні теми виконували б роль персонажів. Після першого знайомства з ними ми стежимо за їх долею, заглиблюємось у їх психологію. Вони весь час постають перед нами у своєму неповторно своєрідному вигляді. Одні з них пробуджують у нас симпатію, інші – викликають огиду; вони протистоять один одному або зближуються; відчують взаємне кохання, об'єднуються чи вступають у боротьбу поміж себе».

Нові форми інструментальної музики були, безумовно, історично підготовлені. Джерела їх різноманітні. По-пер-

ше, принцип циклічності знаходимо в основі італійських та французьких оперних увертюр, де повільні та швидкі розділи змінювали один одного. По-друге, існував поліфонічний цикл «прелюдія та фуга». Значну роль відіграла й клавирна сюїта. І, нарешті, оркестрові концерти – *Concerto grosso*. Кожна національна культура, особливо країн Західної Європи, мала вплив на формування сонатно-симфонічних принципів і зробила внесок до культури європейського симфонізму. Найвищої досконалості вона досягла у віденській класичній школі – в творчості Гайдна, Моцарта, Бетховена. Віденська музична класика в усій своїй сукупності її світоглядних та стилєвих особливостей, демократичній спрямованості тісно пов'язана з ідеями просвітництва: віденські класики завжди глибоко й щиро вірували в перемогу розуму і справедливості, у торжество гармонії, добра й краси.

Мистецтво віденських композиторів-класиків – це вершинна, якісно нова стадія в розвитку музичного класицизму. Гайдн, Моцарт, Бетховен створили той високий тип інструментального (сонатно-симфонічного) циклу, в якому багатство образного світу втілено у завершеній художній формі. Тематичний матеріал у їх творах ніколи не буває абстрактним. Він завжди відзначається образною рельєфністю, виразністю, індивідуальною неповторністю. Тому він легко фіксується у свідомості слухачів та запам'ятовується. Однак при цьому індивідуальна характерність тематизму в музиці віденських класиків органічно сполучається з його узагальненістю.

Засоби виразності в музиці віденських класиків досить прості, але в їх межах вони виявляють великі багатства щодо тематичних і ладових контрастів, тональних співставлень і модуляційних планів, у галузі фактури і музичних складів. Їх музика базується, в основному, на гомофонно-гармонічному

принципі, хоча поліфонія також була важливим засобом виразності, особливо у творах великої форми.

Першим видатним представником віденської класичної школи був **Йозеф Гайдн** (1732–1809). В його творчості органічно сполучаються різнонаціональні елементи австрійського музичного фольклору (південнонімецькі, слов'янські, хорватські, угорські): справжні народні мелодії, створені композитором в душі та характері народних. Найхарактернішими для музичних творів митця є образи австрійського селянства, буття села у різних його проявах. У музиці Гайдна відчутна радість життєсприймання, народний оптимізм; у ній багато світла та життєвої енергії, хоча й зустрічаються сумні настрої, навіть трагічні емоції. Проте вони подані лише за контрастом, аби ще більше відтінити загальний радісний тон.

Інструментальна творчість Гайдна різноманітна за жанрами і формами: симфонії, концерти для різних солюючих інструментів (фортепіано, скрипки, віолончелі, флейти, валторни та ін.) з оркестром, квартети, сонати (для фортепіано, скрипки) тощо. Саме в галузі інструментальної музики історико-художнє значення композитора значно більше, ніж у всіх інших сферах його музичного доробку (меси, пісні, опери та ін.).

Симфонії Гайдн створював упродовж чотирьох десятиліть творчої діяльності, третини сторіччя (кінець 50-х–90-і роки). В академічному виданні налічується 104 симфонії, хоч насправді їх було більше. Його перші симфонії належать ще до того періоду, коли зусиллями різних національних шкіл формувався європейський класичний симфонізм. І ранні симфонії Гайдна були важливим ланцюгом у процесі формування стилістичних основ зрілого симфонізму віденської класичної школи. Пізні симфонії Гайдна були написані тоді, коли вже існували всі симфонії Моцарта і молодий Бетховен випрацьовував принципи свого симфонічного мислення,

наближаючись до першої симфонії. Таким чином, еволюція симфонічної творчості Гайдна становить інтерес не тільки для вивчення творчого шляху композитора, а й для розуміння еволюційних процесів формування і розвитку симфонізму XVIII століття взагалі.

Ранні симфонії Гайдна ще, по суті, нічим не відрізняються від його тогочасної камерної музики і майже не виходять за межі звичайних для тієї епохи розважально-побутових жанрів. Лише у 70-х роках XVIII ст. виникають твори, в яких висловлений більш глибокий світ образів і почуттів («Траурна симфонія», «Прощальна симфонія» та деякі інші). Поступово, внаслідок творчої еволюції митця, симфонії насичуються більш глибоким і значущим змістом. Це стосується, зокрема, Паризьких симфоній Гайдна (1786). Вищим досягненням гайднівського симфонізму є його 12 Лондонських симфоній.

Реформаторська діяльність Гайдна у галузі симфонії привела до **встановлення чіткої схеми симфонічного циклу**. Як правило, симфонії починаються стислим повільним **вступом** урочисто-зосередженого або лірико-споглядального характеру. Тематично вступи здебільшого не пов'язані з подальшим музичним матеріалом. Однак бувають винятки, як-от, тема вступу однієї з Лондонських симфоній – Мі бемоль мажор «З тремоло литавр» (№ 103) – звучить у розробці та коді I частини¹⁸. Яскравий контраст між повільним вступом і швидкою **першою частиною** компенсує подекуди відсутність протиставлення в експозиції між головною і побічною темами (ГТ, ПТ), що мають найчастіше пісенно-танцювальний характер. Зберігається лише тональний контраст. Навіть коли головна тема і побічна різні за тематичним матеріалом, вони багато в чому схожі за характером і настроєм.

¹⁸ Надалі приклади будуть наводитись саме на базі цієї симфонії, тому повна назва не буде повторюватись.

Наприклад, ГТ і ПТ 103-ої симфонії. Значно посилилась роль розробки в сонатній формі, яка будується шляхом мотивного вичленення, тобто з теми (Г або П) виокремлюється короткий, але найактивніший мотив і піддається розвитку (в різних тональностях, різними інструментами тощо). Після інтенсивного розвитку тематичного матеріалу в розробці реприза не є простим повторенням експозиції – обидві теми (Г і П) звучать в основній тональності, рішуче стверджуючи її та головний настрій, тон усієї першої частини.

Другі (повільні) **частини** мають різний характер: лірично-мрійливий, зосереджено-споглядальний, інколи маршеподібний. За формою вони також різні: найчастіше – складна тричастинна будова або варіаційна форма. У зазначеній симфонії друга частина написана у формі подвійних варіацій, тобто варіації на дві теми: перша – більш сувора, хорватського походження (в мінорі), друга – світла й урочиста, маршеподібна (в мажорі).

Треті частини симфоній Гайдна завжди мають назву «менует». Однак у своїх менуетах композитор значно відійшов від манірного й галантного придворного танцю і повернув йому характер селянського танцю – з дещо важкою ходою, розмашистою мелодією, раптовими акцентами і ритмічними зсувами. Форма менуету 103-ої симфонії – традиційно тричастинна, з точною репризою і контрастною серединою (тріо).

У **фіналах** (четвертих частинах) симфоній Гайдна найчастіше зустрічаються жанрові образи, джерело яких у народній пісенно-танцювальній музиці. Стрімкий фінал бадьоро закінчує симфонію. Фінали написані як у формі рондо чи сонатній формі, так і рондо-сонати, що буває найчастіше; приклад тому – Фінал 103-ої симфонії¹⁹. Тут, як і в багатьох

¹⁹ Рондо-соната – мішана музична форма, що сполучає ознаки рондо і сонатної форми: головна тема, як і в рондо, повторюється не менше трьох разів, наявні всі три розділи сонатної форми, замість розробки може бути епізод, побудований на новому тематичному матеріалі тощо.

четвертих частинах симфоній, широко застосовуються прийоми варіаційного розвитку, імітаційної поліфонії, які ще більше динамізують стрімкий рух музики.

Оркестр у симфоніях Гайдна – найчастіше так званого парного складу: 2 флейти, 2 гобої, 2 фаготи, 2 валторни, 2 труби, пара литавр і струнний квінтет (перші та другі скрипки, альти, віолончелі та контрабаси). «Важка» мідь (тромбони, туба) повністю відсутні (вперше у симфонічній музиці тромбони були використані лише у фіналах деяких симфоній Бетховена). Не завжди використовував Гайдн і кларнети (тільки у 103-ій та 104-ій симфоніях – 2 кларнети). Провідну роль в оркестрі відіграють перші скрипки, яким доручається виклад основного тематичного матеріалу.

До класичної досконалості довів Гайдн не лише симфонії, а й сонати, довершеність форм яких та глибина висловлених у них почуттів виводить ці твори за межі домашнього музикування і переводить до концертної сфери.

Наступна сходинка європейського симфонізму, вершина віденської класичної школи XVIII століття – інструментальна музика **Вольфганга Амадея Моцарта** (1756–1791), в якій поєднані трагічне і комічне, піднесене і побутове. Інструментальна творчість Моцарта (як і творів інших жанрів) – це приклад мистецтва епохи Просвітництва щодо пошуків оптимального втілення цілісно-гармонійного уявлення про людину, її духовний світ, її стосунки з природою і суспільством.

Важливою особливістю мистецтва Моцарта є широта і багатогранність національно-культурних зв'язків. Його творчість зросла на австрійській національній ниві. Однак, концертуючи з раннього дитинства в різних західноєвропейських країнах (Італії, Франції, Німеччині), він творчо використав те, що бачив і спостерігав там. Так, у музиці Моцарта, особливо в сфері мелодії, чимало італійських впливів. Відчутні

в ній і тонкі зв'язки з французькою музикою. Але все це він підпорядкував своїй мистецькій індивідуальності та узагальнив у вищому художньому синтезі.

Зв'язки музики Моцарта з народнопісенними джерелами більш опосередковані, складніші й витонченіші, ніж у творчості Гайдна, тому що відчувається вплив художньо-інтелектуальної атмосфери, музичного побуту міста (Зальцбурга, Відня, Мюнхена, Парижа, Мілана).

Основою музики Моцарта завжди є проста, ясна і виразна мелодія. Однак у цій простоті криється складність – багатство внутрішнього життя, тонка й чутлива душевна організація самого композитора. З мелодикою Моцарта нерозривно пов'язана його гармонічна мова, що надає їй більше виразності, відтіняє красу мелодичного образу. Досить вагоме місце в музиці композитора посідає й поліфонія, яка розвиває, але за інших історичних умов, бахівську поліфонію. Завжди ясна, прозора й тонка фактура творів Моцарта.

Впродовж короткого, але плідного життя, Моцарт працював одночасно над операми та інструментальними творами. Це зумовило взаємовплив, взаємооплодотворення його оперної та інструментальної музики: оперна збагачується прийомами симфонічного розвитку, в інструментальну ж він вносить співучість оперних арій.

Симфонічна музика Моцарта численна й різноманітна в жанровому плані: серенади, дивертисменти, концерти для різних інструментів з оркестром, симфонії. Перші симфонії Моцарт написав у восьмирічному віці. Деякі його ранні симфонії близькі до сюїт, серенад, дивертисментів, оскільки ще відсутня органічна єдність циклу. Проте в них уже виявилась індивідуальність Моцарта, що швидко зростала й міцніла – це чарівна мелодика з характерними зворотами, драматизм музичного висловлення, динаміка у розгортанні музичних образів тощо.

У моцартівських симфоніях (особливо зрілого періоду творчості) яскраво й соковито проступають основні риси мистецтва нового часу – епохи «бурі й натиску». Герой його творів – Людина з її думками, почуттями, прагненнями, пошуками. Саме тогочасне життя висловлено в музиці Моцарта значно глибше й багатогранніше, ніж у творах сучасників. Моцартівські симфонії – це справжні інструментальні драми з багатими емоційними підтекстами. Вони вражають художньою довершеністю, повною гармонією всіх виражальних засобів.

Три останні симфонії Моцарта – Мі бемоль мажор (№ 39), соль мінор (№ 40) і До мажор «Юпітер» (№ 41) – не тільки відбиток тогочасної епохи, а й провісник багатьох мистецьких явищ майбутнього. Так, монументальна До-мажорна симфонія, з величністю задуму та епічною стрункістю композиції й вольовими інтонаціями тем I частини, насиченою оркестровою фактурою, – це провісник героїчних образів бетховенських симфоній. Сповнена тремтливих душевних хвилювань, внутрішньої контрастності, оповита серпанком меланхолії, Симфонія соль мінор, безумовно, є геніальним передбаченням романтичної лірики. Не випадково її порівнюють з романом Гете «Страждання молодого Вертера», тому що обидва твори певною мірою відобразили підвищене емоційне збудження, з яким найчутливіші представники інтелігенції реагували на бурхливі історичні перипетії віку Просвітництва.

Значну частину творчої спадщини Моцарта становлять фортепіанні сонати, які найтісніше пов'язані з його виконавською діяльністю. Тут насамперед слід відзначити співучість як один з творчих та виконавських принципів Моцарта. Своєрідною є й фактура, для якої характерна диференціація мелодії у верхньому голосі, що виконується правою рукою,

і супровід у лівій. До кращих і найдосконаліших зразків сонатного циклу належать: Соната ля мінор, Соната ля мажор, Фантазія і Соната до мінор.

У творчості Моцарта остаточно сформувався тричастинний інструментальний концерт, що став справжньою ареною змагань соліста і оркестру. Перші частини пишуться в сонатній формі з подвійною експозицією (перший раз її викладає оркестр, другий – соліст); наприкінці частини вміщується велика каденція – епізод, що виконується лише солістом. Другі частини концертів – повільні; тут найчастіше панують спокій, умиротворення, тиша. Треті частини (фінали) – швидкі; як правило, вони створені у формі рондо або сонатній формі. Якщо в концертах попередників (Вівальді, Баха) партія солюючого інструмента багато в чому зливалася з оркестровою тканиною і не була достатньо індивідуалізована, то в концертах Моцарта гранично використовуються всі технічні можливості солюючого інструмента (фортепіано, скрипки та ін.), і він відіграє панівну роль у творі. Композитор поступово йшов шляхом симфонізації інструментального концерту і перетворення його у драматургічно цілісний за своєю спрямованістю цикл. Різноманітність настроїв, витонченість і натхненність музики, сполучення віртуозності й глибини образів надають концертам Моцарта значення еталона.

Завершив віденську класичну школу **Людвіг ван Бетховен** (1770–1827). Цей геніальний музикант, сучасник великого суспільного перевороту у Франції, народився в епоху, що найкраще відповідала його титанічній натурі. З винятковою творчою силою і емоційною гостротою Бетховен втілював у своєму мистецтві тему боротьби й перемоги, радощів і скорботи гігантських народних мас («Шекспір мас» – за висловом одного з мистецтвознавців).

Найвидатніші бетховенські твори належать до героїко-драматичної сфери; саме в них відбилися основні риси естетики

митця. Героям його творінь властива сміливість і пристрасність, вони наділені розвинутим інтелектом і складним внутрішнім світом. Найяскравіше героїко-драматичні образи втілились у симфонічній музиці Бетховена (концертних увертюрах, симфоніях). Його симфонізм у своїх джерелах тісно пов'язаний з Гайдном і Моцартом: від Гайдна Бетховен сприйняв чітку й струнку форму класичної симфонії, лаконізм симфонічного письма, від Моцарта – внутрішню контрастність, цілісність структури циклу тощо. Проте особливий вплив на симфонізм Бетховена мала музика Великої Французької революції – ритми й звороти масових пісень і гімнів, революційних маршів та увертюр, кантат і опер.

Героїко-драматичний симфонізм червоною ниткою проходить крізь всю симфонічну творчість Бетховена. Так, у Першій симфонії, в динамізмі її музичних образів уже відчувається подекуди «левова хватка» майбутнього генія. У темах гімнічного характеру, маршеподібних ритмах, стрімких темпах музики Другої симфонії вчувається емоційно-образний лад Третьої – «Героїчної» – симфонії, що відкрила нову еру в історії даного жанру: вперше симфонія за грандіозністю задуму і філософською глибиною стала на одному рівні з трагедіями Шекспіра й месаами Баха. В цій революційно-музичній епопеї образ героя, який веде маси у бій за свободу, зливається з образом народу, який страждає, протидіє, наступає.

«Через боротьбу – до перемоги!» Цей девіз найяскравіше втілений у П'ятій симфонії. Звичайно, це лише схема змісту, його крайні полюси, між якими розгортається складна й багатогранна картина життєвої боротьби. Задум композитора набув вираження у класично ясній, логічно стрункій і лаконічній формі, завдяки чому П'ята симфонія стала свого роду зразком, еталоном симфонізму ХІХ століття. У Дев'ятій

симфонії Бетховен востаннє звертається до теми трагічної боротьби та оптимістичного життєствердження. В цьому творі митець оспівав Розум, Свободу, Віру в Людину, завершивши цю симфонію фіналом з хором на текст шіллерівської оди «До радості».

І хоча кожна з дев'яти симфоній Бетховена розкриває свій, неповторний світ образів, всі вони ніби утворюють разом єдиний грандіозний цикл: Перша – підсумок раннього періоду творчості; Друга, Третя і П'ята – висловлення образів революційної героїки; Четверта, Шоста, Сьома, Восьма – звернення майже після кожної монументально-драматичної симфонії до контрастної емоційної сфери; і, нарешті, Дев'ята підноситься над усіма творами світової громадянсько-героїчної музики філософською глибиною, драматизмом, висловленням загальнолюдських ідеалів та устремлінь.

Героїко-громадянська тема є провідною і в **симфонічних увертюрах** Бетховена. Це «Коріолан» (за драмою Колліна), «Леонора» № 3 (одна з чотирьох увертюр до опери «Фіделіо»), «Егмонт» (до трагедії Гете). Бетховен завершив еволюцію класичної увертюри, надавши цьому жанрові великого художнього значення. При цьому він відкрив шлях до нових програмно-симфонічних жанрів, створених у подальшому композиторами-романтиками (концертна увертюра, симфонічна поема).

Бетховенський симфонізм завершив на найвищому рівні віденську класичну школу. Значно розсунувши горизонти музичного мистецтва, Бетховен багато в чому визначив наперед його розвиток майже на півтора-два сторіччя.

У творчості Бетховена остаточно утвердився **класичний тип сонати**. Саме у формі сонати розгорнувся творчий експеримент композитора. Саме соната, з її контрастними темами у драматичному протиставленні, єдністю й ціле-

спрямованістю динамічного розвитку, створювала великі можливості для висловлення суто бетховенських образів руху і боротьби. У тридцяти двох фортепіанних сонатах Бетховена постає великий діапазон художніх образів і настроїв: поетичність, ліризм, урочистість, апофеоз тощо. Улюблені Бетховеном героїко-трагічні образи були започатковані ще в ранніх творах – Першій фортепіанній сонаті (1796); найбільш довершене художнє втілення знайшли у Восьмій сонаті «Патетичній» (1799). Героїчні образи властиві й сонатам більш пізнього періоду. Це, скажімо, сповнена драматичної сили і натхнення, досконала за формою Двадцять третя соната – «Appassionata». Лірична лінія бетховенських сонат представлена такими творами, як Друга соната, П'ятнадцята – «Пасторальна», Двадцять перша – «Аврора». До найбільш натхненних і поетичних творів належить Чотирнадцята соната – «Місячна».

Культура симфонізму віденських композиторів-класиків мала великий вплив на розвиток **інструментальної музики** багатьох країн Західної і Східної Європи, зокрема **України**. Інструментальні твори нового типу – сонати для фортепіано, квартети та ансамблі для великої кількості інструментів, що мали назву «симфонії» – писав **Дмитро Бортнянський** (1751–1825). Його фортепіанні сонати (як-от, До мажор, Фа мажор), безумовно, розвивають традиції віденської класичної школи щодо композиції, гомофонно-гармонічного складу, панування мелодії у верхньому голосі. Наспівна й витончена мелодика більшості тем сонат для фортепіано наближена до інтонацій української пісенності, як-от побічна тема Фа-мажорної сонати, основна тема другої частини До-мажорної сонати тощо.

ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ

XIX сторіччя – час блискучих досягнень цивілізації, що дав світові великих вчених та філософів, геніальних письменників і художників, композиторів і акторів. У музиці – це період розквіту нових жанрів оркестрової і камерної музики (інструментальної та вокальної), взаємодії музики з різними видами мистецтва, час створення оперети, перетворень у балеті та інших знаменних подій. Жодне попереднє століття не знало такого буяння славних імен, як XIX – це композитори і виконавці, теоретики і викладачі. Великого розмаху досягла нотовидавнича справа, що сприяло розвитку й поширенню музичної культури. Значну роль у мистецькому житті почали відігравати громадські організації музикантів – професіоналів та аматорів.

Перша чверть XIX століття – завершальний етап класицизму і започаткування нового художнього напрямку – романтизму, який невдовзі охопив усю Європу й досяг розквіту в другій чверті XIX століття. Спалахи пізнього романтизму (остання чверть віку) стикаються з появою нового напрямку – імпресіонізму. Кожний стиль відображав дійсність своїми методами і засобами, у різних аспектах та з різною глибиною проникнення в явища життя; різними були й форми образного узагальнення.

Стильові напрями в музичному мистецтві

Романтизм – явище історичне; найповніше романтизм розкрився в літературі, театрі й музиці; знайшов вияв і у живопису, науці, філософії, політиці, економіці. З посиленням

соціальних протиріч багатьох митців не полишало трагічне відчуття життя, почуття туги, розчарування, самотності. Боротьба за індивідуальну свободу нерідко поєднувалася з громадянською боротьбою за соціальне й національне визволення (наприклад, національно-визвольні війни багатьох народів проти австрійського, іспанського, шведського, англійського, турецького панування). Все це живило дух національного романтизму, тому й географія його досить широка – це Франція (Берліоз, Буальдьє, Массне, Деліб, Герольд), Німеччина (Вебер, Мендельсон, Шуман, Вагнер), Австрія (Шуберт, Й. Штраус), Італія (Белліні, Доніцетті, Паганіні), Польща (Шопен), Угорщина (Ліст) та ін.

Романтизм зруйнував усі канони, яким до того підкорялась художня творчість. У центрі уваги романтизму – особистість, культ духовності, свободи й творчої могутності людини. Холодна раціональність витісняється емоційністю, на перший план висувається не думка про структуру, а емоція, експресія. Як зазначав Берліоз, «думка нижча за почуття і пристрасті». Головною стає особистість митця – його непересічна індивідуальність, його унікальний стиль. Суттєвою рисою романтизму стає гранична індивідуалізація естетичної свідомості.

Романтики з гідністю відроджували народні традиції своїх країн та вітчизняний епос, наповнювали мистецтво образами народної фантастики, міфології. Значний інтерес виявляли і до культури інших народів, до особливостей їх життя. Вони значно різнобічніше, ніж попередники, втілили у своїй творчості іноплемянний фольклор. Замість «людей взагалі» (поза часом і поза нацією – як у класицистів) романтики відобразили людей певних епох і конкретних країн; музиці був наданий історичний та національний колорит.

«Буденне – смерть мистецтва»; ці слова Віктора Гюго стали гаслом романтиків, які переборювали буденне крайнім

посиленням типових рис, загостреністю барв, гіперболізацією характерів. Романтичні герої – це пересічні люди, але не буденні: вони підняті над щоденною суєтою, прісними почуттями, вони опоетизовані, але в той же час і реальні.

Не всі риси стилю обов'язково присутні та однаково виявляються в творчості кожного представника романтизму. В межах романтизму співіснували не тільки різні творчо-національні школи, але й різні індивідуальності, упродовж десятиліть видозмінювались школи і самі митці. Так, ранньоромантичним творам Шуберта і Вебера не властива філософська ускладненість, притаманна творам пізніх романтиків – симфонічним поемам Ліста, музичним драмам Вагнера. Та й в межах одного періоду співіснували різні творчі індивідуальності: Шуман і Мендельсон, Шуберт і Вебер. У деяких митців романтичні тенденції з часом посилювались (Россіні), в інших, навпаки, зменшувались (Верді). Кожен з романтиків по-своєму вирішував і естетичні завдання: деякі викладали зміст музичного задуму в літературних передмовах-програмах (як-от, Ліст), інші були проти цього (Мендельсон); ряд композиторів активно займались критично-публіцистичною справою (Шуман, Берліоз, Вебер, Ліст, Вагнер), деякі уникали виступів у пресі (Шопен, Мендельсон, Шуберт). Творчість жодного з митців не можна визнати за еталон романтичного стилю: одні з них найбільш повно представляли цей стиль («палкий» Шуман, «шалений» Берліоз, «вогнедишний» Ліст, «поетичний» Шопен), інших романтизм лише торкнувся (Буальдьє, Белліні).

Романтизм, безумовно, не віддалений безоднею від попередніх художніх формацій. Вже в музиці віденських композиторів-класиків виявились паростки романтичного світосприйняття – у Гайдна, особливо Моцарта і Бетховена (зокрема, в його останньому періоді творчості). Як і в них,

у романтиків чільне місце посідає інструментальна музика (симфонічна, фортепіанна), значно посилилась роль акомпанементу у вокальній музиці, оркестру в опері.

Образи й настрої, що панують у музиці композиторів-романтиків, надзвичайно багаті та різноманітні. Насамперед слід зазначити **громадянські мотиви**. Героїчні образи, що властиві творчості Бетховена, набули в музиці романтиків більш особистого, інтимного забарвлення. Це, наприклад, симфонічна поема «Прометей» Ліста і його кантата «Угорщина», «Траурно-тріумфальна симфонія» і «Реквієм» Берліоза, фортепіанний етюд № 12 – «Революційний» – Шопена, опери «Вільгельм Телль» Россіні і «Норма» Белліні, «Реквієм» Верді.

Впродовж усього творчого життя **Гектор Берліоз** (1803–1869) відчував тяжіння до громадянсько-революційних мотивів: від ранніх творів (сцена «Грецька революція», «Ірландські пісні» на тексти Томаса Мура, обробка «Марсельези» для подвійного хору, оркестру і всіх тих, як зазначив автор у партитурі, «Хто має голос, серце і кров у жилах») до вершинних досягнень митця – «Реквієму» і «Траурно-тріумфальної симфонії».

«Реквієм» – це громадянська лірика, в якій Берліоз послідовно розкриває багатий світ людських пристрастей, притаманних і самому композиторові: страх, надії, благання, радощі, покора, мужність, віра. Величним монументом народно-революційних ідеалів Франції постає «Траурно-тріумфальна симфонія» Берліоза. «Слухаючи цю симфонію, – писав Вагнер, – я жваво відчував, що будь-який хлопчина у синій блузі і червоному ковпаку повинен її цілком розуміти... Високий ентузіазм, що піднімається від тону оплакування до найвищих вершин апофеозу, оберігає цей твір від будь-якої хворобливої екзальтації... Симфонія ця житиме і збуджува-

тиме у серцях відвагу до того часу, поки існуватиме нація, що має ім'я Франція».

Трагічного забарвлення набули героїчні образи у фортепіанній музиці **Фридеріка Шопена** (1810–1849); у ній висловлені відчай і гіркий сум поразки, жертовна мужність і полум'яний гнів. За приклад можуть слугувати його Полонез Ля бемоль мажор, Перше скерцо, Ноктюрн до мінор (№ 13), Прелюдія до мінор (№ 20), Етюд до мінор (№ 12), що здобув назву «Революційний».

Безумовно, громадянська тематика широко представлена в музичному мистецтві романтиків. Проте чи не найбільше місце посідає в ньому, за висловом музикознавця Б. Штейнпресса, «**поезія особистих почуттів**». Ліричні образи та настрої розкрились передусім у вокальній музиці, особливо в жанрі романсу. Якщо раніше він належав до музики побуту, був предметом домашнього музикування, то у творчості романтиків романс було піднято до рівня камерного репертуару, концертного виконавства.

Започатковано це творчістю **Франца Шуберта** (1797–1828), який зробив вокальну лірику провідною галуззю свого мистецтва. Її зміст досить різноманітний: інтимно-ліричний світ, образи природи і побуту, народні оповіді. Та й самі ліричні образи набувають різного відтінку: наївного, трагедійного, скорботного, пустотливого, філософського. Тут є ліричний пейзаж («Вечірня серенада»), філософська лірика («Атлас»), драматична балада («Лісовий цар»), радість світосприйняття («Форель»), велична піднесеність («До музики», «Ave Maria») та ін.

Пісенне мистецтво Шуберта яскраво виявилось у його циклічних оповідях – двох вокальних циклах на вірші поета Вільгельма Мюллера – «Чарівна мельничиха» і «Зимовий шлях». Їх називають музичним «романом у піснях». Тема

кохання тут переплітається з романтикою мандрів, природою, стан якої завжди відповідає настроям героя-юнака. Через увесь цикл «Чарівна мельничиха» проходить образ струмка – це друг і порадник юнака. Він іде шукати свою долю за струмком («У путь»), незнаним шляхом («Куди»), коли бачить чудову дочку мельника, ніби зупиняє струмок («Стій»), дякує йому за це («Вдячність струмку»), шукає у струмка розради («Мельник і струмок») і забуття («Колискова струмка»). Зображальний фон струмка відіграє об'єднуючу роль у всьому циклі. І якщо «Чарівна мельничиха» пройнята духом молодості, надій, сподівань, то другий цикл – «Зимовий шлях» – забарвлений у трагічні тони. Картини застиглої, холодної зимової природи відповідають тяжкому стану юнака, його настроям безнадійності і самотності. Та й образ струмка набуває в цьому циклі дещо іншого смислу: він асоціюється то із зливою сліз («Водяний потік»), то з душевною скам'янілістю («Біля струмка»). У «Зимовому шляху» менше, ніж у циклі «Чарівна мельничиха», сюжетних моментів, звукозображальності; все подано у більш філософському плані: трагедія самотності митця у тогочасному світі.

Характерні образи, принципи композиції, особливості музичної драматургії обох циклів Шуберта набули подальшого розвитку у вокальних циклах Шумана, Брамса, Вольфа.

Вокальна лірика посідає чільне місце у тогочасній українській музиці. **Українським пісням-романсам** властивий тісний зв'язок з поезією Т. Шевченка, І. Котляревського, В. Забіли, М. Петренка та ряду інших авторів. Зміст більшості романсів – сумний роздум над долею людини. Можна провести паралель з вокальною лірикою Шуберта: як і там, в українських солоспівах теми кохання, самотності людини перегукуються зі станом природи, що завжди відповідає настроям людини. Найяскравіші зразки – романси харків'янки

Людили Александрової «Дивлюсь я на небо» (слова М. Петренка) і «Повій, вітре, на Україну» (слова С. Руданського). Дещо пізніше композитор В. Заремба зробив обробки цих творів для голосу в супроводі фортепіано. Слід назвати й такі композиції, як солоспів М. Маркевича «Сирота» («Нащо мені чорні брови») на слова Тараса Шевченка, пісню-романс Р. Феніха «Скажи мені правду» (текст О. Чужбинського), «В'язонько» музиканта й педагога А. Барсицького (слова А. Метлинського), пісні легендарної Марусі Чурай «Віють вітри», «Ой не ходи, Грицю», «Чого ж вода каламутна», «В кінці греблі шумлять верби», «З'ясвіт встали козаченьки» та ін.

Вокальна лірика підкорила собі всі галузі романтичної музики, насамперед вона вплинула на **інструментальну мініатюру**. Якщо раніше царицею концертної естради була скрипка, то в ХІХ столітті першість завоював рояль, що міцно утвердився і на естраді, і в побуті. Близькістю до тогочасної побутової вокальної музики позначена фортепіанна творчість **Фелікса Мендельсона-Бартольдї** (1809–1847): це емоційна безпосередність, загальнодоступність, мелодійне звучання. Показовим у цьому плані є фортепіанний цикл композитора «Пісні без слів» (навіть у назві підкреслено зв'язок з вокальною музикою). Більшість творів цього циклу має характер романсу в супроводі фортепіано. В таких п'єсах панує ліричний настрій (ор. 19 № 1, ор. 53 № 2). Зустрічаються п'єси, близькі до поширених у німецькому побуті вокальних ансамблів (ор. 53 № 3, ор. 62 № 2). Чимало творів нав'язно побутовими образами і відзначаються жанровою конкретністю, деякі відтворюють хоровий стиль.

Вокальна лірика вплинула і на фортепіанну музику **Роберта Шумана** (1810–1856), викликавши до життя чимало «безсловесних» романсів. Це, зокрема, «Мрії» з «Дитячих

сцен», Інтермецо і Романс з «Віденського карнавалу», Арія з першої фортепіанної сонати і Андантіно з другої та ін.

Показові щодо цього й фортепіанні транскрипції **Ференца Ліста** (1811–1886) багатьох романсів Шуберта, Мендельсона, Шумана, Бетховена, Шопена, самого Ліста. Так, скажімо, чи не найбільш відомі, ніж вокальні оригінали, транскрипції трьох «Сонетів Петрарки» і трьох ноктюрнів «Мрії кохання» Ліста. Слід зазначити, що транскрипції Ліста – це не просто механічне «переписування» вокальних творів, а їх художньо збагачений варіант. Для компенсації вокального звучання композитор використовує специфічні піаністичні прийоми: мелодія переноситься у різні регістри, вводяться пасажі, прикраси (мелізми), варіюється супровід тощо.

Одним з провідних жанрів інструментальної мініатюри стає **ноктюрн** – лірична п'єса з широкою наспівною мелодією, пов'язана з образами ночі; це своєрідна інструментальна серенада. Композитори-романтики взагалі полюбили загадкову темряву ночі, адже ніч – це і таємні порухи природи, фантастичні видіння, бентежність душі, і спокій, мрії, споглядання, і нестерпна самотність, і час побачень. Саме такі образи ночі можна знайти в ноктюрнах романтиків. Засновник цього жанру **Джон Філд** (Фільд; 1782–1837) – ірландський піаніст, педагог, композитор. Такі риси його виконавського стилю, як поетичність, співучість, відбилися на його композиторській творчості: ноктюрнах (їх близько 20), концертах для фортепіано з оркестром (7), камерно-інструментальних ансамблях, романсах та ін.

Жанр ноктюрна яскраво представлений у творчості Фридеріка Шопена. Саме в ноктюрнах сконцентрувались інтимно-ліричні засади шопенівського мистецтва. Його ноктюрни засновані на широких кантиленних мелодіях, які підкреслено відділені від акомпанементу, що створює мрійливо-романтич-

ну атмосферу. І хоча всі ноктюрни (20) об'єднують загальні стилістичні риси, кожен з них розкриває свій настрій, світ образів. Є ноктюрни елегійно-мрійливі (ор. 9 № 2; ор. 27 № 2; ор. 57 – «Колискова»), витончено-вишукані (ор. 55 № 1), драматично-скорботні (ор. 48 № 1) тощо.

Чимало й інших жанрів було відкрито і засвоєно композиторами-романтиками. Так, чеський композитор Ян Воржишек першим звернувся до жанру **експромту**. Це ліричні імпровізації, що передають почуття і настрої, які виникають раптово, миттєво. До фортепіанного експромту звертались Шуберт і Шопен. Настрої шубертівських експромтів та музичних моментів сягають від спокійної лірики до бурхливо-драматичних поривань. Шопенівські експромти вийшли за межі мініатюри; вони сповнені внутрішніх контрастів, зміни настроїв і почуттів.

Самостійним видом інструментальної мініатюри зробили романтики жанр **прелюдії** (здавна вона була вступною п'єсою до творів більш масштабних, як-от, фуга). Фундатором саме такого різновиду прелюдії був Шопен. Кожна з циклу 24 прелюдій композитора – це замальовка певного настрою. Світ спогадів, «осінніх» настроїв втілений у Четвертій прелюдії, зосереджено-мрійливий – у Шостій, грайливо-граціозні образи притаманні Сьомій прелюдії, романтичної ночі – П'ятнадцятій, драматично-траурні – Двадцятій та ін.

Шопену належить і першість у створенні жанру **концертного етюда**. Вправи для розвитку виконавської техніки підпорядковуються тут певному художньому задумові. Так, у відомому до-мінорному етюді (№ 12) завдання розвитку дрібної техніки лівої руки і октавної техніки правої спрямовані на створення образів, сповнених драматизму і трагічного пафосу, що і надало можливість слухачам дати йому назву «Революційний». Етюд Мі мажор (№ 3) – це перлина співучої

лірики; образи гармонійно-натхненого споглядання природи поєднуються з технікою зв'язної, плавної гри паралельними інтервалами і виділення при цьому мелодії. Сам Шопен вважав тему цього етюда своєю найкращою мелодією; вокалісти засвоїли його у вигляді романсу «Сум». В етюді Соль дієз мажор блискуча техніка гри на чорних клавішах перевтілюється в образ всепідкоряючої радості життя.

Подібні концертні етюди в галузі фортепіанної музики є в творчості Ференца Ліста. Це окремі програмні етюди («Шум лісу», «Хоровод гномів») і два цикли етюдів, один з них – «Етюди вищої виконавської майстерності». Десять з дванадцяти п'єс циклу набули програмних назв; вони різні за технічними прийомами й змістом. Наприклад, різні види найскладнішої фортепіанної техніки подані в гостро драматичному етюді «Мазепа» (№ 4); октавно-акордова техніка – в етюді «Дике полювання» (№ 8); гами й арпеджіо – у ніжно-співучому етюді «Спогади» (№ 9) тощо. Ще один цикл етюдів Ліста пов'язаний з виконавським мистецтвом Паганіні – «Великі етюди за Паганіні», серед яких найбільшу популярність набули Етюди № 3 («Кампанела») і № 6.

Слід відзначити ще одну рису фортепіанної музики романтиків – об'єднання сюжетних мініатюр у цикли (знов-таки вплив вокальної музики). Тут зачинателем був Шуман. Це «Дитячі сцени» і «Карнавал», що об'єднані тематичним завданням, «Східні картини», які пов'язані спільністю колориту, «П'єси-фантазії», що вільно зібрані за примхою фантазії композитора. Ряд циклів будується за принципом контрастного чергування – «Фантастичні п'єси», «Крейслеріана», «Новелети», «Симфонічні етюди» (для фортепіано). Два прийоми – монотематизм і варіаційність – відіграють найсуттєвішу роль у формоутворенні шуманівських циклів.

Вокальна музика мала вплив не лише на інструментальну мініатюру, а й на великі, масштабні твори – симфонії. Тип

лірико-романтичної пісенної симфонії започаткований творчістю Франца Шуберта. Відправною точкою тут є його Симфонія сі мінор, так звана «Незакінчена». В ній панують два полюси настроїв: смутна мрійливість, самотність – і солодкі мрії. Нові ліричні образи і відповідні їм виражальні засоби призвели до своєрідної структури цієї симфонії – дво-частинна композиція замість традиційної чотиричастинної. Починаючи від мелодії вступу, всі теми симфонії пісенно-романсові, особливо побічні теми обох частин.

Пісенно-романсова сфера є домінуючою і в симфоніях Мендельсона – «Шотландській» та «Італійській». Коло образів «Шотландської» відзначається різноманітністю й контрастністю, форма – пропорційністю та єдністю. Цьому сприяє мелодична спорідненість різних частин і спільність колориту – дещо суворого і меланхолійного.

У порівнянні з попередниками, романтики значно **розширили сферу танцювальності в музиці**. Вони ввели до професійної музики нові національні танці. Так, завдяки фортепіанній музиці Шопена, **мазурка і полонез** набули прав громадянства поряд з класичними жанрами. Шопен звільнив мазурку від її прикладного значення і перетворив у поетично-витончену мініатюру; народні джерела цього жанру, безумовно, відчутні в мазурках композитора. Фольклорні риси виявляються в характерних структурах, особливостях ритміки, відтворенні звучання народних інструментів тощо. Численні мазурки Шопена (близько 60) різноманітні за образним змістом. Чимало таких, що відтворюють стиль і дух селянських танців (ор. 6 № 3; ор. 68 № 3); є мазурки з вальсовою плавністю міського бального стилю (ор. 7 № 1; ор. 17 № 4; ор. 41 № 1); деякі – своєрідні жанрові замальовки («Картинки», як їх називав сам композитор; ор. 56 № 2). Стилістичні ознаки мазурки відчутні і в ряді інших творів

Шопена, зокрема у фіналі Першого концерту для фортепіано з оркестром, у заключному епізоді «Блискучих варіацій на тему з Герольда», у фортепіанній прелюдії № 7 та ін.

Полонез, умовний, дещо закам'янілий на той час, Шопен надихнув новим життям, відродивши у своїх полонезах картини минулої величі Польщі. Разом з тим у полонезах Шопена відчувається скорбота за втраченою величчю своєї батьківщини та надія на її майбутнє відродження. Це і блискучий Ля-мажорний полонез (ор. 40 № 1), могутня звучність якого створює майже оркестровий ефект, і героїко-трагічний до-мінорний полонез (ор. 40 № 2), і відомий Ля-бемоль-мажорний полонез (ор. 53), де поєднані енергійність та розкіш рицарського танцю з поетичністю й вільністю фантазії.

Мазурка і полонез увійшли до ужитку світового музичного мистецтва, свідченням чого є такі твори, як фортепіанний «Блискучий полонез» Вебера, фортепіанні полонези (для виконання в чотири руки) Шуберта та ін.

Якщо у XVIII ст. панували менует і гавот, то в епоху романтизму провідним стає **вальс** – танець більш інтимний і пристрасний. Виникнувши на основі народних танців Австрії, Німеччини, Чехії (особливо лендлера), вальс набув широкого розповсюдження не тільки на балах, а й у концертному репертуарі, музичному театрі.

Значна частина інструментальних мініатюр заснована на вальсових ритмах. Чимало лендлерів, вальсів писав для фортепіано Шуберт; з його танцювальних мініатюр Ліст склав цикл «Віденські вечори. Вальси-каприси за Шубертом». Та й сам Ліст неодноразово звертався до створення фортепіанних вальсів: «Меланхолійний вальс», «Вальс-експромт», «Забутий вальс», «Великий бравурний вальс», три «Мефісто-вальси» тощо. Низка блискучих театральних вальсів – фортепіанний твір Вебера «Запрошення до танцю». У

Шумана хоча й нема самостійних п'єс під назвою «вальс», проте вальсові ритми зустрічаються у багатьох його фортепіанних творах, як-от, «Віденський карнавал» (сюїта), «Бальні сцени» (цикл), «Abegg» (варіації), «Карнавал» (цикл) та ін. Сфера танцювальних жанрів фортепіанної музики Шопена (мазурки, полонези) розширюється завдяки його вальсам. Значній їх частині притаманна «брильянтність»; блискуча віртуозна техніка поєднується з романтичною піднесеністю й суто шопенівською мелодійністю. Наприклад, вальси Мі бемоль мажор (ор. 18), Ля бемоль мажор (ор. 34 № 2), Ре бемоль мажор (ор. 64 № 1). Ці «Великі блискучі вальси» відтінюють вальси ліричного, пісенного складу, сповнені меланхолійного настрою, – ля-мінорний (ор. 34 № 2), до-дієз-мінорний (ор. 64 № 2), сі-мінорний (ор. 96 № 2).

Вальсові ритми сприяли створенню лірико-поетичних, натхненних образів багатьох вокальних творів. Вони відчутні в піснях і романсах Шуберта («Ранкова серенада», «Мельник і струмок»), Шопена («Бажання») та ін. Вальс прийшов і до симфонічної музики. Це друга частина («Бал») «Фантастичної симфонії» Берліоза, два оркестрових «Мефісто-вальси» Ліста. Вальсоподібні теми є у «Шотландській» симфонії Мендельсона, третій «Рейнській» симфонії Шумана, «Балеті сільфів» з драматичної легенди «Засудження Фауста» Берліоза.

Широкого розповсюдження набув вальс і в музичному театрі – в операх і балетах. Приклади тут численні: опери Гуно («Ромео і Джульєтта»), Мейєрбера («Гугеноти»), балети Адана («Жизель» і «Корсар»), Пуньї («Есмеральда»), Герольда («Марна пересторога») та ін.

З другої чверті ХІХ століття європейської відомості та популярності набуває **віденський вальс**. Його засновник – скрипаль, диригент і композитор **Йозеф Ланнер** (1801–1843).

Спочатку соратник, а потім суперник Ланнера **Йоганн Штраус-батько** (1804–1849) зробив ритм вальсу та оркестровку більш витонченими. У творах Ланнера і Штрауса-батька 30-х років використовувалася специфічна форма віденського вальсу, що являла собою послідовність п'яти вальсів зі вступом і завершенням (кодою). Вступ задавав певний емоційний тонус усьому творові, він мав імпровізаційний характер; далі йшла низка з п'яти вальсів, кожному з яких автори прагнули надати індивідуальних рис; у заключному розділі (коді), як у калейдоскопі, сполучаються мелодії вальсів, що прозвучали, та подекуди вступу, – і все це у більш швидкому темпі, на єдиному подиху.

Обох композиторів перевершив **Йоганн Штраус-син** (1825–1899) – перевершив мелодійним багатством, ритмічною винахідливістю, блискучою інструментовкою. Його перші вальси ще нагадували твори попередників – батька і Ланнера. Вони танцювальні і поетичні, в них дотепно чергуються різнохарактерні ритми й повністю зберігається форма віденського вальсу. Можливо, саме ця традиційність, що була засвоєна і подобалась віденцям, сприяла надзвичайно вдалому дебюту Штрауса-сина.

Проте досить швидко він відчув себе стиснутим формою старого віденського вальсу. У порівнянні з батьком Йоганн-молодший був не тільки більш професійно зрілим композитором, а й значно вдумливішим і натхненним музикантом. Та швидкість, з якою вальси змінювали один одного у попередників Штрауса-сина, створювала відчуття калейдоскопічності, не давала простору мелодичного дихання. Тому, працюючи над удосконаленням віденського вальсу, Йоганн Штраус-молодший особливу увагу приділив мелодії нового типу. Він прагнув до того, щоб кожна музична тема не згорталася відразу ж після появи, а розкривалась у широкоплинній

мелодії. До того ж, якщо теми попередників були пов'язані зі специфікою скрипкової музики, то більшість мелодій Штрауса-сина – вокальні за своєю природою.

Значно зростає роль вступу, образний зміст якого подекуди не менш багатий, ніж наступних вальсів. У деяких творах вступ навіть відіграє роль смислового центру; іноді кількість вальсів може скоротитися до чотирьох, інколи й до трьох. У ряді випадків Штраус жертвував вступом, якщо його наявність не була викликана смисловою необхідністю.

Вокальна природа вальсів Штрауса-сина привела до зміни не лише форми, а й ритму. І хоча він інколи використовував різні ритмічні протиставлення, все ж надавав перевагу більш спокійним ритмам, плавній течії музики. Значно збагатило музичний розвиток застосування композитором варіаційних повторень, нових оркестрових барв – протиставлення оркестрових груп у викладі музичної теми, розширення можливостей солюючих інструментів тощо. Оновлюються вальси й за рахунок гармонії: сміливе використання незвичних для тогочасної публіки кольористих акордів у незвичній послідовності, несподівані модуляції, тональні протиставлення.

Усі нововведення Штрауса-сина дали йому змогу оновити традиційну форму віденського вальсу. Зберігаючи прикладну танцювальну основу, його вальси набули значення самостійного музичного жанру. Численні вальси Штрауса-молодшого – «короля вальсу» – це і музика балу, і концертні п'єси, і своєрідні танцювальні поеми. «Блакитний Дунай», «Життя артиста», «Казки віденського лісу», «Весняні голоси», «Вино, кохання і пісні», «Віденська кров», «Новий Відень»... Важко зазначити, який навіть з перелічених вальсів кращий. Всі вони – вершина розвитку жанру віденського вальсу, вищий ступінь поетизації танцю.

До професійної музики ввели романтики ритми й інших національних танців: галопу (фортепіанні твори Шубер-

та, «Великий хроматичний галоп» Ліста), чардашу та ще деяких танців угорсько-циганського походження («Угорські рапсодії» Ліста, його ж «Чардаш смерті»). Пожвавлені й запальні ритми італійських танців надали особливої привабливості творам Мендельсона («Італійська симфонія»), скрипковим та гітарним п'єсам Паганіні, операм Россіні.

Одним з важливих творчих принципів композиторів-романтиків стала **програмність**. Програмна музика (тобто інструментальна музика, створена за певною темою або сюжетом, які викладені найчастіше у спеціальній програмі та назві твору), безумовно, існувала й раніше. Тут можна згадати п'єси для клавесину французьких композиторів Куперена, Рамо, Дакена, деякі симфонії Гайдна («Ранок», «Ведмідь», «Годинник»), ряд фортепіанних та симфонічних творів Бетховена («Патетична соната», увертюра «Коріолан», «Героїчна» симфонія). Однак це були поодинокі випадки. У творчості ж романтиків програмність стає одним з провідних творчих принципів. Вони наближали музику до поезії, філософії, образотворчого мистецтва. Композитори-романтики звертались до програмності для того, щоб їх музика, їх задум були більш зрозумілі й доступні багатьом людям. Вони були зачинателями ряду програмних симфонічних жанрів. Так, **автором першої романтичної програмної симфонії** був **Гектор Берліоз** (1808–1869). Одне з нововведень композитора – театралізація: наявність певного сюжетного розвитку, драматичних ситуацій та зображальної конкретності. Це підтверджує вже його перша програмна симфонія – «Фантастична».

Детальна програма «Фантастичної симфонії» написана самим Берліозом і викладена перед партитурою. Вона багато в чому біографічна. Симфонія має підзаголовок «Епізод з життя артиста», кожна з п'яти частин – назву (перша – «Мрії».

Пристрасті», друга – «Бал», третя – «Сцена у полях», четверта – «Хід на страту», п'ята – «Шабаш відьом»). Через усі частини проходить образ коханої жінки – музичний лейтмотив, що набуває різного забарвлення й образного насичення відповідно до драматичних ситуацій. Так, у першій частині – це мрії кохання, у другій – романтично-святкова атмосфера вальсу, в третій – підкреслює настрій самотності, в четвертій – останній спогад про світлий ідеал, у п'ятій – відьомсько-гротесковий образ. «Фантастична симфонія» – це зразок оповідно-драматичного симфонізму, що набув подальшого розвитку в творчості самого Берліоза – симфонії «Гарольд в Італії», «Ромео і Джульєтта», «Траурно-тріумфальна симфонія».

Засновником ще одного жанру програмної симфонічної музики – **симфонічної поеми** – став **Ференц Ліст** (1811–1886). Як і чимало інших романтиків, він багато зробив для розвитку і розповсюдження програмної музики, був її теоретиком і практиком. І якщо програмності Берліоза властива театральність, Мендельсона – пейзажність, то лістівській програмності притаманна узагальненість ідей – **проблемно-психологічний симфонізм**. Поеми Ліста відображають найрізноманітніші теми й сюжети, що базувались переважно на творах літератури: «Тассо» за трагедією Гете і поемою Байрона, «Що чути на горі» і «Мазепа» за віршами Гюго, «Прелюди» за віршем Ламартіна, «Орфей» за античним міфом в оперній версії Глюка-Кальцабіджі, «Прометей» за драматичними сценами Гердера, «Гамлет» за Шекспіром та ін. Майже у кожній партитурі симфонічних поем Ліст подає розгорнутий виклад сюжету, іноді – уривок з вірша і досить рідко обмежується лише загальною назвою.

В центрі уваги Ліста – головний герой того чи іншого твору; його образ також трактується в узагальнено-філософ-

ському плані. Панування центрального образу викликало до життя використання **принципу монотематизму** – принцип побудови поеми на матеріалі однієї музичної теми, що розробляється за допомогою різних засобів виразності: ритму, метра, ладу, регістра, тембру тощо. Трансформація однієї основної теми сприймається як показ різних сторін характеру героя, різних драматичних ситуацій, в яких він опиняється. Разом з тим, для відображення конфліктності явищ Ліст звертається до сонатної форми, яка надає більші можливості для втілення гострого драматизму і напруженої боротьби та зіткнень, але панує одна ідея та єдність вираження. Така композиція більшості героїчних поем Ліста – «Прелюди», «Тассо», «Мазепа».

Ліста приваблювали образи не лише літературних героїв. Він відтворив у музиці й шедеври образотворчого мистецтва. Композитор неодноразово підкреслював, що різні види мистецтва пов'язані між собою. В одній із своїх статей («До Гектора Берліоза») він писав: «Кожного дня всередині мене зміцнювалось і думкою, і почуттям усвідомлення прихованої спорідненості між творами геніїв. Рафаель і Мікеланджело допомогли мені щодо розуміння Моцарта і Бетховена... Тіціан і Россіні постали переді мною зірками однакового променезаломлення... Данте знайшов свій відгомін в образотворчому мистецтві в Орканьї і Мікеланджело; можливо, колись він знайде в музиці якогось Бетховена майбутнього».

Мистецтво видатних майстрів італійського Відродження знайшло музичне відображення у другому зошиті «Років паломництва» Ліста. Це «Заручини» за картиною Рафаеля, з ніжно-ліричною мелодією на фоні прозорого супроводу; «Мислитель» за скульптурою Мікеланджело – п'єса сувро-похмурого настрою. Лірична вершина другого зошита – «Три сонети Петрарки», в музиці яких панують піднесено-ро-

мантичні почуття кохання. «Бетховеном майбутнього», який відтворить у музичних звуках Данте, став сам Ліст, створивши фантазію-сонату «Після прочитання Данте» (вона завершує другий зошит «Років паломництва»), а пізніше симфонію «Данте» за його «Божественною комедією» (складається симфонія з двох частин – «Пекло» і «Чистилище»).

До шедеврів образотворчого мистецтва Ліст звертався ще кілька разів. Під впливом фрески Орканьї (сучасник Данте) «Тріумф смерті» композитор створив «Пляску смерті» для фортепіано з оркестром. Палітру симфонічного оркестру Ліст використав для інтерпретації картини художника Каульбаха «Битва гуннів» та малюнку художника Зічі «Від колиски до могили» – це дві однойменні симфонічні поеми. Фреска Швінде вплинула на задум ораторії Ліста «Легенда про святу Єлизавету», картина живописця Штейнле втілена в музичних звуках легенди для фортепіано «Святий Франциск з Паоли, який іде по хвилях».

Одна з тем, що хвилювала романтиків, – **тема мистецтва**: про його роль у житті, смисл і призначення, про самих митців, їх особисту долю та громадянську місію. Знов-таки, тут передусім слід зазначити ім'я Ліста. Роздумаю про мистецтво, його високе гуманістичне призначення, безсмертя справжнього митця присвячені музично-критичні роботи Ліста і його музичні твори – симфонічні поеми «Святкові звучання», «Орфей», «Тассо», хор «До митців» на слова Шіллера.

Про долю людей мистецтва в суспільстві, їх високе поклонання писали у своїх статтях, листах і мемуарах, відтворювали в музичних композиціях Берліоз (опера «Бенvenuto Челліні»), «Фантастична симфонія», кантата-монодрама «Леліо, або Повернення до життя»), Шуман (фортепіанні цикли «Давидсбюндлери», «Крейслеріана»), Вагнер (опери

«Тангейзер», «Нюрнберзькі мейстерзінгери»), Шуберт (вокальні твори «До музики», «Спів бардів», «Шарманщик», «До лютні», «Співець»).

У розкриття теми мистецтва романтики привнесли чимало особистого; однією з характерних особливостей їх творчості стала **автобіографічність**. Життєвий випадок, ставлення композитора до певної особи, власні переживання, роздуми про особисту долю – такі теми ряду творів композиторів-романтиків; це своєрідні симфонічні, вокально-пісенні, фортепіанні щоденники. Так, вокальні твори Шумана – це своєрідні інтимні листи композитора (цикл «Кохання поета» на вірші Гейне), його фортепіанний цикл «Карнавал» – серія автопортретів (Флорестан, Евсебій) і портретів героїнь серця юного композитора (Естрелла, Кіаріна). Берліоз обрав для автобіографічного роману форму симфонії («Фантастична симфонія»); музична драма Вагнера «Тристан та Ізольда» була викликана романом з життя самого композитора.

Можна назвати чимало тем, які приваблювали романтиків і знаходили втілення в їх музиці. **Тема блукань**, викликаних різними обставинами – політичними, жадобою нових і яскравих вражень, поривом до вільного життя – пісні й романси Шуберта, Шумана, симфонія Берліоза «Гарольд в Італії». **Музичні розповіді про чужі країни та людей**, відображення вражень композиторів від подорожей – фортепіанний цикл Ліста «Роки паломництва», «Шотландська» та «Італійська» симфонії Мендельсона, увертюра «Римський карнавал» Берліоза.

Туга за Батьківщиною, звернення до минулого, байронізм, фаустианство – ось далеко не повний перелік тем та образів, що хвилювали й надихали композиторів-романтиків. Їх новизна і багатство, безумовно, потребували **нових і різноманітних засобів виразності**. Так, відтворення предметного

світу викликало необхідність численних звукозображальних ефектів: дзюрчання струмка з різнобарвними відтінками (фортепіанний супровід вокальних творів Шуберта); звукові звороти, що набувають унаочнення і виразності жестів, поглядів, міміки (фортепіанна музика Шумана, зокрема цикл «Карнавал») тощо. Гармонічна палітра композиторів-романтиків барвиста й експресивна: у Шумана вона рухлива, імпульсивна, у Мендельсона й Вебера сповнена витончених ефектів, у Вагнера насичена нестійкими інтонаціями, дисонуючими сполученнями та ін.

Пошуки нових виражальних засобів торкнулися й **оновлення музичних форм**. Одним з важливих прийомів композиційної техніки романтиків стала варіаційність, що проникла в різні жанри і форми, зокрема в сонатну форму (симфонії Шуберта До мажор та сі мінор – «Незакінчена», Перша балада Шопена). Подальший розвиток принципу варіаційності, тематичної трансформації – це монотематизм, широко застосований Лістом, Берліозом.

Новаторство щодо музичних форм і жанрів виявилось у тяжінні до одночастинних творів (сонати та інструментальні концерти Ліста, трактування ним поеми як одночастинної симфонії), у збагаченні циклічних музичних форм (вокальні цикли Шуберта і Шумана, фортепіанні цикли Мендельсона, Ліста, Шумана), у культивуванні інструментальної мініатюри (твори Шопена, Фільда, Паганіні і багатьох інших митців), у наближенні симфонії до опери (програмні симфонії Берліоза), у перетворенні опери на музичну драму (оперні твори Вагнера) тощо.

Надзвичайно збагатили і урізноманітнили романтики палітру концертного симфонічного оркестру. Так, Берліоз увів до його складу ряд інструментів (англійський ріжок, малий кларнет, дзвони, арфу), збільшив склад дерев'яної та

мідної духових груп і ударних, доручав сольні партії тим інструментам, які виконували раніше другорядні функції (соло тромбона у другій частині «Траурно-тріумфальної симфонії», соло ударних у третій частині «Фантастичної симфонії»). Свої практичні знахідки в галузі оркестровки Берліоз теоретично узагальнив у «Великому трактаті про сучасну інструментовку та оркестровку»).

Чимало знахідок щодо оркестрового колориту оперних творів зроблено **Мейєрбером** (додав в оперний оркестр духові інструменти різного типу, користувався дзвонами й органом за сценою та духовими інструментами на сцені), **Вебером** (відкрив нові виражальні можливості оперного оркестру, особливо духових інструментів: витримані звуки кларнетів у низькому регістрі, пронизливі голоси флейт у високому, похмурі інтонації тромбонів тощо), **Вагнером** (диференціював кожен оркестрову групу на численні невеликі групи, використовував могутні унісоми, контрастне співставлення інструментів та ін.).

Зусиллями багатьох композиторів першої половини XIX століття вироблено новий тип оркестру, що здобув назву «**великий симфонічний оркестр**» (малим почали називати старий класичний оркестр), що складається з таких груп інструментів:

- дерев'яна духова група, чотири типи інструментів з їх різновидами (флейта з флейтою піколо, гобой з англійським ріжком, кларнет з малим і басовим, фагот з контрафаготом);
- мідна духова група, чотири типи інструментів (валторна, труба, тромбон, туба);
- струнно-смичкова група, чотири типи інструментів (скрипка, альт, віолончель, контрабас), але п'ять партій (розподіл скрипок на перші та другі);
- струнно-щипкова група (декілька арф);

- група клавiшних (фортепіано, челеста);
- група ударних iнструментiв (великий та малий барабани, литаври, мiднi тарiлки, трикутник, ксилофон, дзвони та багато iнших).

Ще одна галузь музичної культури епохи романтизму – **виконавське мистецтво**, яке, на жаль, пішло від нас без вороття і яке можна уявити лише за спогадами, відгуками, рецензіями. А вони свiдчать, що виконавське мистецтво романтикiв було таке ж яскраве і самобутнє, як і композиторська творчiсть. Мабуть, натхненнiсть та майстернiсть виконання полонили слухачiв не менше, нiж музика самих творiв. У творчостi і виконавствi мистецтво романтикiв рiзнилось за школою, стилiстикою, технiкою, емоцiйними барвами. Так, виконавськiй манерi Лiста притаманна емоцiйна пристраснiсть, якась демонiчнiсть, що, за словами сучасникiв, то виплескувалась на публiку потоками краси і грацiї, то налiтала подiбно урагану.

Демонiчнiстю і темпераментом вражала слухачiв і гра Паганiнi; вона захоплювала надзвичайним дiапазоном емоцiй, iх iнтенсивнiстю та контрастнiстю. За словами Гейне, гра Паганiнi «легким ударом смичка то заносила нас у найсонячнiшу височiнь, то вiдкривала перед нами сповненi жахiв глибини». Не випадково iм'я Паганiнi стало прозивним: бельгiйця Серве називали Паганiнi виолончелi, норвезького скрипаля Уле Булля – «Паганiнi Пiвночi».

Крiм бурхливої вiртуозностi, патетики, палкостi, виконавськiй манерi романтикiв притаманна і поетична спiвучiсть. Поетом фортепіано називали сучасники iрландця Джона Фiльда, а його гру «перлистою». Виконавцi пишались, коли iх гру порiвнювали з манерою Фiльда. Це, скажiмо, Шопен – найвеличнiший лiрик фортепіано, за висловом одного з тогочасних музикантiв, «бард, рапсод, дух, душа цього iнстру-

мента». І хоча шопенівська гра була сповнена пристрасності, трагедійності, героїки, піанізм його лишався ніжним і співучим. Порівнюючи виконавську манеру Ліста і Шопена, Бальзак говорить: «Угорець – демон, поляк – янгол!».

У самостійний вид художньої діяльності перетворилось і **диригентське мистецтво**. Саме в епоху романтизму з'явився сприятливий ґрунт для ствердження професії диригента, який не просто був організатором і регулювальником колективної гри, а став інтерпретатором музичних творів, вносив у їх трактування риси своєї індивідуальності, своє бачення і відчуття стилю того чи іншого автора. Чимало композиторів-романтиків виступали на чолі оркестру; це Берліоз, Вебер, Мендельсон, Ліст, Вагнер. Деякі з них (Вебер, Берліоз, Вагнер) приділяли увагу естетиці та теорії диригування в своїх статтях, трактатах, мемуарах.

В історії виконавського мистецтва епохи романтизму можна відзначити декілька знаменних етапів. Так, Паганіні першим став виступати без пюпітра – він грав напам'ять, а не по нотах, як його попередники. Ліст першим запровадив сольні концерти. Шпор вперше виступив у концерті з диригентською паличкою в руці. Вагнер, диригуючи оркестром, вперше повернувся спиною до публіки.

Творчість ряду західноєвропейських композиторів кінця XIX – початку XX ст. розвивалась під впливом традицій романтизму, зокрема Вагнера і Ліста. До числа таких належить німецький композитор **Ріхард Штраус** (1864–1949). Творчий почерк митця нерозривно пов'язаний з оркестровою манерою викладу. Партії окремих інструментів індивідуалізовані, їх технічні можливості використані багатогранно. Водночас, композитор полюбляє пишність барв, його темпераментна музика подекуди має зовнішньозображальний характер. Проте, там, де Р. Штраус знаходить близькі для себе теми й

сюжети, він досягає високого рівня художньої переконливості. Це передусім стосується його симфонічних поем; їх сім. В деяких випадках програма детально розкрита і послідовно втілена в музиці («Дон Жуан», «Дон Кіхот»), в інших є лише назва, однак програма досить легко впливає з самого музичного тексту («Макбет», «Веселі забави Тіля Уленшпігеля»). Симфонічна поема **«Так говорив Заратустра»** написана за однойменною книгою Фрідріха Ніцше і має підзаголовок «Вільний твір за Ніцше», даючи зрозуміти, що не точна музична відповідність літературного джерела²⁰. Симфонічна поема складається з дев'яти фрагментів, що виконуються без перерви. До складу виконавців, крім великого симфонічного оркестру, входять орган і дзвін. Початкова тема першого з 9-ти фрагментів («Передмова, або Схід») – Фанфари – є своєрідною візитівкою самого Р. Штрауса і найбільш упізнаним мотивом сучасного музичного простору²¹.

Вплив романтизму, особливо піаністичного стилю Ліста, помітний у творчості іспанського композитора Енріке Гранадоса. В творах іншого іспанського композитора Ісаака Альбеніса також відчутні зв'язки з мистецтвом романтизму, його музика, особливо фортепіанна, пройнята інтонаціями й ритмами народних пісень і танців, як, наприклад, «Іберія». Серед композиторів, які завершили **пізньоромантичний період** розвитку музичного мистецтва, слід назвати двох австрійських митців – **Антоніа Брукнера** (1824–1906), який працював переважно в галузі симфонічної музики, і **Гуго Вольфа** (1816–1903), який найяскравіше виявив себе в галузі вокальної музики.

²⁰ Заратустра (грецьк. Зороастр) – напівлегендарний реформатор іранської релігії, основи якої викладені в «Авесті».

²¹ Музику використали: Стенлі Кубрик у «Космічній Одессеї 2001 року»; Елвіс Преслі відкривав нею свої концерти у Лас-Вегасі; французький телеканал Mezzo для анонсу нових музичних записів та ін.

* * *

В останню чверть ХІХ – на початку ХХ ст. у Західній Європі склався новий стильовий напрям – **імпресіонізм** (від франц. *impression* – враження). Суть якого полягає у наданні конкретному зоровому образу високої естетичної цінності. Він базується на втіленні вражень від зовнішнього світу у всій їх мінливості й несталості. З цих найтонших штрихів і складаються твори імпресіоністського мистецтва, багаті колористичними відтінками, витончені за стилем, що не прагнуть до проникнення у світ глибоких людських переживань. Такі риси, як барвистість, пейзажність споріднюють музичний імпресіонізм з живописом, розкриття найтонших психологічних рефлексів з літературним символізмом, інтерес до фантастики й екзотики – з традиціями романтизму.

Виникнувши в образотворчому мистецтві (Клод Моне), пройшовши через літературу (Поль Верлен), імпресіонізм утвердився у 90-і роки в музиці. Засновником музичного імпресіонізму є видатний французький композитор **Клод Дебюссі** (1862–1918). Однак він не замкнувся в колі образних уявлень імпресіонізму, не залишився осторонь традицій французького музичного класицизму. Дебюссі продовжив властиву композиторам-класицистам (Рамо, Куперену) традицію французького інтелектуалізму. Притаманно йому і прагнення до ясності форми, витонченості звучання, конкретної образності. Естетика й методи імпресіонізму не підкорили повністю творчу натуру композитора, який зберіг жанрову соковитість і життєву образність.

Творчість Дебюссі пов'язана з національними традиціями, народним мистецтвом, його інтонаціями, ладами, жанровими елементами й ритмами. Зміст музики Дебюссі багатогранний, але насамперед – це пейзажні замальовки. Пояснюючи візуальний характер своєї творчості, Дебюссі в статтях, бе-

сідах, рецензіях, говорить про те, що музика – це мистецтво, найбільш споріднене з природою, це «книга Природи». І якщо образотворче мистецтво «схоплює і фіксує... одну-єдину мить», подає нам «фрагментарне тлумачення краси всесвіту», то музика «здатна вловити всю поезію ночі й дня, землі та неба, відтворити їх атмосферу і ритмічно передати їх неосяжну пульсацію».

Колористичне обдарування Дебюссі виявилось передусім у творах для симфонічного оркестру, палітра якого багата й своєрідна. Композитор майже не використовує могутність оркестрового туті, а надає перевагу співставленню тембрів інструментів, видобуванню з кожного найтонших відтінків. З особливою майстерністю Дебюссі користувався інструментами дерев'яної духової групи. Найбільш масштабний оркестровий твір Дебюссі – три симфонічні ескізи «Море»: «Море від зорі до полудня», «Гра хвиль», «Розмова вітра з морем».

Важливе місце в творчій спадщині композитора посідають його фортепіанні твори, де переважають невеликі п'єси картинно-жанрового характеру, нерідко програмні. Вершина фортепіанної музики Дебюссі – цикл прелюдій. Вони не схожі на класичні твори цього жанру – прелюдійні цикли Баха, Шопена. У Дебюссі – це ряд написаних пензлем імпресіоніста музичних картин і жанрових сцен, де панують світлотіні та світлокольори. Про характер прелюдій свідчать їх назви: «Дівчина з волоссям кольору льону», «Вітер на рівнині», «Аромати й звуки, що тануть у вечірньому повітрі» тощо. Атмосфера картини, колористичні ефекти досить часто відтворюються за допомогою гармонії.

З естетикою імпресіонізму пов'язана і творчість французького композитора **Моріса Равеля** (1875–1937). Для його музики типові лаконізм висловлення, терпкість і в той же час ажурність музичної тканини, швидка зміна емоційного

стану. Композитор вважав, що музика має апелювати «не лише до серця, а й до розуму». Свій творчий шлях він почав захопленням звуковими барвистими полотнами раннього Дебюссі. Однак досить швидко відійшов від цього, знайшовши свої теми й образи, власний почерк. На відміну від Дебюссі, Равеля захоплювали більш дієві сюжети. Це героїчне минуле французького народу (задум опери про Жанну д'Арк), давньогрецькі міфи (балет «Дафніс і Хлоя»), мальовничі картини народного життя – тут невичерпним джерелом була іспанська народна музика («Іспанська рапсодія», «Болеро»).

Одним з представників французького музичного імпресіонізму був **Поль Дюка** (1865–1935), в творах якого поряд з рисами імпресіоністської барвистості наявна й суворі конструктивність. Найбільш відомий твір композитора – симфонічне скерцо «Учень чарівника» за однойменною баладою Гете.

Музичний театр

Напрямок романтизму знайшов яскравий вияв у західноєвропейському музичному театрі, в таких його жанрах, як опера і балет. Він сприяв оновленню й удосконаленню музично-драматичного мистецтва, ствердженню різноманітної тематики, нових сценічних прийомів, нових героїв, характери яких наблизились до реальних людських.

Балет

Світ чудес, фантастики – похмурої та страшної, світлої і грайливої – якнайповніше розкрився у балеті. Тут неподільно панували русалки, сільфи, феї, чарівники.

Одним з яскравих представників романтичної хореографії був **Філіппо Тальоні** (1777–1871). Балетні постановки Тальоні – це балети-п'єси, зміст яких виявлявся у драматичних,

пластично-виразних образах. Сюжет балетів хореограф розкривав з допомогою танцю, що базувався на легких, ефірних стрибках і рухах. Саме цим балети Тальоні відрізняються від балетних постановок XVIII століття, де головним засобом виразності була пантоміма. У романтичних балетах, поставлених Філіппо Тальоні за участю його доньки, славетної танцівниці Марії Тальоні, звучить тема трагічного зіткнення мрії з дійсністю. Вперше в історії балетного мистецтва танцівниці стали на пуанти, що надало героїням балетів ефірності й тендітності. Виник і ствердився типовий для сільфід та інших фантастичних образів костюм балерини: легка напівпрозора спідниця, крильця за спиною й віночок на голові.

Серед діячів романтичного балету слід назвати хореографа **Шарля Луї Дідло** (1767–1837), який пов'язав свою творчу діяльність зі Східною Європою. У творчості Дідло почалось перетворення казково-міфологічного балету на романтичний. Він здійснював постановки балетів трагедійних і комедійних, драматичних та історико-романтичних. Дідло називали «Байроном хореографії», а його балетні вистави порівнювали з картинами Рафаеля.

Дивним може здатись той факт, що провідні майстри музичного романтизму (Вебер, Берліоз, Мендельсон, Вагнер та ін.) знехтували балет. Це, мабуть, можна пояснити тим, що музиці у тогочасних балетах відводилась другорядна роль. Музика супроводжувала танцювальну виставу, від неї вимагались лише приємна мелодійність та зручність ритму. Тому тон у балеті задавав балетмейстер, який, здебільшого, був автором або співавтором сценарію (лібрето). Музику ж балетів писали переважно театральні капельмейстери та штатні маестро, як-от, **Чезаре Пуньї** (1805–1870), який створив музику понад 300 балетів, серед них найбільш відомі «Есмеральда» і «Коник-горбоконики». До числа відомих авторів

того часу належить також **Адольф Шарль Адан** (1803–1856); найпопулярніші його балети – «Жизель» і «Корсар». Слід назвати й **Луї Жозефа Фердінанда Герольда** (1791–1833) з його балетами «Марна пересторога» і «Спляча красуня» та **Людвіга Мінкуса** (1827–1907) – «Дон Кіхот», «Баядерка» (всього близько 20 балетів).

Балетні сцени входили і до складу оперних вистав. Зокрема вагоме місце вони посіли у французькій «великій опері». Нерідко музика хореографічних сцен опер своєю художньою цінністю перевищувала власне балетну музику. Це танцювальні сцени в операх Дж. Мейєрбера, балетна музика Ф. Шуберта до п'єси В. Чезі «Розамунда з Кіпру».

Опера

Не зважаючи на те, що італійська опера вважалась взірцем, західноєвропейське оперне мистецтво, кожний його різновид розвивались за власними законами, відштовхуючись від своїх жанрових та національних традицій, по-різному засвоюючи все нове, що з'являлось. Разом з тим, мистецтву опери властиві й загальні тенденції – урізноманітнення й гнучкість вокальних форм, посилення барвистості музичної мови, розширення ролі оркестру тощо. Три країни найбільш яскраво репрезентують західноєвропейське оперне мистецтво ХІХ століття – Німеччина, Франція, Італія.

Паростки національно-романтичної **німецької опери** відчутні вже в музиці Моцарта («Чарівна флейта»), Бетховена («Фіделію»), Гофмана («Ундіна»). Але вони не принесли ще вирішальних перемог на шляху ствердження національної опери – на німецьких сценах, як і раніше, панувала італійська опера. Та й вітчизняні композитори писали твори в італійській манері. Нестерпність жалюгідного стану німецького оперного мистецтва, його принизливого становища стали

особливо гостро відчуватись у роки піднесення національної свідомості, широкого національно-визвольного руху Німеччини початку XIX століття. Вирішити і здійснити завдання утвердження справжнього національного музичного театру в Німеччині випало на долю **Карла Марія фон Вебера** (1786–1826).

Вебер, можна сказати, був народжений для театру. Разом з батьками (батько – скрипаль і капельмейстер мандрівної театральної трупи, мати – співачка) він з дитинства мандрував по світах, знайомився з театральним побутом, законами сцени, смаками та запитам публіки. З вісімнадцяти років Вебер сам працював оперним диригентом у багатьох німецьких містах. Коли юному музикантові минуло чотирнадцять років (1800), була поставлена його перша опера «Лісова дівчина». Слідом за нею з'явилося ще декілька музично-сценічних творів Вебера, зокрема музика до драматичної вистави «Турандот» за Шіллером. У 1821 році в Берліні була поставлена опера «Фрейшютц» («Вільний стрілець»), що визначила напрям німецького оперного мистецтва і мала вплив на долю романтичної опери всього світу. В основу лібрето опери покладена новела німецького письменника Апеля, написана за фольклорно-поетичними мотивами. Саме рідний побут, природа, пісні й танці в народному дусі, справжній національний колорит зустріли гарячий відгук слухачів опери.

Побутова реальність переплітається в опері з фантастикою. У лісовий пейзаж вписані реальні і фантастичні образи: світло-романтичні фігури стрільця Макса та його нареченої Агати і демонічно-фантастичні персонажі – чорний мисливець Сам'ель та його спільник, підступний і непутящий мисливець Каспар. Основний конфлікт в опері зосереджений на різкому зіткненні саме цих двох ракурсів лісової романтики: ідилії і похмурої фантастики.

Спираючись на народно-побутову музику (рогові, вальсові та маршові мотиви), Вебер оновив і збагатив музичну лексику опери. Вперше в історії німецького мистецтва оперна музика заговорила живою мовою народу. «Поезія змісту, наївна, простодушна, як сама Агата, – зазначав один з тогочасних музичних критиків, – поезія, перейнята ароматом богемських лісів і фантастичних народних легенд, нерозлучних з ними, знайшла собі повне вираження у звуках, які чарують то принадлистю, то похмурістю й завжди слухністю і характеру, і положення, і ландшафтною обстановкою».

І якщо світло-романтичні образи опери вирішені з допомогою інтонацій мисливського фольклору і типових пісенно-танцювальних форм німецької музики (масові сцени I та III дій, сольні епізоди Агати і Макса), то образи похмурої фантастики майже повністю виражені оркестровими засобами. Це зловісна тема Сам'єля, що декілька разів звучить саме в оркестрі, і особливо в сцені «Вовчої долини». Для зображення чортовиння Вебер видобув з оркестру нечувані на той час ефекти: химерні гармонії, незвичні модуляції, різко дисонуючі сполучення акордів (у валторн та фаготів – гавкіт собак, у фаготів і струнних басів – чорні вепри). Він значно розширив виражальні можливості оркестру, особливо духових інструментів: пронизливі голоси флейт, витримані звуки в низькому регістрі кларнету, похмурі інтонації тромбонів, напружене тремоло струнних, раптові удари литавр тощо. Ці та чимало інших оркестрових ефектів не тільки збагатили мистецтво оркестровки, але й мали вплив на оперну й оркестрову музику XIX сторіччя (опера «Роберт-Диявол» Мейєрбера, «Фантастична симфонія» Берліоза та ін.).

Якщо «Вільний стрілець» – опера з розмовними діалогами, то в «Еврианті» драматична музика і дія зблизилися ще тісніше. Ця опера започаткувала одну з ліній розвитку

німецького національного театру, яку продовжив Вагнер у своїх рицарських операх «Тангейзер» і «Лоенгрін».

Ріхард Вагнер (1813–1883) – другий видатний представник німецької національної опери. Мабуть, жоден музикант ХІХ століття не пройшов такого звивистого шляху, не кидався від відкритого бунту до відвертої реакції, як Вагнер. Його характеризує подвійний вузол протиріч: з одного боку – внутрішні протиріччя самих соціально-політичних та естетичних поглядів, з іншого – поміж світоглядом і творчістю. У молоді роки Вагнер брав безпосередню участь у дрезденській травневій революції 1848 року, а потім був інший Вагнер – крайній реакціонер, фаворит баварського короля. «Мистецтво і революція» – так називався естетично-публіцистичний твір митця, написаний у 1849 році. А через 30 років він пише іншу теоретичну працю – «Релігія і мистецтво», що базувалася на інших ідейно-естетичних засадах. Геній Вагнера полягає в тому, що, не дивлячись на суб'єктивні погляди та ідейну нестійкість, він об'єктивно відображав в алегорично-образній формі протиріччя реальної дійсності.

На різних етапах творчої діяльності Вагнер залишався прихильником романтизму і щодо тематики, і щодо засобів втілення. Як і його попередник у німецькому оперному мистецтві Вебер, Вагнер звертався до старовинних легенд і оповідей. Його менш за все цікавила реальна обстановка далекого минулого, він прагнув показати, відтворити душевну драму сильних характерів: Тангейзера, якого роздирають протиріччя – пристрасть до чуттєвих насолод і морально-суворе життя; Летючого Голландця, який мучиться совістю і жагучою мрією про спокій; Лоенгріна, відринутого й не зрозумілого людьми.

Продовжуючи Вебера, Вагнер найбільш послідовно розробляв в опері принципи наскрізного розвитку дії. І одним з

дієвих засобів досягнення цього була лейтмотивна система. Лейтмотив (буквально – провідний мотив) – це музичний зворот, фраза, музична тема, що характеризує певну особу, явище, почуття, ідею, предмет. Коли вони (особа, явище тощо) з'являються повторно чи про них згадується, мотив знову звучить у точному або видозміненому вигляді. Лейтмотив може мати певну гармонію, ритмічний малюнок, виконуватись певним інструментом (лейттебр). І хоча лейтмотив не є винаходом Вагнера, проте саме в його музичних драмах він став важливим принципом драматургії. Майже кожна досконала опера композитора має велику кількість лейтмотивів (подекуди до 25-30). Це і якісь зорові асоціації та уявлення (ланцюг терцій – мотив персня Нібелунга), звукові наслідування (спів пташки, кування меча), це і мотиви певних дійових осіб (Лоенгрін, Зигфріда, Летючого Голландця), різних емоційних станів і почуттів (страждання, кохання), це і вираження якихось ідей та понять (доля, прокляття, смерть, заборона). Вони послідовно змінюються, розвиваються і взаємодіють, об'єднуючи події, вчинки, образи, ідеї. Крім лейтмотивної системи, для досягнення цілісності оперного твору, наскрізного розвитку дії Вагнер прагнув до безперервного розвитку вокальної та оркестрової партій, уникав дроблення на завершені номери і тяжів до великих розгорнутих сцен.

Трактування Вагнером вокальних засад опери позначені новаторством і, разом з тим, протиріччями. З одного боку, прагнучи до того, щоб вокальна музика базувалася на відтворенні інтонацій мови, він досягав природності й виразності співу та музичної декламації. Це притаманно операм Вагнера 40-х років («Тангейзер», «Летючий Голландець», «Лоенгрін»), частково – оперним творам пізнього періоду (тетралогія «Перстень Нібелунга», «Тристан та Ізольда», «Нюрнберзькі мейстерзінгери»). З другого боку, чимало

сторінок опер Вагнера щодо вокальної партії виглядають неприродно, пишномовно; вокальна партія нерідко відіграє роль необов'язкового придатка до партії оркестру. Спів, музична декламація вже не здатні створити повного узагальнення драматичного образу; і це узагальнення досягається засобами симфонізму. Особливо в операх пізнього періоду («Перстень Нібелунга», «Тристан та Ізольда»), які Вагнер назвав музичними драмами, центр уваги – у симфонічному звучанні: оркестр не супроводжує спів, а несе основне емоційне та смислове навантаження.

Блискучим майстром оркестровки постає Вагнер в увертюрах та оркестрових вступах до опер, у симфонічних антрактах та численних живописних картинах. Це увертюри до опер «Рієнці», «Тангейзер», «Летючий Голландець», «Мейстерзінгери», оркестрові вступи до «Лоенгріна», «Тристана», «Парсифаля», окремі симфонічні епізоди: «Шелест лісу» із «Зігфріда» (третья опера з «Персня Нібелунга»), «Політ валькірій» (друга опера з тетралогії – «Валькірія»), «Смерть Ізольди» з «Тристану» та ряд інших. Ще у ранніх операх Вагнер досяг повноти й соковитості оркестрового звучання: надав мелодичного призначення мідним духовим інструментам, ширше використовував діапазон струнних, особливо їх верхній регістр, змішуючи звучання інструментів трьох основних груп оркестру (дерев'яних і мідних духових, струнно-смичкових), досягав могутності й барвистості. «Інструментовка та експресія у Вагнера, – писали сучасники композитора, – доведені до вищого ступеня художньої виразності. Ні з чим незрівнянний його колорит, багатство відтінків, його дивовижні наростання й зменшення звучності, блиск і дивовижна сила його оркестру – воістину гідні подиву. Щодо цього можна бути рівним з ним, але перевершити його неможливо».

Друга західноєвропейська країна, що найбільш яскраво репрезентує оперне мистецтво XIX століття, – **Франція**. Національні особливості французького музичного театру перших десятиліть XIX сторіччя тісно пов'язані з жанром комічної опери, в якому плідно працював **Даніель Франсуа Еспрі Обер** (1782–1872). Музиці його кращих комічних опер – «Фра Дияволо», «Чорне доміно», «Бронзовий кінь» – притаманні гострота, жвавість, французька пікантність.

У другій третині XIX століття зароджується і набуває широкого розповсюдження тип так званої «великої опери» («гранд-опера»). «Велика опера», в широкому розумінні, – це багатоактна опера (3-5 актів), серйозного характеру (драма, трагедія, легенда тощо), монументальна, романтично-барвиста. В ній сполучаються героїчний пафос, піднесеність почуттів, драматизм із зовнішньою декоративністю, нагромадженням сценічних ефектів і великими виконавськими складами. Цей оперний тип набув найбільш яскравого втілення у творчості **Джакомо Мейєрбера** (1791–1864). Його перша з паризьких опер «Роберт-диявол» започаткувала романтичний музичний театр Франції. Найповніше виявлення стиль «великої опери» набув у «Гугенотах». Конфлікт тут (як і в подальших операх Мейєрбера – «Пророк», «Африканка» та ін.) висловлений за допомогою двох яскраво окреслених та взаємодіючих планів: історико-соціального і ліричного. Історичний фон відображений пишно й грандіозно, навіть певною мірою гіперболізовано. Цьому протистоїть романтика рицарського кохання, що висловлена поривчасто-пристрасними й співучими мелодіями.

Наприкінці 50-х років у французькому музичному театрі позначились нові віяння: зображення гіперболізованих почуттів виключної особи змінилось інтересом до життя звичайної людини, оточуючого її побуту, сфери інтимних

почуттів. У музичній мові це привело до більшої щирості й теплоти висловлення. Звідси і значно ширше звернення до таких демократичних жанрів як пісня, романс, танець, марш. Пошуки нових засобів висловлення, нових принципів музичної драматургії помітні ще в деяких лірико-комедійних операх 20-40-х років Буальдьє («Біла дама»), Герольда («Цампа, або Мармурова наречена»), Галеві («Блискавка»). Проте повністю ці тенденції виявились лише наприкінці 50-х – початку 60-х років у жанрі ліричної опери. В центрі таких опер – особиста драма героїв; основна увага приділена змалюванню ліричних почуттів.

Першим серед визначних авторів французької ліричної опери слід назвати **Шарля Франсуа Гуно** (1818–1893). Оперній музиці композитора властивий ліризм та імпульсивність, грація і чуттєва принадність. Він, як зазначали сучасники, «один з небагатьох композиторів, які у наш час пишуть не з упереджених позицій, а за навіюванням почуття». До числа найкращих ліричних опер Гуно належать «Фауст» та «Ромео і Джульєтта».

Сюжет «Фауста» запозичений з першої частини однойменної трагедії Гете; однак він трактований у лірико-побутовому, а не філософському плані. Так, у Фауста переважає палкість почуття кохання, Мефістофель поданий в насмішкувато-іронічному плані. Найбільш наближена до літературного прототипу Маргарита, її любовна драма зайняла домінуюче положення в опері. Тому в Німеччині опера більш відома під назвою «Маргарита». В цій опері Гуно постає насамперед майстром музичного портрета головних дійових осіб, що психологічно виправдані і змальовані різноманітними барвами. Так, в образі Маргарити композитор підкреслює цілу гаму почуттів і переживань: від боязкого пробудження наївного почуття кохання до захоплення і пристрасті, а далі – до

горя і божевілля. Музичний образ Мефістофеля витриманий в інших тонах – іронічної галантності або лихого глузування. Точний підбір засобів музичної виразності при створенні портретної характеристики властивий і другорядним персонажам. Наприклад, в образі брата Маргарити – Валентина – підкреслені благородство, почуття обов'язку і любові до сестри; в образі юного залицяльника Маргарити – Зібеля – щирість і цнотливість першого почуття кохання.

Серед відомих французьких композиторів, які плідно працювали в галузі лірико-романтичної опери, виділяються **Лео Деліб** (1836–1891; «Лакме», «Так сказав король» та ін.) і, особливо, **Жюль Массне** (1842–1912), якого сучасники називали «поетом жіночої душі». І дійсно, в його операх – «Манон», «Вертер», «Сід», «Таїс» – найбільш привабливі жіночі образи, сповнені лагідності, витонченості, грації. В музиці переважають елегантність, чуттєвість; їй притаманні й раптові емоційні «вибухи» почуттів. Аріозний стиль, який панує в операх Массне, наспівно-декламаційний у своїй основі, тонко передає зміст тексту. Мелодійні засади панують в оркестровій партії опер. Його нервово-чуттєвий, гнучкий аріозно-декламаційний стиль мав вплив на творчість і сучасників Массне, і його учнів, і композиторів наступних поколінь, які творили в межах інших напрямів, зокрема імпресіонізму.

З музичним театром пов'язана діяльність видатного класика французької музики **Жоржа Бізе** (1838–1875). Саме в його творчості набули більш повного і яскравого втілення національно-демократичні устремління французьких композиторів XIX століття. Пошуки і досягнення Бізе пов'язані з театром – драматичним та музичним. Етапами на шляху до вершини (опери «Кармен») були дві опери – «Шукачі перлин» і «Пертська красуня», музика до драми А. Доде «Арлезіанка». Вже у ранній опері «Шукачі перлин» виявилось

мелодичне обдарування Бізе, природність і краса вокальних партій, риси життєво правдивого драматизму. У «Пертській красуні» визначилась ще одна риса творчості композитора – тяжіння до відображення різнобарвного повсякденного побуту. Сюжетні положення, блискуче й темпераментне трактування народних сцен в «Арлезіанці» також багато в чому підготували «Кармен».

«Кармен» – центральний оперний твір Бізе. Сюжет запозичений з новели Проспера Меріме, вірніше з її третього розділу, що вміщує розповідь Хозе про драму свого життя. Мельяк і Галеві – досвідчені майстри театральної драматургії – створили сценічно-дієве лібрето, рельєфні образи, які суттєво відрізняються від літературних прототипів. Так, Хозе у Меріме – відомий бандит, на совісті якого чимало злочинів, у Бізе він – людяний, простий. Це внесло нові моменти в його стосунки з Кармен. Образ Кармен також став іншим – більш благородним і людяним, наділений рисами трагічної величі. Але головне – музика Бізе надала Кармен рис народного характеру. Деякі персонажі новели Меріме, які лише окреслені, набули в опері яскравих і соковитих характеристик. Це тореадор Ескамільо, Мікаела – наречена Хозе. У порівнянні з Меріме до опери введено колоритні народні сцени, що надали трагічному сюжету оптимістичного звучання. Опера була написана Бізе з розмовними діалогами, які через декілька років по смерті композитора його друг Е. Гіро замінив речитативами (на основі музичного матеріалу опери). Він же додав балетні сцени до четвертої дії опери, запозичивши музику з інших творів Бізе, зокрема з «Арлезіанки».

Музичний театр Італії переживав на початку XIX століття кризу. Досить тривалий час до опери в Італії ставились як до розважально-віртуозного виконавства вокалістів. Романтична школа в італійській літературі, творчо-виконав-

ська діяльність Паганіні, найновіші досягнення музичного романтизму Німеччини та Франції, атмосфера національно-визвольної боротьби італійського народу під проводом Гарібальді – все це вплинуло на появу в Італії нової оперної школи, яку започаткував **Джоакіно Россіні** (1792–1868).

«Життя, розум, творчість, думка, світло, логіка, краса і розкіш», – так відгукнувся про мистецтво Россіні тогочасний музичний критик. Дві опери композитора – «Севільський цирульник» і «Вільгельм Телль» – це вершинні досягнення двох жанрів італійського музичного театру: перша з них завершує розвиток опери-buffa, друга – започатковує нову, героїко-романтичну лінію.

В опері «Севільський цирульник» Россіні блискуче поєднав старовинні традиції італійської опери-буфа з новаторськими прийомами. Так, відповідно до традицій комічної опери, лібретист і композитор значно демократизували сюжет Бомарше, посиливши комічні моменти, наблизивши персонажі французької комедії до персонажів італійської комедії дель арте. При цьому Россіні оновив музично-драматургічні прийоми традиційної опери-буфа. І хоч панівне положення сольного співу, властиве італійській комічній опері, зберігається у Россіні, але психологічна виразність домінує над декоративними засадами. Мелодиці Россіні притаманні інтонації італійської побутової мови – легкої, жвавої і стрімкої. Саме з допомогою вокальних прийомів Россіні створює індивідуальні характеристики образів: мова графа Альмавіви – це кантілена, Фігаро – скоромовка, Розіни – грайлива граціозність, Дон Базіліо – підкреслено вуглувата.

З італійським побутовим інструментальним стилем пов'язана і оркестрова манера Россіні, оркестрова фактура, що наближається до гітарної. Проте роль оркестру в опері «Севільський цирульник» не обмежується лише функцією аком-

панементу, як це було у традиційній опері-буфа. Блискучий та прозорий оркестр Россіні – це і додаткові штрихи до вокальних партій-характеристик персонажів, і зображальні ефекти, що свідчить про вільне володіння прийомами класичного симфонізму (особливо Моцарта).

Досліди й пошуки Россіні в галузі опер «серйозного» плану («Танкред», «Моїсей в Єгипті», «Арміда» та ін.) набули завершального висловлення у героїко-романтичному «Вільгельмі Теллі», створеному на сюжет швейцарської легенди. Головною дійовою особою опери є народ, який здобуває у боротьбі незалежність і свободу. Саме цій темі боротьби підпорядковані інші лінії розвитку опери, зокрема любовно-лірична. Тому у «Вільгельмі Теллі» панівне положення займають масові хорові сцени наскрізного розвитку дії, де вільно переплітаються, переливаючись одне в одне, ансамблі, сольні епізоди, хори, балет, інструментальні фрагменти. Саме у «Вільгельмі Теллі» Россіні відкрив ті художні прийоми (композиція великих сцен, використання хорів, роль оркестру тощо), що відкрили шлях героїчній опері XIX сторіччя і набули розвитку в творчості ряду видатних оперних композиторів (Белліні, Верді, Мейєрбера).

Романтичні спрямування італійської опери виявились у творчості двох композиторів, діяльність яких розгорнулась між завершальними операми Россіні і першими оперними творами Верді. Це **Вінченцо Белліні** (1801–1835) і **Гаetano Доницетті** (1797–1848). Саме з їх творчістю пов'язаний розквіт стилю вокального виконавства, що увійшов в історію під назвою «бельканто» (bel canto – чудовий спів). Він відзначається винятковою мелодійною зв'язністю, співучістю, благородством звука, рухливістю, легкістю, здатністю виконувати віртуозні пасажі.

Кращі твори Белліні відбили патріотичне піднесення, викликане національно-визвольним рухом італійського народу.

«Норма», «Пуритани» – ці опери композитора сприймалися глядачами-слухачами як актуальні твори, їх постановки нерідко супроводжувалися демонстраціями патріотичного спрямування. Проте сучасників чи не найбільше приваблював інший бік обдарування Белліні – романтична мрійливість, витончений ліризм його музики, меланхолійно-елегійні, плавно-гнучкі вокальні мелодії. Своєрідним символом вокального стилю композитора можна вважати каватину Норми з однойменної опери – це відома молитва «Casta diva».

Оперним творам Доніцетті притаманні доступність і витонченість мелодики, ефектність і різноманітність театральних прийомів, блискуча вокальна віртуозність. Вільно володіючи різними національними стилями та жанрами, Доніцетті в кожному з них створив цікаві й своєрідні опери: «Лючія ді Ламмермур» – лірико-романтична, «Фаворитка» – типова «гранд-опера», «Дон Паскуале» – опера-buffa та ін. Гостра сюжетна цікавість, виключна легкість мелодики, театральні ефекти – все це сприяло широкій популярності опер Доніцетті, його пануванню на італійській сцені впродовж майже двох десятиліть.

Наступна яскрава сторінка італійської опери – творчість **Джузеппе Верді** (1813–1901). Його тривалий творчий шлях охоплює майже 60 років (від 30-х до 90-х років ХІХ століття) і представлений 26 операми.

Перші опери Верді з'явилися наприкінці 30-х – початку 40-х років («Набукко», «Ломбардці» та інші), які викликали захоплюючий ентузіазм публіки. Це пояснюється суспільно-історичними умовами Італії того часу: прагнення народу скинути гніт австрійських поневолювачів. У сюжетах, музиці цих опер Верді народ почув відповідь на свої прагнення. 40-і роки – це період пошуків Верді нового музично-драматичного стилю для втілення життєво-хвилюючої теми – теми

любові та прагнення людини до волі, співчуття страждаючим і пригнобленим. Опери, що були еволюційними у творчості композитора, – це «Ернані» і «Макбет», «Битва під Леньяно» і «Луїза Міллер». Остання з цих започаткувала нове спрямування творчої діяльності Верді – звернення до жанру лірико-драматичної опери, що став провідним у подальшій роботі композитора. «Травіата», «Ріголетто», «Трубадур», «Аїда», «Отелло», «Дон Карлос» та інші опери Верді 50-х – 90-х років – це переважно психологічні драми, які подекуди підіймаються до рівня справжніх трагедій.

Правдиве втілення багатогранних і своєрідних характерів, гострих життєвих конфліктів стає головним завданням митця. Йому Верді підпорядковує і пошуки сюжету, як засобу дієвого розкриття ідеї твору, і побудову лібрето, складанням якого керує безпосередньо сам. Творчі вказівки та поради композитора лібретистам стосувались не лише сценарного плану опери. Верді вимагав максимальної концентрації сюжетного розвитку літературного першоджерела, а отже скорочення різних побічних ліній драми. Детально працюючи над текстом лібрето, віршами, композитор вимагав їх ритмічної різноманітності, граничної виразності та лаконізму, «необхідної фрази, що буде збуджувати, буде сценічною» (з листа Верді до лібретиста «Аїди»). Тільки після створення повного літературного тексту композитор міг розпочинати роботу над музикою. Приступаючи до написання музики, Верді вже ясно уявляв характер, навіть зовнішню міміку й рухи своїх героїв – вони поставали перед ним, наче живі люди. Крім того, при створенні тієї чи іншої опери композитор мав на увазі можливість її сценічного втілення – сценічну площадку, декорації, виконавські сили. «Усі сили сцени, – писав Верді, – забезпечують драматичну виразність, а не лише музичне переказування каватин, дуетів, фіналів тощо». Саме такий

підхід до опери, як до сценічно-музичної драми, сформував одну з основних якостей опер Верді – театральність.

Провідним фактором опери Верді визнавав вокально-мелодичний. «Голос і мелодія для мене завжди будуть найголовнішими», – зазначав композитор, вбачаючи в цьому висловлення типово національних рис італійської музики. У пошуках нового інтонаційного складу, який би глибоко і багатогранно виявляв індивідуальні риси конкретних образів та драматичних ситуацій, Верді, на основі злиття принципів пісенно-аріозних (*bel canto*) і декламаційних (*perlante*) розробив власну «мішану манеру» (*stilo mixto*). Вона давала можливість створення вільних форм монологів та діалогічних сцен.

Базуючись на досягненнях Вагнера і особливо Берліоза, Верді знайшов своє рішення ролі оперного оркестру, який в його оперних творах не тільки виконує акомпануючі функції, а й цементує музично-драматичну дію. Чимало знайдено Верді індивідуальних прийомів оркестровки, зокрема, застосування «тембрової драматургії».

В останній чверті XIX століття італійська опера пережила період пошуків і боротьби напрямів. Двома полюсами, навколо яких групувались музичні сили, були Верді і Вагнер. Захоплення музикою німецьких романтиків, що набуло великого розповсюдження у 70-х роках, прагнення наслідувати їх, особливо Вагнера, властиве й значній частині композиторської п'ямолоді Італії. Хоч це захоплення по-більшості мало характер епігонства, проте були і позитивні риси. Прагнучи оновити та поглибити оперне мистецтво, молоді італійські композитори значно більше уваги, ніж їх попередники, приділяли оркестру, гармонічним барвам. Проте слідом за Вагнером вони оголосили вокальні традиції опери як такими, що віджили. Відкидали вони й італійську оперну спадщину,

навіть до мистецтва Верді ставились досить зневажливо. Їх ідейним наставником і найяскравішим представником був **Арріго Бойто** (1842–1918), автор опер «Мефістофель» і «Нерон». Він же був відомим поетом (псевдонім Тобіа Горріо) і лібретистом (до речі, автор лібрето двох опер Верді – «Отелло» і «Фальстаф»).

Вагнеризму, що набув поширення в Італії, протиставив себе новий напрям останнього десятиліття XIX сторіччя – **веризм** (італ. *vero* – істинний, правдивий). Грунт для появи оперного веризму був підготовлений італійським літературним веризмом – роман «Джацинта» Л. Капуана і особливо новели Джованні Верга (збірки «Життя полів», «Сільські новели», «Мандрівне життя»). Веристи намагались показати життя таким, яким воно є. Герої творів веристів – бідні селяни, студенти, вулична богема, актори, тобто знедолені соціальні низи. Веристи прагнули до правдивого показу життя, захоплюючись натуралістичним відтворенням почуттів та пристрастей. Верді, не поділяючи багатьох позицій веристів, все ж вітав прагнення молодих композиторів зберегти вірність заповітам італійської оперної школи. Новий зміст, до якого вони звертались, вимагав нових засобів виразності та принципів драматургії – більш динамічних і нервово-збуджених. Тому операм веристів притаманні підкреслена емоційність, наголос на особистих переживаннях героїв, гострі драматичні ситуації, пристрасна мелодійність.

Перша веристська опера з'явилась у 1890 році – це була «Сільська честь» **П'єтро Масканьї** (1863–1945), створена за новелою Дж. Верга. Музиці опери властиві гостро-емоційні контрасти: шалені пристрасті – душевна відчуженість, драматичне зіткнення людських характерів – спокій весняної природи. Після успішної прем'єри у Римі, «Сільська честь» прозвучала на сценах багатьох оперних театрів світу, спри-

явши розповсюдженню принципів веризму. Через два роки з'явилася ще одна веристська опера, тріумф якої затьмарив успіх опери Масканьї, – це «Паяци» **Руджеро Леонкавалло** (1858–1919), яскраво емоційна музика якої досягає великої сили у відображенні людських пристрастей.

Останній з італійських оперних класиків – **Джакомо Пуччіні** (1858–1924), в творчості якого поєдналися художньо-естетичні устремління Верді та мистецькі ідеали веристів. Він звертався до сюжетів сьогодення, шукав у повсякденному побуті пересічних людей (подекуди в екзотичній обстановці Сходу чи далекого Заходу) матеріал для втілення житейських драм, заснованих на любовній колізії. В центрі його опер («Манон», «Богема», «Тоска», «Чіо-Чіо-Сан») – образ жінки, здатної до самопожертви в ім'я кохання. Основним засобом музичної виразності є наспівна мелодія, пов'язана з італійською побутовою піснею. Пуччіні створив гнучкий речитативно-аріозний стиль, доручивши оркестру роль активного учасника ліричної драми. Музика опер позначена глибокою людяністю й силою висловлених почуттів, напруженим драматизмом і дієвістю.

Оперета

XIX століття – період зародження й формування нового жанру музичного театру – оперети²². Її батьківщиною є Франція. Серед великих і малих театрів 50-х років з'явилось два нових, на долю яких випало стати першими театрами нового жанру – жанру оперети. Одним з них керував Флорімон Ерве, другим – Жак Оффенбах. Оперета виникла із схрещування різних жанрів: комічної опери, комедії-водевілю, ексцентрич-

²² Оперета (букв. – маленька опера) – це музично-драматичний твір з діалогами, основу музичної драматургії якого становлять жанри масово-побутової музики (пісня, танець).

ної буфонати, пантоміми, пародії, концертів кафешантану та ін. Якщо спочатку в опереті висміювались, пародіювались театральні штампи, то поступово її мішенню стають побут і звичаї Другої імперії.

Пріоритет у створенні нового жанру належить **Флоріону Ерве** (1825–1892). Саме він ввів в ужиток термін «оперета». Його перші твори в цьому жанрі являють собою пародії на тодішні «гранд-опера»; предметом пародії стає театральна постановка розкіш, парадність оркестровки, перебільшена вокальна віртуозність. Серед оперет композитора (їх понад 80; «Маленький Фауст», «Новий Аладдін» та ін.) найбільш визначна – «Мадемуазель Нітуш» (канва сюжету – життєвий шлях самого композитора), яка розвиває традиції італійської опери-буф та французької комічної опери.

Другий блискучий автор оперет – **Жак Оффенбах** (1819–1880). Його театр відрізнявся від театру Ерве тяжінням до соціальної сатири, що виявилось буквально в перших творах, різних у жанровому плані: пасторальні ідилії, лірико-побутові комедії, буфонати. Вирішальний успіх прийшов до Оффенбаха з оперетою «Орфей у пеклі» (1858), в якій неймовірним чином поєднуються пастораль і буфоната, Глюк і кафешантанний куплет. (Ця оперета витримала поспіль 288 вистав!).

Оперети Оффенбаха можна умовно розподілити на три групи. Перша з них – оперети-пародії; це перекроювання на тогочасний лад популярних сюжетів (античних, романтичних, казкових), або висміювання умовно-театральних прийомів та стилю оперних постановок. За приклад можуть слугувати оперети «Синя борода», «Орфей у пеклі». Друга група – це комедії моралі; вони базуються на оригінальних сюжетах, де в гротесковому переломленні викриваються тогочасні буржуазні відносини, як-от, оперета «Паризьке життя». Третю групу оперет становлять лірико-комедійні, наприклад, «Перикла», «Яблуко розбрату».

Слава Оффенбаха по праву належить і його лібретистам – відомим театральним драматургам А. Мельяку і Л. Галеві. Завдяки всім трьом оперета почала брати активну участь у мистецько-громадському житті Франції, змальовуючи суспільство, до якого належали самі митці, таким, яким воно було насправді – без масок і фальшивої позолоти.

Успіхові оперет Оффенбаха сприяла, безумовно, музика – легка і доступна, блискуча і витончена. Коріння музичної мови композитора різноманітні. Насамперед слід зазначити французький міський фольклор, естрадно-побутову музику, пісні паризьких шансоньє. Джерела музики Оффенбаха – це і барвисті ритми різних національних танців: польки, кадрилі, галопа, вальсу, тарантели, болеро, фанданго, сегідильї; головне ж – канкан²³. Крім того, музика багатьох оперет Оффенбаха – це чудова імітація будь-якого стилю: пастораль XVIII століття, героїка «великих опер» Мейєрбера, кафешантанні куплети тощо. Відчутний також зв'язок з мистецтвом класиків – Вебера, Моцарта, Россіні та ін.

Значення Оффенбаха в історії оперети полягає в тому, що саме в його творчості вона сформувалась як гостро-сатиричний соціально-викривальний жанр. Завдяки Оффенбаху оперета стала по-справжньому музичним жанром і завоювала широке міжнародне визнання.

У розпалі творчої діяльності Ерве і Оффенбаха з'явилося ще ряд французьких композиторів, які талановито й плідно працювали в жанрі оперети. Це передусім **Олександр Шарль Лекок** (1832–1918), слава до якого прийшла з оперетою «Чайна квітка». У подальших його оперетах – «Дочка мадам Анго», «Жирофле-Жирофля» та інших – відчутне тяжіння до легкої інтриги з пікантними подробицями. У по-

²³ Канкан – модний на той час у Парижі побутовий танець, був завезений з Алжиру і введений у балетну практику в 30 роки XIX ст. композитором Мюзаром; це була заключна фігура кадрилі.

рівнянні з «вибуховою» музикою Оффенбаха, музична мова Лекока спокійна і більш врівноважена.

Подальший розвиток французької оперети пов'язаний з іменами **Едмона Одрана** (1840–1901; найбільш відома оперета «Маскота») і **Робера Планкетта** (1848–1903; особливо популярна оперета «Корневільські дзвони»). В їх музиці панують плавні три- та шестидольні розміри, вальсові мелодії, що значною мірою пов'язано з впливом віденського вальсу. Одран і Планкетт – останні з представників французької класичної оперети. Франція полишає позиції законодавиці жанру оперети, ця роль переходить до Австрії.

Відень тих часів мав багато спільного з Парижем у галузі загальнокультурної атмосфери, це один із значних і визнаних музично-театральних центрів Європи. Фундатором віденської класичної оперети був **Франц Зуппе** (1819–1895). Його перші оперети, безумовно, створені під впливом творчості Оффенбаха (одноактні оперети «Десять наречених і жодного нареченого», «Пікова дама», «Чарівна Галатя» та ін.). У той же час Зуппе прагнув до використання національних сюжетів, австрійського музичного фольклору. Три твори є вершинами творчості Зуппе – оперети «Фатініца», «Бокаччо» і «Донна Жуаніта». Їх позитивні музичні якості – стилістична відшліфованість (поєднання італійських та віденських елементів), багатство танцювальних ритмів (марш, вальс, полька, тарантела тощо), витонченість і легкість музики, тонке відчуття законів музичного театру.

У подальшому до оперети звернувся ще ряд австрійських композиторів. Це **Карл Міллекер** (1842–1899); одна з його найкращих оперет – «Бідний студент». Тут він постає як знавець природи музичного театру і майстер лаконічних та влучних музичних характеристик. Ще один майстер віденської класичної оперети – **Карл Целлер** (1842–1898), автор

таких відомих творів, як «Продавець птахів» і «Мартін-рудокоп». Не дивлячись на певний сюжетний схематизм та типовий любовний конфлікт, музика оперет Целлера приваблює мелодичним багатством, м'яким ліризмом, танцювальністю (особливо вальсовістю).

На початку 70-х років відбувся дебют на сцені театру оперети **Йоганна Штрауса-сина** (1825–1899). На той час він уже був визнаним «королем вальсу», в жанрі ж оперети відчував себе ще невпевнено, хоча перші його твори – «Індіго», «Карнавал у Римі» – принесли успіх. Наступні оперети Штрауса («Летюча миша», «Циганський барон», «Весела війна», «Ніч у Венеції») засвідчили тонке відчуття композитором природи музичного театру. Його оперетам притаманні легка водевільна інтрига із заплутаними ситуаціями, наївний і чарівний ліризм, нестримні веселощі. Драматургічна основа кращих оперет Штрауса – розгорнуті музичні сцени, складні за формою ансамблі.

Драматургом виявив себе Штраус і щодо використання танцювальних мелодій, з допомогою яких він створює певну ситуацію чи характер персонажа. Особливо це стосується вальсових ритмів. Так, вальс Аделі з «Летючої миші» – це дзвінкий каскад сміху, що і становить основу її музичної характеристики. Зовсім інший вальс у фіналі другої дії цієї ж оперети – він уособлює радість, веселощі і водночас сприяє досягненню кульмінації в розвитку інтриги. Важлива роль в оперетах Штрауса належить оркестру, який цементує драматичну дію. Тематичній єдності окремих сцен та оркестрових епізодів сприяє надання деяким мелодіям значення лейтмотиву, тобто можна говорити про симфонізацію оперет Штрауса. В оперетах, особливо «Циганському бароні», Штраус виступає як майстер музичної характеристики. До речі, ця одинадцята числом оперета тяжіє до музичної драматургії

опери (початково вона була задумана саме як оперний твір) і провіщає подальший етап розвитку жанру оперети.

Подальшого розвитку оперета набуває на рубежі XIX–XX століть. Авторів **неовіденської оперети** все більше приваблюють справжні життєві конфлікти, трактовані аж ніяк не в гумористичному плані. Герої нових оперет – люди, які втратили своє становище в суспільстві, нещасливі в коханні. Оперета переростає у сентиментальну музичну драму, в якій комедійні елементи хоч і зберігаються, але стають другорядними.

У цьому плані показова творчість видатних композиторів неовіденської оперети **Ференца Легара** (1870–1948) та **Імре Кальмана** (1882–1953) – обидва уродженці Угорщини. В їх оперетах («Весела вдова», «Граф Люксембург», «Фраскіта» Легара; «Сільва», «Маріца», «Принцеса цирку», «Фіалка Монмартра», «Баядера» Кальмана) помітні ті самі традиції, що й в літературі, музиці кінця XIX – початку XX століть, зокрема у веризмі: тяжіння до мелодраматичних колізій, співчутливе відображення «маленьких людей» з їх сильними почуттями й пристрастями, особливо представників артистичної богемі (актриса вар'єте Сільва Вареску в однойменній опереті Кальмана, оперна співачка Анжела Дід'є в «Графі Люксембурзі» Легара тощо).

Театральна практика виробила певні стандарти й нормативи неовіденської оперети, які, переважно, живуть і нині. Серед них слід назвати такі: сюжетна основа – драма кохання центральної пари героїв; кульмінація конфлікту між ними – фінал другої дії; легка (як у комедії) розв'язка конфлікту; розробка любовної теми у буфонно-фарсовому плані інших дійових осіб (цикл інтермедій в третій дії із завершенням в останній); декілька епізодичних типажів старшого покоління для додаткової буфонної інтермедії.

Персонажі (звідси й опереткові актори) розподіляються за амплуа: «герой» та «героїня», «каскадні» персонажі, «коміки». Відповідно до цього виробились стандарти та нормативи і в музиці: вихідні арії героїв, два-три їх ліричні дуети (частіше в ритмі вальсу); два-три «каскадних» дуети (в ритмі вальсу, польки, фокстроту); два великих фінали (першої та другої дій) за участю хору; один вставний балет; пісня й танець угорського або циганського характеру в другій дії; партії головних героїв – у середній теситурі (скажімо, героя може співати тенор чи баритон); прості з вокального боку партії «каскадних» персонажів (вони повинні вміти танцювати); «коміки» проговорюють свої куплети під акомпанемент оркестру і теж танцюють.

Неминучою художньою цінністю своєї музики Легар і Кальман змогли перебороти стандартність. Заслуга їх як реформаторів жанру оперети полягає в тому, що вони розвинули лірико-психологічні засади, ввели до оперети «негативні» емоції (смуток, печаль, відчай), спирались на такі джерела, як віденська побутова музика (особливо вальс), угорська народна та естрадна музика, сучасна їм танцювальна музика (вальс-бостон, фокстрот, шиммі).

Третьою країною після Франції та Австрії, що створила власну оперету, була **Англія**. Впродовж XVIII–XIX століть тут панувала баладна опера, яка поступово втрачала демократичну й сатиричну спрямованість. Національні традиції баладної опери відродилися в англійській опереті, що з'явилася в другій половині 70-х років XIX ст. Її засновниками були композитор **Артур Саллівен** (1842–1900) і драматург **Вільямс Уїлберг**, перу яких належить 13 оперет; серед них особливої популярності набула оперета «Мікадо».

Неовіденська та англійська оперети мали певний вплив на **американську**. Ті твори Легара і Кальмана, які йшли

на Бродвеї, дещо втомлювали і заколисували американську публіку вальсовими ритмами. Тому музику їх оперет почали «адаптувати», перекладаючи на більш близькі американцям джазові ритми. Цим, зокрема, довгі роки займався композитор **Джером Керн** (1885–1945), оперета якого «Плавучий театр» («Квітка Міссісіпі») стала важливою подією в історії американського музичного театру.

У подальшому в жанрі оперети (XX ст.) плідно працювали такі американські композитори, як **Рудольф Фріоль** (1879–1972; «Світлячок», «Роз-Марі»), **Ричард Роджерс** (1902–1979; «Оклахома»), **Кол Портер** (1891–1964; «Цілуй мене, Кет»), **Джордж Гершвін** (1898–1937; «Хай гримить оркестр», «Про тебе я співаю»).

Нові національні композиторські школи в центрі та на півночі Європи

Національно-визвольна боротьба у багатьох європейських країнах викликала рух за національне відродження у різних сферах мистецтва. Це такі країни, як Ірландія, Швейцарія, Сербія, Хорватія, Швеція, Португалія. У Польщі, Норвегії, Чехії та ряді інших держав відбувається заснування національної музичної класики.

Польща

Наприкінці XVIII століття Польща перестала існувати як держава; вона була розділена між Пруссією, Австрією та Росією. Всі революційні спалахи й повстання (1830–1831, 1846, 1863) закінчувались поразками. Виявити себе як єдину націю польський народ був здатний лише шляхом збереження національної культури. На початку XIX століття виникає «Товариство друзів науки», члени якого створюють і друку-

ють «Історію польської літератури», шеститомний «Словник польської мови» та ряд інших праць. Чимало польських музикантів (аматорів та професіоналів) пишуть музику на «Історичні пісні» Немцевича, які відіграли величезну роль у вихованні патріотичних почуттів народу.

Ціле покоління польських музикантів сприяло становленню й формуванню національної професійної музики. Це **Михал Клеофас Огинський** (1765–1838), значення творчості якого пов'язано зі створенням національно-самобутньої польської музики на жанрово-побутових засадах; насамперед у галузі полонезу – їх у нього понад 20 (серед них широко відомий «Прощання з батьківщиною»). Він також автор військово-патріотичних (повстанських) пісень.

Серед музично-громадських діячів, які започатковували польське національне музичне мистецтво, слід назвати **Ксаверія Юзефа Ельснера** (1796–1854) – першого директора Варшавської консерваторії, вчителя Шопена, одного із засновників національної опери; **Кароля Казимежа Курпінського** (1785–1857) – композитора, диригента, музикознавця, який відіграв значну роль у створенні польської опери. У ХІХ сторіччі блискучого розквіту досягла польська виконавська культура – творча діяльність скрипалів **Генріка Венявського** (1835–1880); він же автор численних скрипкових композицій, і **Кароля Ліпінського** (1790–1861), піаністки **Марії Шимановської** (1789–1831) та ряду інших митців.

Перший національним композитором світового значення став **Фридерік Шопен** (1810–1849). Його творчість – це справжнє втілення гордого й волелюбного духу польського народу, який відчували і розуміли передові діячі музичної культури. Шуман щодо цього зазначив: «...Якби могутній самодержавний монарх там, на Півночі, знав, який небезпечний ворог криється для нього у творіннях Шопена, у простих

наспівах його мазурок, він заборонив би музику; твори Шопена – це гармати, прикриті квітами».

Музиці Шопена, безумовно, притаманні риси романтичного мистецтва: мрійливо-ліричні і бурхливо-романтичні образи, сміливість музичної мови (особливо гармонічної), оновлення жанрів та форм. Разом з тим його творчості властива самобутність, яка відрізняє Шопена від усіх його сучасників. Найхарактерніші риси шопенівської музики – її надзвичайна доступність, поетична чарівливість, зворушливість, витонченість і вишуканість форми.

Ще одна притаманна Шопенові риса – митець геніального обдарування висловив себе повністю (не рахуючи пісень і кількох творів для різних інструментів) лише засобами фортепіанної музики. Осягнувши всі виражальні можливості фортепіано, Шопен надзвичайно розсунув його художні межі. Для митця фортепіанна музика була і творчою лабораторією, і формою ствердження нової віртуозної техніки, і сферою висловлення найглибших інтимних почуттів²⁴.

Сфера, якої не торкнувся Шопен, – опера – посіла центральне місце в творчості **Станіслава Монюшка** (1819–1870), класика польської музичної культури. Серед творів композитора для музичного театру (опер, оперет, балетів – їх понад 25) провідна роль належить опері «Галька». Соціальна спрямованість сюжету, інтонаційна самобутність мелодики опери – ось ті риси, що дали змогу цьому творові зайняти почесне місце не лише у Польщі, а й в усіх слов'янських країнах. Національний характер відчутний і в емоційному тоні опери, і в музичних характеристиках головних персонажів – Гальки та Йонтека, і в змалюванні шляхетських кіл. Як зазначив один з тогочасних музичних критиків, характер-

²⁴ Про фортепіанну творчість Шопена більш детально йшлося у підрозділі «Романтизм».

ними рисами опери є «надзвичайна ніжність, граціозність, сердечність, при постійній красі звука».

Ще одна сфера творчої діяльності Монюшка – вокальна лірика, що втілила багатство образів польської поезії. У ній представлені найрізноманітніші її види: драматичні пісні, балади, картинки повсякденного побуту, лірика, гумор тощо. Чимало солоспівів написані в жанрах польського фольклору – краков'яка, мазурки, думи та ін.

Чехія

На початку XVII століття Чехія втратила державну незалежність (у 1620 році зазнала поразки у битві під Білою горою, поблизу Праги) і впродовж майже трьох століть була під владою Австро-Угорської монархії. Наприкінці XVIII століття почала змінюватись роль чеської буржуазії в соціально-політичному житті країни. Відтоді почала пробуджуватись і національна самосвідомість чехів. Представників цього культурного руху називали «пробуджувачами». Спочатку історики, археологи, філологи відродили інтерес чехів до своєї історії, здобутків культури і народного мистецтва (Йозеф Добровський – філолог та історик літератури, Франтішек Палацький – автор п'ятитомної «Історії чеського народу», Йозеф Юнгман – знавець чеської мови). Потім до них приєднались поети і письменники, зокрема Ян Неруда і «батько чеської драматургії» Йозеф Тим. Нарешті, на третій хвилі руху «пробуджувачів» з'являються музиканти, серед яких центральне місце належить композиторові **Бєрджиху Сметані** (1824–1884).

Діяльність Сметани – багатогранна: він виступав як піаніст і диригент, займався музично-громадською роботою (керував оперним театром у Празі, виступав у пресі як музичний критик) і, безумовно, композиторською. Найвищі

досягнення Сметани у сфері композиції пов'язані з двома жанрами – **оперою та програмною симфонічною музикою**. Ще на початку своєї творчої діяльності композитор визначив собі таке завдання: «Ми вбачаємо в опері вершину наших національних художніх устремлінь і повинні зробити все, аби вона була високою й по-справжньому народною». І це завдання Сметана розв'язував упродовж всього творчого шляху. Він вважав, що чеська опера має бути національною не лише за музичною мовою (мелодикою, ритмікою тощо), а й за духом.

Свої творчі пошуки в галузі опери Сметана зосередив у двох напрямках: героїчному («Далібор», «Лібуше», «Брандербуржці в Чехії») і комедійному («Продана наречена», «Дві удови», «Тасмниця»). Опері обох жанрів мають спільні драматургічні принципи; вони стосуються симфонізації оперного твору, відтворення національного складу мови. Саме тематизму Сметана приділяв особливу увагу. «Декламація і тільки декламація робить музику чеською», – зазначав композитор. І він відтворює в своїй музиці співучі риси чеської мови: широкий розспів голосних, ритмічне багатство й різноманітність акцентів. Провідні мотиви опер, насичені зворотами національної музичної мови, Сметана вільно переміщував з вокальних партій до оркестру і навпаки. Це сприяло органічному взаємозв'язку вокальних та інструментальних засад, надавало музичному розвитку дієвості, жвавості.

Серед симфонічних творів Сметани («Урочиста симфонія», «Празький карнавал», декілька симфонічних поем та ін.) виділяється симфонічний цикл «Моя батьківщина», що складається з шести поем: «Вішеград», «Влтава», «З чеських луків і лісів», «Шарка», «Табор», «Бланік». Образ батьківщини розкривається через епос, історію, народний побут, казку. Спочатку композитор мав намір звернутись до

поета Святоплука Чеха, аби той написав віршований текст. Однак потім Сметана обмежився власним викладенням у прозі змісту кожної поеми. Використовуючи принципи симфонічних поем Ліста (засновника цього жанру програмної музики), Сметана по-своєму трактував їх у рамках кожної поеми та при сполученні всіх шести поем у єдиний цикл.

Другий представник чеської музичної класики, молодший сучасник Сметани – **Антонін Дворжак** (1841–1904). При спільності певних світоглядних і творчих позицій кожного з митців відрізняє своє бачення світу, склад характеру, творче обличчя; на різні часи припадає розквіт їх творчої діяльності (для Сметани – 60–70 роки, для Дворжака – 80–90). До того ж, якщо музиці Сметани притаманне, так би мовити, об’єктивне відображення дійсності, то музичним творам Дворжака – суб’єктивне (більш особистий душевний відгук на ті чи інші життєві явища). Важко сказати, якому жанрові музичного мистецтва Дворжак надавав перевагу. Він – автор десяти опер, ряду кантат і ораторій, понад 70 пісень та романсів. Однак чи не з найбільшою активністю він працював у галузі інструментальної музики: понад сорок симфонічних творів (симфонії, концерти, увертюри, сюїти, поеми тощо), велика кількість камерно-інструментальних композицій (сонати, тріо, квартети, фортепіанні п’єси та ін.). В інструментальній музиці Дворжака сполучаються пристрасна емоційність і щира задушевність, мелодична щедрість і сувора логічність побудови.

До числа кращих творів Дворжака належить **П’ята симфонія**, що увійшла в історію під назвою «З Нового Світу». В цій симфонії поєднані інтонації й ритми чеської та негритянської музики, деякі образи нав’язані фольклором індіців. Щодо негритянських пісень, які глибоко хвилювали композитора (особливо спірічуелси – духовні пісні негрів), Дворжак

говорив: «Вони патетичні, пристрасні, ніжні, меланхолійні, сміливі, радісні, веселі». Проте він підкреслював стосовно П'ятої симфонії та інших творів, написаних ним у США: «Де б я не творив – в Америці чи Англії, я завжди писав істинно чеську музику».

До найбільш популярних інструментальних творів Дворжака належать «Слов'янські танці» (два зошити, в кожному по вісім п'єс). У десяти з шістнадцяти п'єс подані чеські танці, сповнені то бурхливої радості, то світлого смутку: майже всі танці першого зошита (крім 2-го) і три танці другого зошита (3-й, 5-й і 8-й). Відтворені Дворжаком музично-стилістичні особливості танців й інших слов'янських народів: польського (2-й і 6-й з другого зошита), словацького (1-й з другого), українського (2-й з першого та 4-й з другого), сербського (7-й з другого).

Засновники чеської музичної класики Сметана і Дворжак виступали в оточенні талановитих вітчизняних композиторів – Зденека Фібіха, Йозефа Ферстера, Леоша Яначека, Вітезслава Новака, Йозефа Сука (два останні – учні Дворжака).

Норвегія

Серед музичних культур народів Півночі у другій половині XIX століття найбільш чільне місце посідає норвезька, яку очолив **Едвард Гріг** (1843–1907). Світогляд і творчість Гріга формувались в умовах піднесення національно-визвольного руху за політичну незалежність Норвегії. Пробудження національної свідомості виявилось у різних сферах культурно-мистецького життя: в живопису (Тидеман), історичній науці (Мунк), літературі (Ібсен, Бйорнсон), музиці (фольклорист Ліннеман, скрипаль Уле Булль – «Паганіні Півночі», як його називали, композитори Свенсон і Нурдрок – автор музики національного гімну Норвегії та інші).

Серед музикантів виділяється Едвард Гріг, у творчості якого знайшли надзвичайно яскраве втілення образи норвезької народної поезики, картини природи, стилістичні особливості народної музичної мови. «Я почерпнув багатющі скарби у народних наспівах моєї батьківщини, – зазначав Гріг, – і з цього скарбу, що є непочатим джерелом норвезького духу, прагнув створити національне мистецтво».

Одна з провідних сфер творчої діяльності Гріга – **фортепіанна музика**. Композитором створено близько 150 фортепіанних п'єс, значна частина яких об'єднана у десять «Ліричних зошитів». Образи, які найчастіше зустрічаються у фортепіанних композиціях Гріга, – народна фантастика (гноми, кобольди), жанрово-танцювальна сфера (ритми народних танців спрингар, халлінг, гангар), особисто-суб'єктивні почуття. Для фортепіано Грігом написано і декілька масштабних композицій – Соната, Балада у формі варіацій, Концерт для фортепіано з оркестром. Музика цих творів пройнята інтонаціями, ритмами та ладовими зворотами норвезького фольклору.

Поряд з фортепіанною музикою Гріг значну увагу приділяв **вокальним жанрам** (близько 150 пісень та романсів). Подібно до «Ліричних зошитів» фортепіанних п'єс композитор і вокальну лірику об'єднував у «зошити». Серед улюблених образів солоспівів – поетичні картини рідної природи («Біля струмка», «У човні»), висловлення особисто-інтимних почуттів («Сон», «Побачення»), тема відданості і любові до вітчизни («До батьківщини»), синовньої та материнської любові («Колискова», «Під квітами», «Мати співає»).

І хоча в творчості Гріга переважають твори невеликих масштабів, все ж його вабили й більш складні та великі композиції. Так, композитором створено ряд вокально-симфонічних драматичних сцен і картин: «У врат монастиря», «Повернення на батьківщину», «Олаф Трюгвасон» та ін. Серед

них виділяється музика до драми Генріка Ібсена «Пер Гюнт», що складається з 17 номерів, на основі яких Гріг створив дві сюїти (для оркестру та у фортепіанному перекладі). Своєю музикою Гріг наблизив зміст п'єси Ібсена до народно-поетичних джерел.

* * *

У другій половині ХІХ ст. розпочинається процес формування національної літератури і мистецтва народів Прибалтики, який привів на межі ХІХ–ХХ століть до заснування там музичної класики.

Народи **країн Балтики** – Латвії, Естонії, Литви – тривалий період знаходилися під владою німецьких рицарів (лише частина литовських племен відбила ворожу навалу і в ХVІ ст. об'єдналася зі шляхетською Польщею), у ХVІІІ столітті були включені до складу Російської імперії.

З 60-х років ХІХ століття у Балтиці широко розгорнувся рух по збиранню народних пісень, почалось друкування різноманітних збірок народнопісенних текстів і мелодій. Енергійний рух за національну музику висунув, як провідний, жанр хорової пісні. Репертуар з лютеранських хоралів і німецьких пісень почали доповнювати народними наспівами або спеціально створеними піснями на слова прибалтійських поетів. Подібний репертуар був надбанням сільських і міських аматорських хорових гуртків, успіх роботи яких викликав появу концертних виступів – «Свята пісень». Так, перше в Естонії «Співоче свято» відбулось у Тарту в 1869 році, а перше загальне латвійське свято пісні – у Ризі в 1873 році. Такі свята стали традиційними. У зв'язку з широким музично-аматорським рухом постало питання про необхідність забезпечення його кваліфікованими керівниками. Цьому завданню присвятили свої сили молоді музиканти; серед них виділяються Язеп Вітол і Артур Капп.

Язеп Вітол (1868–1918) – один із засновників латвійської музичної класики. Ним створено близько 150 творів для хору: обробки народних пісень, оригінальні композиції (як-от, балада «Беверинський співак»). В особі Вітола латвійська фортепіанна музика також мала свого видатного майстра. Його перу належить багато фортепіанних п'єс різних жанрів і форм: сонати, варіації, прелюдії, вальси тощо (виділяються «Варіації на латиську народну тему»).

Серед молодих естонських музикантів, які збагатили національну музику високохудожніми цінностями, провідне положення зайняв **Артур Капп** (1878–1952). Його творча, виконавська і педагогічна діяльність відзначена глибиною думки та професійною майстерністю. А. Капп працював у різних жанрах, проте особливо його приваблювали монументальні інструментальні форми. До найбільш значних творів естонської класичної музики належить Перша сюїта та естонські теми для симфонічного оркестру. Композитор створив чимало солоспівів і хорових композицій. На відміну від багатьох попередників, які цікавились у галузі естонської сольної пісні переважно лірикою, А. Капп писав в основному романси драматичного характеру («Лісовою дорогою», «У кайданах»).

Серед литовських композиторів, які збагатили національну музику вагомими духовними здобутками, виділяється **Мікалоюс Константінас Чюрльоніс** (1875–1911). «Христофором Колумбом нового духовного континенту» назвав Чюрльоніса Ромен Роллан, підкресливши новаторський стиль митця, його самотність.

У творчості Чюрльоніса постала й знайшла оригінальне вирішення одна з найактуальніших художніх проблем ХХ століття – синтез мистецтв. Думка художника і композитора постійно шукала паралелей, щоб вирішити філософську проблематику своїх творчих задумів. Щодо художніх творів

Чюрльоніса можна використати поняття «музичний живопис», щодо музичних – «картинна музика». Музичні твори Чюрльоніса – це переважно пейзажі, відображення природи, що була для митця невичерпним джерелом краси, символом буття. Природа рідного краю – ось основні образи його фортепіанних і симфонічних творів, серед яких провідне місце належить двом симфонічним поемам – «Море» та «У лісі».

Упродовж 1907–1908 років митець створив живописний цикл «Сонат»: «Соната сонця», «Соната весни», «Соната моря», «Соната пірамід», «Соната зірок» та ін. Уже сама назва підкреслює їх зв'язок з музикою. Сонати складаються з кількох контрастних частин (картин) і відповідно розкривають декілька тем-образів. Це створює великі можливості для розвитку кількох сюжетів, об'єднаних внутрішньою логікою, послідовним розвитком загальної теми.

Музичне мистецтво України

Великодержавна політика російського царизму була спрямована на переслідування будь-яких проявів національного самовиявлення українського народу, що, безумовно, гальмувало розвиток культури, зокрема музичної. Адже заборонялось друкування українською мовою книг і навіть текстів під нотами, ввіз з-за кордону будь-якої української літератури, що була там надрукована. Заборонялось викладання українською мовою в учбових закладах, носіння в громадських місцях національного одягу. Не менш складними й важкими були умови життя народу на західноукраїнських землях (Закарпаття, Галичина, Буковина). Австрійський уряд, під владою якого вони знаходились, знищував конституційні права, забороняв громадські організації тощо.

Всі ці події, безумовно, мали вплив як на громадсько-політичне, так і на літературно-мистецьке життя України.

Зростання українських міст як політично-культурних центрів сприяло формуванню професійних засад музичного мистецтва. Так, поряд з домашнім музикуванням починають розвиватись специфічні міські форми мистецького життя, професіональне виконавство. З'являються різні музичні гуртки і товариства: філармонічні товариства в Києві та Одесі, Харківський музичний гурток, Львівське хорове товариство «Боян» та ін.

Збагачується концертно-театральне життя: відкриваються постійнодіючі театри (оперний театр в Одесі, Харкові й Києві, Український театр у Львові та ін.), більш доступними широкому загалу стають концерти, в яких брали участь хорові капели (Я. Калішевського, І. Платонова), окремі виконавці (піаністи М. Лисенко і В. Пухальський, скрипаль А. Колаковський, диригенти О. Виноградський та І. Слатін). У містах (ще у XVIII столітті) почали виникати оркестри. Активну участь у міському музичному житті брали духові полкові оркестри, які грали на балах, у міських парках, театрах. У концертах зрідка виступали й кріпацькі оркестри, до репертуару яких входили твори світової музичної класики. Одним з вагомих музично-просвітницьких осередків Києва був міський оркестр, організований ще у 1768 році за спеціальною постановою Київського магістрату («Капелія» з 18 музикантів). Він грав на урочистих святах, відзначав ранкові та вечірні зорі й полудень. Вже у 20-х роках XIX століття до духової групи оркестру додалась струнна.

У домашньому побуті зростає потяг до сольного та ансамблевого інструментального музикування. Поширеними інструментами серед простих людей були бандура, сопілка, цимбали, скрипка, гітара; у панських маєтках – ще й клавікорди, флейта, фортепіано. Чимало аматорів із заможних класів мали добру професіональну підготовку. Так, відомий

український письменник Г. Квітка-Основ'яненко грав на флейті, фортепіано й деяких інших музичних інструментах, навіть писав фортепіанні п'єси і робив транскрипції (переклади) романсів для інструментального виконання.

Про високий рівень тодішньої оркестрової культури свідчить поява **Симфонії соль мінор невідомого автора**. Дані говорять, що час виникнення симфонії – початок ХІХ століття (певний період вона приписувалась М. Д. Овсянико-Куликовському). Музика твору базується на інтонаціях, ритмах і зворотах українського пісенно-танцювального фольклору.

Все організованішою стає музична освіта, урізноманітнюються її форми. Це і розгалужена мережа учбових закладів (музичні класи в Одесі, Харкові, Києві та інших містах, більшість з яких була надалі реорганізована в музичні училища), і приватні музичні школи, і підготовчі курси викладачів хорового співу (Херсон, Полтава, Одеса) тощо.

Провідні діячі української літератури і мистецтва звертаються до глибинних народних джерел як відбитку життя і світогляду народу. Думки, почуття й переживання людини, критика несправедливості тодішнього суспільного ладу, викриття лицемірної моралі панівної верхівки – такі теми й образи перебувають в центрі уваги українських письменників І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки, Л. Глібова. Пристрасне слово Т. Г. Шевченка, спрямоване на захист поневоленого рідного народу, зазвучало з початку 40-х років.

Музичне мистецтво України першої половини ХІХ століття розвивалось на основі музично-поетичного фольклору. Одним з провідних жанрів стають різноманітні обробки українських народних пісень. Це, скажімо, хорові твори Івана Лаврівського та Ісидора Воробкевича, фортепіанні п'єси Йосипа Витвицького (здебільшого нескладні програмні твори),

Михайла Завадського (переважно мініатюри в характері козачків, гопаків, маршів, нескладні рапсодії на теми ліричних і жартівливо-танцювальних пісень), Владислава Заремби (написав декілька творів на українські народнопісенні теми, склав збірку дитячих п'єс польських авторів). Останньому з них належать обробки для голосу з фортепіано двох романсів Л. Александрової – «Дивлюсь я на небо» (на вірш М. Петренка) і «Повій, вітре, на Україну» (на текст С. Руданського).

Пісня-романс стає найдоступнішим і найулюбленішим жанром в українському музичному побуті. Її розвиток тісно пов'язаний з українською поезією того часу. Сумний роздум над долею людини, відповідність настроїв і почуттів людини стану природи, порив до щастя й волі – такі основні настрої, що панували тоді в поезії і, відповідно, в піснях-романсах. Наприклад, такі твори, як «Віють вітри» та «Ой не ходи, Грицю», «Їхав козак за Дунай». Чимало пісень-романсів було складено на вірші Тараса Шевченка: «Думи мої», «Нащо мені чорні брови», «Зоре моя вечірняя», «По діброві вітер виє», «Така її доля», «Рече та стогне Дніпр широкий» та ін. Серед популярних у тогочасному музичному побуті вокальних творів слід також назвати «Ой я нещасний», «Сонце низенько», «Стоїть гора високая» (текст Л. Глібова), романси Адама Барсицького («В'язонько») і Миколи Маркевича («Сирота»), вже згадувані романси Людмили Александрової та ін.

Зв'язок з народними джерелами – характерна риса творчості багатьох композиторів докласичного періоду української музики: П. І. Ніщинського, С. С. Гулака-Артемовського, П. П. Сокальського, М. М. Вербицького, М. М. Калачевського та ряду інших.

До прогресивних кіл української інтелігенції належав **Петро Іванович Ніщинський** (1832–1896), композитор і поет-перекладач (літературний псевдонім Петро Байда). Він

автор перших перекладів українською мовою безпосередньо з оригіналу «Антигони» Софокла (1883), «Одіссеї» (1889) та «Іліади» (незакінчений) Гомера; грецькою мовою – «Слова о полку Ігоревім».

Серед музичної спадщини митця (декілька обробок українських народних історичних пісень, кількох романсів – «Порада», «Нудьга») виділяється музична картина «Вечорниці» на власний текст (1875), написана до драми Т. Г. Шевченка «Назар Стодоля». Інтонаційними джерелами «Вечорниць» є різноманітні жанри української народної пісні: історичні пісні та думи, плачі й ліричні пісні, жартівливі і танцювальні. До музичної картини Ніщинський ввів дві справжні народні мелодії пісень «Тихо, тихо Дунай воду несе» (№ 3 – хор парубків «Віють вітри ще й буйнесенькі») і «Ой хто п'є, тому наливайте» (№ 6 – застольна пісня хазяйки з хором). Центральний епізод «Вечорниць» – суворий і мужньо-драматичний чоловічий хор «Закувала та сива зозуля» (№ 5), в якому втілені героїчні образи запорозьких козаків.

Композиторська діяльність **Семена Степановича Гулака-Артемовського** (1813–1873) започаткувалась у 50-х роках ХІХ століття. Спочатку це були нескладні вистави типу водевілів – «Українське весілля», «Ніч напередодні Іванового дня» (тексти створені також ним). Надалі з'являються солоспіви – пісні на народні слова «Стоїть явір над водою» і «Спать мені не хочеться», ряд музично-драматичних композицій.

Вершинне досягнення Гулака-Артемовського як композитора – лірико-комедійна **опера «Запорожець за Дунаєм»** (1862). Музична мова опери базується на інтонаціях української народної пісенності; вона ясна й легкосприйнятна. Для створення музичних характеристик персонажів опери Гулак-Артемовський застосовує прийом портретної характери-

стики. Так, центральний персонаж – Іван Карась – розумний, не без хитрощів козак; він полюбляє випити, повеселитись. Але в ньому, як писав І. С. Паторжинський, чудовий виконавець партії Карася на сцені Київського оперного театру, «під личиною гуляки ховається гаряче рицарське серце патріота». Всі ці риси розкриваються в ряді його сольних номерів (вихідній арії «Ой щось дуже загулявся», каватині «Тепер я турок, не козак») і дуетах з Одаркою (I та III дій), мелодії яких живі й ширі, а в ритмах постійно відчувається пританцьовуюча хода. В дуетних сценах, що є класичними зразками ігрових дуетів, композитор конкретно й образно змальовує зіткнення двох протилежних характерів – Одарки і Карася, зміну настроїв, що природно виникає у ході суперечки.

За законами жанру парі комедійних персонажів протистоять пара ліричних героїв – Оксана і Андрій. Їх музична мова інша; вона заснована на інтонаціях українського романсу – наспівно-ліричного, витонченого й граціозного. Це їх сольні номери (романс Оксани «Місяцю ясний», її арія «Ангел ночі над землею», арія Андрія з хором «Блажений день, блажений час») та дует «Чорна хмара з-за діброви».

В опері «Запорожець за Дунаєм» є ряд цінних рис, що стали важливими для становлення й розвитку українського національного мистецтва, а саме: виведення на сцену оперного театру народних образів, показ народного життя і побуту, глибоке осмислення української народної пісні й танцю та перетворення їх у розгорнуті оперні форми.

Середина XIX століття – період активної композиторської та музично-громадської діяльності **Петра Петровича Сокальського** (1832–1887). Його музична спадщина численна й багатогранна. Насамперед це вокально-хорові твори (їх понад 50). У вокальній музиці (пісні та романси) Сокальський тягів до класичної поезії – західноєвропейської й української,

зокрема Гейне, Шевченка, Глібова. Серед вокально-хорових композицій митця виділяється балада для хору, соло тенора і фортепіано «Слухай!» (слова І. Гольц-Мюллера), що проклала шлях громадянсько-героїчній тематиці в українській професійній музиці – шлях до хору «Вічний революціонер» М. Лисенка, солоспіву «Степ» Я. Степового, хору «Содом» К. Стеценка, кантати-симфонії «Кавказ» С. Людкевича. Етапними в історії української музики є оперні твори П. Сокальського: незавершена опера «Мазепа», лірико-комічна «Майська ніч» і особливо народно-патріотична опера «Облога Дубна», за повістю Гоголя «Тарас Бульба».

Чільне місце у творчому доробку Сокальського посідає фортепіанна музика. Це і ліричні п'єси побутового характеру (12 вальсів, 9 мазурок, 6 польок, «Український ноктюрн» тощо), і численні композиції на слов'янські теми (рапсодія «На берегах Дунаю», «Слов'янський марш», чотири мініатюри, об'єднані у «Слов'янському альбомі»), цикл «Музичні картинки» для фортепіано зі спільним задумом – показати сцени з життя різних слов'янських народів та ін. Формуванню музично-критичної думки в Україні сприяли музикознавчі праці П. Сокальського; це статті, наукові дослідження в галузі фольклористики.

Один з фундаторів симфонії в українському музичному мистецтві – **Михайло Миколайович Калачевський** (1851–1907). Небагато творів композитора було надруковано за його життя – це кілька фортепіанних п'єс, романсів і «Українська симфонія». Про решту творів (хори без супроводу, фортепіанне тріо, струнний квартет, «Реквієм» для солістів, хору, струнного оркестру та органа) є лише відомості – вони поки що не знайдені.

Найвизначніший твір Калачевського – **«Українська симфонія»** (1876; дипломна робота по закінченні Лейпцігської консерваторії). Це класичний чотиричастинний сонатно-сим-

фонічний цикл, образи і настрої якого – суто українські. Всі теми базуються на мелодіях народних пісень: вступ і головна тема першої частини – «Віють вітри», побічна цієї ж частини – «Йшли корови із діброви»; основна тема другої частини – «Дівка в сінях стояла» (початкова фраза), третьої – «Побратався сокіл з сизокрилим орлом»; головна і побічна теми фіналу – «Ой гай, гай зелененький» і «Ой джигуне, джигуне».

Найвидатнішим західноукраїнським композитором середини XIX століття був **Михайло Михайлович Вербицький** (1815–1870). Він – перший композитор-професіонал на західноукраїнських землях. Його творча спадщина надзвичайно різноманітна щодо жанрів. Це оркестрові увертюри (11), солоспіви у супроводі гітари (10), ряд духовних композицій, музика до п'єс Українського театру на Галичині («Жовнір-чарівник», «Старий перевозчик Петра III», «Верховинці», «Панщина», «Школяр на мандрівці» та ін.) і для Львівського українського театру (побутові опери «Простачка», «Не до любові»; музика до історичних драм «Настася», «Федько Острожський», до п'єси І. Гушалевича «Підгір'яни»), хорові твори на слова Ю. Федьковича та І. Гушалевича тощо.

З ім'ям Вербицького пов'язана поява пісні **«Ще не вмерла України»**. На початку 60-х років Павлом Чубинським був написаний вірш, перші слова якого звучали так:

*Ще не вмерла України
І слава, і воля...²⁵*

Вірш Чубинського, покладений на мотив сербської пісні, почав швидко поширюватись в Україні. Один з учасників національно-визвольного руху, поляк за походженням, Павлин Свенціцький (літературне ім'я Павло Свій), виїхав до

²⁵ **Павло Чубинський** – відомий український поет, етнограф, фольклорист, лауреат золотої медалі Міжнародного географічного конгресу. Саме «возмутительная песня» – «Ще не вмерла України...» – була головною причиною заслання Чубинського до Архангельської губернії.

Галичини і привіз до Львова вірш Чубинського, можливо й не знаючи, кому саме він належав. У журналі «Мета» (видавець – літератор Ксенофонт Климкович) було вміщено добірку поезій Т. Г. Шевченка, яка помилково відкривалась віршем «Ще не вмерла України...»

Відомий уже тоді на західноукраїнських землях композитор Михайло Вербицький поклав вірш Чубинського на музику (1863). Спочатку це був солоспів, який сам композитор виконав уперше в Перемишлі в музичній залі духовної академії. Потім його учень, теж відомий західноукраїнський композитор Анатоль Вахнянин переклав мелодію Вербицького для ансамблевого виконання (квартету). У такому вигляді пісня прозвучала знов-таки в Перемишлі, а потім при відкритті Українського театру у Львові (в концертній залі Народної думи).

Ця пісня Чубинського–Вербицького сприяла пробудженню національної свідомості східних і західних українців, об'єднанню їх довкола єдиної ідеї та спільної мети – прагнення побудови соборної незалежної України. Мотив вірша Чубинського у нових обставинах національно-визвольних рухів в Україні розробляло багато поетів (Юрій Федькович, Борис Грінченко, Іван Франко), кожен по-своєму трактуючи його провідні ідеї та пристосовуючи основну сюжетну канву до злободенних явищ і подій суспільного життя. Мелодія ж Вербицького залишалась незмінною.

До тексту Чубинського зверталися й інші композитори – Лисенко, Стеценко. Проте пісня саме на музику Вербицького залишалась найбільш популярною; навесні 1918 року вона була утверджена як гімн Української Народної Республіки, а у 1991-му – як гімн України.

Центральне місце в історії української музичної культури посідає **Микола Віталійович Лисенко** (1842–1912), який є фундатором національної музичної класики. На основі все-

бічної розробки стилістичних та художньо-образних засад народної пісенності та кращих традицій світової музичної класики він узагальнив у своїй творчості особливості української національної музичної мови і сформував найважливіші жанри української музики, яка, завдяки цьому, зайняла почесне місце у світовій музичній культурі.

Стиль й спрямування творчості Лисенка визначила українська народнопісенна культура, яка була для митця постійним і невичерпним джерелом натхнення. Композитор ніколи не зводив проблему народності в музиці до цитування музичного фольклору, а прагнув до стилістичної єдності з народною музикою. Лисенко приділяв велику увагу методам обробки народних пісень, керуючись у цій справі науковими засадами. Він розробив методологію, суть якої полягає у відповідності прийомів обробки народному першоджерелу. Це підтверджують його численні обробки народних пісень: сім випусків пісень для голосу з фортепіано (по 40 у кожному), збірка народних ігор та дитячих пісень «Молодощі», понад 100 обробок народних пісень для хору, п'ять випусків обробок обрядових пісень, шкільний збірник.

«Честь і слава, – писав видатний український митець О. П. Довженко (стаття «Українська пісня»), – і добра пам'ять сину українського народу композитору Миколі Лисенкові, який у найпохмуріші часи народної темноти не кинув народ свій, а ціле життя своє присвятив збиранню української народної пісні, ... який увесь свій талант і багаторітний труд поклав на те, щоб знайти, зберегти перли народної творчості, обробити їх і повернути народу, повернути нам, любовно очищені й витончені, як скромний дар достойного сина і учня своєму батькові – народу-вчителю».

Фольклористична діяльність Лисенка не обмежується лише збиранням і обробками народних пісень. Він досліджу-

вав, аналізував і робив теоретичні узагальнення про особливості різних жанрів народнопісенної творчості, про народні музичні інструменти, що побутували в Україні. Це такі праці, як: «Про народну пісню і про народну музику», «Народні музичні інструменти на Україні», «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм»; у них послідовно проводиться думка про те, що основою професійної творчості має бути народна музика. Ці музично-теоретичні праці Лисенка сприяли формуванню української наукової фольклористики.

М. В. Лисенко створив необхідні умови для започаткування й розвитку майже всіх нині існуючих в українському музичному мистецтві жанрів. Важливе місце посідають його **опери**. В оперній творчості композитор спирався на досягнення західноєвропейських митців у цій галузі, використав досвід своїх попередників і сучасників в українській музиці (Гулака-Артемівського, П. Сокальського), кращі традиції українського музично-драматичного театру. В своїх операх Лисенко, відкидаючи дилетантизм, властивий деяким творам, рішуче стає на шлях високопрофесійної майстерності. Оперна творчість митця представлена багатьма різновидами: лірико-побутові опери з комедійними елементами («Наталка Полтавка», «Різдвяна ніч») та фантастичними («Утоплена»), дитячі («Коза-Дереза», «Пан Коцький», «Зима і Весна»), опера-сатира («Енеїда»), історико-героїчна («Тарас Бульба») та ін.

Вершина оперного мистецтва Лисенка – опера «Тарас Бульба» за повістю М. В. Гоголя (лібрето М. Старицького). Один з головних дійових осіб опери – народ, тому велике місце посідають масові хорові сцени. В них образ народу поданий у розвитку: від епічно-оповідних сцен на початку опери (біля брами Братського монастиря), через жанрово-побутові картини в хаті Бульби, до найвагоміших сцен на Запорозькій Січі (вибори козачого кошового) та під стінами Дубна.

На цьому широкому багатоплановому тлі народних сцен яскраво виділяються образи окремих персонажів, передусім Тараса. В опері він зображений як вірний та гідний син України, її народний месник і водночас суворий, але люблячий батько. Героїко-епічні риси Тараса розкриті в таких сольних епізодах, як пісня «Гей, літа орел» (II дія) та аріозо «Що у світі є святіше» (V дія); не випадково, що центральний епізод аріозо побудований на темі, яка пов'язана в опері з образом народу (нею починається увертюра).

Соковито і різнопланово зображені й інші персонажі. В героїко-романтичні тони забарвлена партія Остапа (наприклад, арія «Що ти вчинив» з останньої дії опери); лірико-драматичні риси притаманні музичній характеристиці Насті, Тарасової дружини, матері Остапа і Андрія (речитатив і арія «Душа тремтить...» у II дії); сповнена ліризму й патетично-романтичних настроїв партія Андрія (каватина «Немов в тумані, я бачу Київ» з IV дії); полум'яна і мужня героїка властива музичному образу Кобзаря (дума з I дії). Музика, що характеризує табір польської шляхти, базується на мелодичних зворотах і ритмах польських танців – мазурки й полонезу (як-от, арієта Марильці «Я родилась у палатах» з I дії).

За життя Лисенка опера «Тарас Бульба» не побачила світла рампи, бо не було тоді в Україні національних оперних театрів. Здійснити постановку такої монументальної народної музичної драми тогочасні музично-драматичні трупи були неспроможні. Перша постановка опери була здійснена лише в 1925 році на сцені Харківського оперного театру; редакцію твору здійснили М. Т. Рильський, Л. М. Ревуцький і Б. М. Лятошинський, які намагались якнайповніше розкрити задум Лисенка і завершити те, що він не встиг доопрацювати за життя.

Лисенко виявив себе блискучим інтерпретатором поезії Тараса Шевченка, створивши цикл «Музика до «Кобзаря»

Т. Г. Шевченка». Композитор яскраво і переконливо втілює у музиці образ українського народу: величні картини його визвольної боротьби, гнівний заклик до помсти, світ щирих і зворушливих почуттів. Основне джерело музично-виражальних засобів у цьому циклі – різні жанри українського музично-поетичного фольклору: думи та історичні пісні, плачі й пісні-романси.

Цикл «Музика до «Кобзаря», що охоплює понад 80 творів, різноманітний щодо жанрів і форм. Це насамперед великі вокально-хорові композиції – кантати «Б'ють пороги», «На вічну пам'ять Котляревському», «Радуйся, ниво неpolitая», хорові поеми «Іван Гус» та «Іван Підкова», хори з музики до «Гамалії» й ін. Жанри кантати і хорової поеми вперше з'являються в українській професійній музиці саме завдяки Лисенкові. Багатий і різноманітний світ вокальних творів, що входять до шевченківського циклу: пісні про тяжку жіночу долю («Ой одна я, одна», «На городі коло броду», «Туман, туман долиною»), героїчні мотиви (монолог «Гетьмани, гетьмани»), драматичні настрої («Огні горять», «Минають дні», «Доля») та лірико-споглядальні («Над Дніпровою сагою», «Садок вишневий коло хати»). Лисенко – автор музики хорового твору «Молитва за Україну» (слова О. Кониського).

Камерно-вокальна музика Лисенка не обмежується лише поезією Т. Г. Шевченка. Романси й вокальні ансамблі композитор писав на тексти Шекспіра, Міцкевича, Старицького, Лесі Українки, але найбільше звертався до поезії І. Франка і Г. Гейне. В романсах на вірші Франка панує переважно ніжна й світла лірика, сум нерозділеного кохання («Розвійтеся з вітром», «Не забудь юних днів»), проте зустрічаються і схвильовано-бентежні образи («Безмежнеє поле»). Головна виражальна роль у солоспівах Лисенка належить мелодії, що пластично й гнучко передає настрої поетичного

тексту. Інструментальний супровід, підпорядкований вокальній мелодії, посилює її виразність, а подекуди виконує ілюстративно-зображальну роль.

Значні досягнення Лисенка пов'язані з галуззю **фортепіанної музики**. Сам чудовий піаніст, він свідомо поставив завдання: створити професіонально досконалий педагогічний і концертний репертуар, якого на той час в українській музиці майже не існувало. У творчому доробку митця фортепіанна музика різних жанрів і форм. Переважають тут картини настрою, сторінки людських почуттів і переживань («Мрія», «Елегія», «Листок з альбому», «Сумний спів», «Вальс» тощо). І у фортепіанній музиці Лисенко розробляє звороти й поспівки українських народних пісень, їх ладо-гармонічні і метро-ритмічні особливості. Щодо цього особливо показові такі твори, як Сюїта соль мінор на теми українських народних пісень і Друга рапсодія («Думка-шумка»).

Плідною й багатогранною була **музично-громадська діяльність** Лисенка: талановитий хоролий диригент і піаніст, організатор та учасник численних вечорів, присвячених Шевченкові, педагог, фундатор вищої спеціальної музичної й театральної освіти в Україні. У 1904 році була відкрита Музично-драматична школа, яка потім отримала статус вищого навчального закладу, а по смерті композитора їй було присвоєно ім'я Лисенка. На базі школи в 1918 році створено Музично-драматичний інститут імені М. В. Лисенка, що надалі був розподілений: музичний факультет приєднаний до Київської консерваторії, театральної – став основою Київського інституту театрального мистецтва (нині КНУ театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого).

Творча й музично-громадська праця Лисенка була віддана Україні та її народові. Композитор писав: «Не моє особисте «я» мені любе в моїх роботах, бо я... перейнятий глибоко

ідеєю добра до моєї Вітчизни, роблю і працюю на користь її. Під цим стягом тільки й повинно ходити й ділати».

Кінець XIX – початок XX століть – процес розвитку в українській музиці традицій, започаткованих М. В. Лисенком. У цей період серед демократичних верств міського населення активізується діяльність різних музичних гуртків і товариств, зростає хоровий рух. Так, у Києві під головуванням Лисенка працює Український клуб, хором Київського товариства любителів музики керує О. Кошиць тощо. Велику роль у пропаганді національного музичного мистецтва відіграли видатні українські оперні співаки: С. Крушельницька, О. Мишуга, Є. Гушалевич, І. Алчевський, М. Менцінський, О. Петляш-Барілотті та ін. Потяг до музичного мистецтва і освіти приводить до зростання й розширення мережі музичних шкіл. Провідне місце серед них належить Музично-драматичній школі імені М. В. Лисенка у Києві та школі-інститутіві імені Лисенка у Львові. Розвиток музично-критичної думки в Україні цього періоду пов'язаний з діяльністю В. Сокальського, Б. Підгорецького, М. Аркаса, К. Стеценка, С. Людкевича, І. Франка.

На рубежі століть Лисенко гуртує навколо себе українських музикантів, сприяє формуванню громадської свідомості й творчого спрямування молодих тоді композиторів Я. Степового, К. Стеценка, М. Леонтовича, цілої групи західноукраїнських композиторів, зокрема С. Людкевича. На той час припадає діяльність й ряду інших музичних діячів, які зробили значний внесок в українську музичну культуру. Це П. Сениця (автор камерно-інструментальних і вокальних творів, симфонії «Де-не-де тополі»), Г. Давидовський і П. Демуцький (відомі хорові диригенти, автори обробок народних пісень і оригінальних хорових творів), М. Васильєв та О. Горілій (працювали переважно в галузі музики драматичного театру).

З українським театром тісно пов'язана діяльність **Марка Лукича Кропивницького** (1840–1910) – драматурга, актора, режисера, композитора. Він – автор шутки-оперетки «Пошились у дурні», оперети-дивертисменту «Зальоти соцького Мусія», двох дитячих опер «Івасик-Телесик» та «По щучому велінню», а також музики до своїх сценічних творів: фантастичної комедії «Вій» (за Гоголем), драматичних малюнків «Невольник» (за Шевченком), етюду «По ревізії»²⁶.

Часом Кропивницький лише створював мелодії до текстів та зазначав основні гармонічні функції акомпанементу, диригенти ж, які працювали в його трупі, робили остаточну гармонізацію, аранжування, оркестровку (В. І. Заремба, М. Т. Васильєв, Богумил Волчек). Інколи він запрошував до спільної роботи композиторів. Так, у 1875 році для написання музики до вистави «Назар Стодоля» за Т. Г. Шевченком Кропивницький залучив українського композитора і поета-перекладача П. І. Ніщинського, який створив музичну картину «Вечорниці».

Як автор першого музично-драматичного твору на сюжет Шевченка увійшов в історію української музики **Микола Миколайович Аркас** (1852–1909) – це опера «Катерина», написана в жанрі лірико-психологічної побутової драми. Важливим і цінним є те, що музика опери базується на інтонаціях української пісенності, зокрема пісні-романсу. За приклад можуть слугувати такі сцени опери, як аріозні епізоди Андрія (парубок, який кохає Катерину; цього образу немає в поемі Шевченка) в першій дії, дует батька й матері Катерини з другої дії, дует Катерини і Андрія з першої дії, «Колискова» Катерини з третього акту та ін. У кількох хорових сценах опери Аркас використав мелодії справжніх українських пі-

²⁶ Марко Кропивницький. Музика до вистав. – У трьох томах. – Київ: Музична Україна, 1967–1968.

сень: «Гей, по синьому морю» (парубочий хор) і «У неділю ранечко» (хор дівчат).

Крім опери «Катерина», музична спадщина М. Аркаса включає декілька романсів та численні обробки українських народних пісень (понад 80). Він автор праці «Історія України-Русі» (1907).

Видатний український композитор **Яків Степанович Степовий** (Якименко; 1883–1921) – послідовник творчих принципів М. В. Лисенка. В центрі уваги митця – вокальна музика, над якою він почав працювати ще в студентські роки. Це був цикл «Барвінки» на слова різних поетів, але композитор-початківець віддав перевагу українським авторам – Тарасові Шевченку, Лесі Українці, Іванові Франку. Вокальні твори цього циклу інтонаційно близькі українській пісенності, їх сюжети й образи взяті з народного життя. Тут і трагічна доля селян, картини свавілля кріпосників («Із-за гаю сонце сходить», «Три шляхи» на вірші Т. Шевченка), і танцювально-побутові образи («Утоптала стежечку» на текст Шевченка), і ліричні настрої («Розвійтеся з вітром» на вірш І. Франка). Все це, можна сказати, традиційні теми й настрої. Однак уже в цьому вокальному циклі з'являються нові настрої, що були відгомонам настроїв передової частини суспільства того часу, – романс «Степ» (слова М. Чернявського). Це вокальна поема, в якій образ безкрайнього степу, що спить, символізує народ. Грім і блискавиці – сила, яка пробуджує народ від сну. Урізноманітнюються й засоби виразності романсу: мелодичні звороти нагадують то народні думи, то закличні інтонації патріотичних пісень.

Наступний вокальний цикл – «Пісні настрою» на слова О. Олеся – тяжіння до суб'єктивно-ліричних настроїв. Тут панують мотиви смутку, самозаглиблення («В квітках була душа моя», «Ні, не співай пісень веселих» та ін.). У подальшо-

му Степовий звертається до полум'яних віршів Івана Франка, в яких звучать теми праці, боротьби й волі (романс «Гетьте, думи, ви, хмари осінні», вокальна поема «Каменярі»).

Жанровим різнобарв'ям, мелодійним багатством позначені фортепіанні твори Степового: «Вальс», «Елегія», прелюдії, зокрема «Прелюд пам'яті Тараса Шевченка» (1912).

Визначним представником українського музичного мистецтва рубежа ХІХ–ХХ століть є **Кирило Григорович Стеценко** (1882–1922). В його творчому житті велику роль відіграла народна пісня. Вона, на думку композитора, – не лише високохудожнє відображення життя, побуту, характеру, психіки й світогляду народу. Народна пісня, як вважав Стеценко, повинна відігравати активну роль у духовному житті людей, пробуджувати національну свідомість, надихати на боротьбу за визволення. Працюючи як хоровий диригент, Стеценко весь час відчував нестачу хорового репертуару. Одним із засобів його поповнення було аранжування народних мелодій, обробки народних пісень. Найбільша група хорів і найцінніша – акапельні обробки: «Чуєш, брате мій» (мелодія Л. Лепкого), «Заповіт» (Г. Гладкого) та ін.

Яскрава сторінка української вокальної музики – солоспіви Стеценка (понад 30). Серед ранніх творів виділяються лірико-драматичний романс «Плавай, плавай, лебедонько» (на вірш Т. Шевченка) і зворушлива «Вечірня пісня» (текст В. Самійленка). На особливу увагу заслуговує романс «Цар Горох» (слова В. Самійленка); це твір нового спрямування в українській музиці – сатиричний романс. Солоспівам композитора останніх років діяльності притаманна світла гама настроїв – радість життя, кохання, творчості. Так, романси «Стояла я і слухала весну», «Дивлюсь я на ясні зорі» (на вірші Лесі Українки) – це своєрідні психологічні етюди; в них людина зображена на самоті з природою, яка пробуджує мрії, кличе до щастя.

Звертався Стеценко і до такої сфери творчості, як театральна музика; ним написана музика до комедії Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці», до драми С. Черкасенка «Про що тирса шелестіла» та ін. Один з фрагментів музики до драми Черкасенка здобув самостійне концертне життя – пісня «Ой чого ти, дубе». Він автор опер «Кармелюк» (не закінчена), «Іфігенія в Тавриді», дитячих опер «Івасик-Телесик», «Лисичка, Котик і Півник».

Визначне явище в історії української музичної культури становить творчість **Миколи Дмитровича Леонтовича** (1877–1921). Осягнувши вершини світового мистецтва, він глибоко розкрив у ньому співучу душу українського народу.

Центральне місце в творчій спадщині композитора посідають хорові твори; їх основна маса – глибоко оригінальні, творчо самобутні композиції, написані на основі народних мелодій. В жанрі хорової пісні з найбільшою силою розкрився талант Леонтовича як митця-новатора, блискучого майстра хорового співу а саррелла. Композиторська техніка Леонтовича надзвичайно різноманітна й багата: поліфонія з бездоганим голосоведенням, інструменталізація вокалу, контрастне зіставлення всієї хорової маси і сольного співу. Не порушуючи національного стилю пісні, композитор з допомогою різних прийомів та засобів класичного контрапункту й гармонізації розкриває зміст пісні, її музичну структуру, збагачує образний світ. Це прийоми імітаційної та підголосочної поліфонії («Над річкою бережком», «Мала мати одну дочку», «Гаю, гаю, зелен розмаю», «Ой з-за гори кам'яної»), складний контрапункт («Щедрик», «Дударик», «Піють півні»), варіаційно-куплетна структура пісень («Пряля»), принцип тембрового, фактурного і тонального контрастів («Козака несуть»).

В останні роки діяльності Леонтович виходить за межі творчого використання народної пісні у бік культивування

інших жанрів. Наслідком цього є два хори для мішаного складу «Літні тони» й «Льодолом» і дві вокальні п'єси для голосу в супроводі фортепіано та хору – «Легенда» й «Моя пісня», а також фрагменти опери «На русалчин Великдень».

Характерним явищем мистецького життя західноукраїнських земель другої половини ХІХ – початку ХХ ст. було поширення аматорських гуртків і хорів, домашнє музичування (вокальні квартети, сольний спів з інструментальним супроводом). Зростає інтерес до збирання й пропаганди народних пісень.

Створений в 60-і роки ХІХ ст. у Львові театр став важливим осередком, навколо якого гуртувалися не лише театральні діячі, драматурги, а й композитори, які писали музику до вистав. Це музика Д. Січинського до трьох театральних вистав; В. Матюка до співо-ігор («Капрал Тимко», «Нещасна любов»), фарсів («Простак»), драм («Три князі на один престіл» І. Франка); А. Вахнянина до «Назара Стодолі» Т. Г. Шевченка, до драми Ф. Заревича «Бондарівна» та ін. Особлива доля випала одному з фрагментів музики Вахнянина до трагедії К. Устияновича «Ярополк І Святославович». Мова йде про хор норманів «По морю, по морю», мелодія якого стала основою пісні львівського патріотично настроєного студентства з текстом О. Колесси «Шалійте, шалійте, скажені кати».

З 70-х–80-х років розбудовується діяльність хорових товариств («Горбан», «Боян»); з ними пов'язана творчість багатьох західноукраїнських композиторів – А. Вахнянина, В. Матюка, Д. Січинського, О. Нижанківського, Г. Топольницького, С. Людкевича.

Анатоль Вахнянин (1841–1908) гармонізував декілька народних пісень, які вийшли з друку у трьох збірках «Підручної бібліотеки «Львівського Бояна». До програм різних концертів постійно входили такі твори композитора, як со-

лоспів «Помарніла наша доля», чоловічий хор «У сні я снів» тощо. Вахнянин – автор першої в Галичині опери «Купало» (власне лібрето з часів боротьби козаків проти турецьких поневолювачів). І хоча твір має певні вади (бліде, дещо шаблонне інструментування, що є результатом недостатньої професійної підготовки автора), оперу відзначає багатий мелодизм, що зріс на галицькому музичному фольклорі, барвистість і національна характерність.

Музична спадщина галицького композитора-самоука **Віктора Матюка** (1852–1912) – це вокальні та хорові твори (солоспіви «Веснівка», «Прощальна пісня»; музика до «Гамалії» Шевченка для хору, соло басу в супроводі фортепіано; хори «На розвалинах Галича», «З тривікових могил повстаньте» та ін.). Важливе місце в діяльності Матюка посідала видавнича та педагогічна праця.

З діяльністю львівського товариства «Боян» тісно пов'язаний життєвий і творчий шлях **Дениса Січинського** (1865–1909) – першого західноукраїнського композитора, який наважився стати на важкий шлях музиканта-професіонала. Серед його невеликої за обсягом творчої спадщини переважають хори і солоспіви. Це кантата «Лічу в неволі» на слова Т. Шевченка, хорові композиції на тексти Івана Франка – «Непереглядною юрбою», «Даремне, пісне», «Пісне моя» тощо. Серед вокальних творів Січинського виділяються пісні «Як почуєш вночі» (вірш І. Франка), «У гаю, гаю» (Т. Шевченка), «Не співайте мені сеї пісні» (Лесі Українки), «Із сліз моїх» (Г. Гейне) та ін. Один з найвизначніших творів композитора – опера «Роксолана» (1909), мелодійна мова якої спирається на українську пісню й романс.

Чільне місце серед західноукраїнських діячів музичної культури посідає **Остап Нижанківський** (1862–1919). В своїй композиторській роботі він більше тяжів до вокальних і хорових жанрів. Серед творів митця особливої популярності

набула «В'язанка слов'янських гімнів» – патріотичних пісень слов'янських народів, в основу якої покладена ідея братерської єдності слов'ян у національно-визвольній боротьбі. Нижанківський відомий не лише як талановитий композитор, а й хоровий диригент, громадський діяч, збирач і гармонізатор українських народних пісень.

Як і більшість західноукраїнських композиторів, проявив себе найяскравіше в хоровому жанрі **Генріх Топольницький** (1869–1920). Кращі його хорові твори написані на тексти П. Грабовського, М. Шашкевича, Т. Шевченка (кантата «Хустина»), фактура яких близька до народно-поліфонічного складу, в чому відчувається деяка спорідненість з Леонтовичем.

Один із визначних діячів західноукраїнської музики – **Станіслав Пилипович Людкевич** (1879–1979). Діяльність його багатогранна і різноманітна. Значний інтерес становлять фольклористичні та музично-теоретичні праці. Плідна й багаторічна педагогічна робота С. Людкевича, що сприяла зростанню національних музичних кадрів.

Інтенсивний розвиток композиторської творчості митця відбувався на рубежі двох століть. Звертаючись до різних жанрів, Людкевич особливу увагу приділив вокально-симфонічній та хоровій музиці. Це кантата-симфонія «Кавказ» за однойменною поемою Тараса Шевченка (1902–1918), кантата «Останній бій» на власні слова (1909–1914), хори «Поклик до братів-слов'ян» на слова М. Драгоманова, «Косар» і «Заповіт» на тексти Т. Шевченка та ін. Вагоме місце посідають його обробки народних пісень для хору. Матеріалом послужили переважно західноукраїнські пісні різноманітних жанрів – обрядові, історичні, ліричні, рекрутські. Народна пісня стала джерелом і перших інструментальних творів Людкевича, зокрема «Симфонічного танцю», фортепіанної «Елегії» (тема старогалицької пісні «Там, де Чорногора»), скрипкової мініатюри «Чабарашка» тощо.

РОЗДІЛ IV

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ

Картина художнього життя даного періоду складна, багатогранна, з постійно мінливим характером. Різнобарвність та аритмія процесів художньої культури, а отже і музичного мистецтва, визначається сукупністю причин: соціально-політичних, економічних, науково-технічних. У різних соціальних системах (при певній подібності) ці процеси відбуваються по-різному. Навіть при спільності суспільно-політичного ладу й культурно-мистецьких засад співіснують різні субкультури. XX століття – початок XXI-го – епоха, що найбільш насичена по-справжньому революційними перетвореннями у всіх сферах існування музики – її створення, виконання і сприйняття.

Музична культура цього періоду – це насамперед різнобарвність творчих напрямів. «Найрізноманітніші стилі, – зазначав французький мистецтвознавець В. Віора, – змішуються один з одним, зіштовхуються Захід і Схід, еволюція в Азії та Африці також зумовлює сьогоdnішній і завтрашній стан музики. При цьому кожний художній напрям виступає під своїм гаслом: «Розповсюдження християнства!» або: «Злагода між народами! Допомога їх розвитку!» або: «Розробляйте старовинну музику! Повертайтеся до Баха і Шютца, до грегоріанського хоралу!», або: «Створюйте нове, виключно нове!».

Дійсно, сучасний вік приніс все зростаючий інтерес до позаєвропейських музичних культур. І це не просто зацікавленість чи вплив європейської музичної цивілізації на мистецтво країн Азії, Африки, Латинської Америки. Музика

народів цих країн активно впливає на європейську музичну культуру (ладові системи, метроритмічні структури та ін.).

XX – початок XXI століть принесли чимало нових каналів розповсюдження музики – радіо, звукове кіно, телебачення, магнітофон тощо, тобто змінились способи включення людей в художню культуру. Науково-технічний прогрес – це також і оволодіння технікою електронного запису музики, тобто, на думку французького композитора П'єра Шеффера, «музики машин і мас, електрона й калькуляторів».

Музика стала частиною звукового середовища сучасності. Звукова насиченість атмосфери значно зросла у порівнянні з попередніми епохами і продовжує зростати. Сучасне звукове середовище – багатокomпонентне. Це і природні явища, що не залежать від волі людини, та ті, які певною мірою пов'язані з діяльністю людини; це і звукова атмосфера свят, карнавалів, спортивних змагань тощо. Звуковий рівень цього компоненту значно підвищився – з локальної звукової атмосфери перетворився у загальну. Звукове середовище сучасності включає й мовний компонент, питома вага енергії якого зростає, чому сприяють радіо, телебачення, кіно, театр, рингтони та ін.

Один із звукових прошарків формується під впливом художньої творчості. Так, значно зросла роль прикладної музики (скажімо, під час спортивних змагань, масових свят, політичних заходів). Змінюються форма і зміст прикладної музики. Якщо раніше, приміром, це були фанфари, барабанний дріб тощо, то тепер – складніше: мелодичні фрази, мотиви популярних пісень, музично-драматичних чи симфонічних творів. Тобто професіональна музика постачає побутове музикування необхідним матеріалом.

Складовим звукового середовища є, безумовно, самі музичні твори, їх численність. Тотальне омузичення створює ілюзію вільного вибору. Однак, перевиробництво знеосо-

блює, знецінює музику, утруднює орієнтацію серед культурних здобутків. Музика, що звучить нескінченно, перетворюється на безбарвний звуковий фон, не несе ніякого образного навантаження. Музика перетворюється у фонічний фактор, стає частиною життєвого комфорту. «Музичний свербіж, що лютує скрізь, – писав швейцарський композитор Е. Ансерме, – виступає проти умов культури і спричиняє до інфляції цінностей і поверховості музичного досвіду – дійсний смисл музики може бути втрачений».

Одним з чинників складності розвитку мистецтва даного періоду є хаотичний стан сучасного суспільства, якому властивий надзвичайний індивідуалізм. До того ж, шлях розвитку сучасної художньої культури тісно пов'язаний з науково-технічним прогресом. Тому деякі музиканти і мистецтвознавці розглядають сучасну музику як «біполярне» явище (П. Шеффер), тобто як мистецтво і науку водночас. Отже, вважають вони, виникає «загроза механічної стандартизації мислення, почуттів, дій, що, у свою чергу, неминуче повинно призвести до зниження культурного рівня» (Л. Стоковський), до «дегуманізації» мистецтва (Ортега-і-Гассет).

Широке впровадження у побут кінематографа, телебачення, комп'ютерної техніки, розповсюдження багатомільйонними тиражами ілюстрованих журналів і газет, експерименти в галузі світломузики та кольорової музики – все це зміцнило позиції культури як провідного інформаційного каналу сьогодення. Музика, що наскрізь проймає життя сучасної людини, робить і візуальну культуру всебічно музично оформленою.

Музичне мистецтво країн Західної Європи і США

Конфліктність суспільних і духовних ситуацій, що виникали, «натиск» звукової реальності сучасного світу, недостатність і вичерпаність (на думку багатьох митців) традиційних

засобів виразності – все це призвело вже у першій половині ХХ ст. до оновлення виражальних засобів музичного мистецтва. У **модерністів** (від франц. *modern* – новий) зміст відходить на другий план, на перший – виступає форма висловлення, пошуки колориту, а подекуди й чистої конструкції. Традиції класики, народне мистецтво були оголошені ними безнадійно застарілими, прагнення до наспівності мелодичної лінії – старомодним. Модерністи закликали до абстрактності інтонацій, великої кількості дисонансів.

Вперше потребу докорінних звукових реформ відчув ще на початку ХХ століття італійський композитор **Феруччо Бузоні** (1866–1924). Свідченням цього є написана ним книга «Нарис нової естетики музичного мистецтва» (1907). Його погляди на еволюцію музичної мови – це передтеча різних явищ авангардизму (додекафонії, мікротонавої системи). Бузоні винайшов «динамофон» – приставку, що робить можливим перетворення електричного струму в точно вираховане число коливань. Тим самим він передбачив появу і застосування електроінструментів. Однак, при цьому Бузоні не випускав з уваги специфіку музичного мистецтва, вважаючи нові технічні винаходи засобом розширення виражальних можливостей музики.

Музичні футуристи побачили в явищах електроакустики й механіки засоби реалізації нового звукового ідеалу, що повністю пориває з музичною традицією. У десятих роках ХХ ст. з'являються «Маніфести італійського футуризму», суть яких можна зрозуміти з фрагментів цих маніфестів. Так, лідер цього руху М. Марінетті закликав відтворити у мистецтві «нічну вібрацію арсеналів і верфей», «ненажерливі вокзали», «заводи, підвішені до хмар на канатах свого диму», «локомотиви з широкими грудьми», «ковзкий літ аеропланів».

Інший представник італійського футуризму Баліла Прателла пропонував «висловити музичну душу натовпів великих

промислових складів, поїздів, трансатлантиків, крейсерів, авто і аеро. Нарешті, додати до великих домінуючих мотивів музичної поеми прославлення Машини і триумф Електрики».

Луїджі Русоло у маніфесті під назвою «Мистецтво шумів» говорить про повну застарілість музичних звуків у їх попередньому розумінні. «Бетховен і Вагнер, – зазначав він, – упродовж багатьох років зворушували наші серця. Але тепер – досить. Значно більшою насолодою для нас будуть ідеальні сполучення шумів – трамваїв, моторів, автомобілів і робітничих мас...». На думку Русоло, музика шукає «суміші звуків найбільш дисонуючих, найбільш дивних і різких... Так ми наближаємось до звукошуму». Він мріяв про футуристичний оркестр, що складався б з механічних та шумових приладів (6 груп), для якого створював звукові «монтажі»; наприклад, «Зустріч автомобілів з аеропланами».

Деякі композитори вважали, що при всій технічній недосконалості й незрілості футуристичні інструменти все ж можуть збагатити звуковий матеріал симфонічного оркестру і додати до нього нові цікаві барви. Американський композитор Едгар Варез написав твір під назвою «Іонізація» (1931) для 41 ударного інструменту й 2 сирен. Французький композитор Ерік Саті у балетній клоунаді «Парад» (1917) включив до складу оркестру динамомоторчик, стрекіт друкарської машинки, ритмізовані хлопки долонями, пістолетні постріли, звуки сирени. Цей одноактний балет (інша назва – «Зазивали») створений за сценарієм Жана Кокто; сценограф – Пабло Пікассо.

Музичний авангард перших десятиліть ХХ ст. представлений також **конструктивізмом**. Конструктивісти прагнули естетичного осмислити і навіть опоетизувати напруженість й гарячковість ритмів міста з його нервовою динамікою, фабричним шумом. Однак, по-більшості вони обмежувалися

створенням і комбінуванням абстрактних звукових конструкцій та форм, стандартних ритмічних структур, відтворенням механічних рухів машин. Конструктивізм знайшов вияв у творчості таких композиторів, як Ернст Кшенек (Австрія), Пауль Хіндеміт (Німеччина), Артюр Онеггер (Франція). Якщо митець не просто копіював механічні рухи, ритми, структури, а підкоряв все це більш значній темі – захоплення людським розумом, який створив ці машини, – то такі твори становили й становлять інтерес. Прикладом може бути твір А. Онеггера «Пацифік-231» (1923). У передмові до партитури він написав: «У «Пацифіку» я не прагнув наслідувати шум локомотиву, а прагнув передати музичними засобами зорові враження й фізичну насолоду швидким рухом. Твір починається спокійним спостереженням: рівне дихання машини у стані спокою, зусилля запуску, поступове зростання швидкості аж до ліричного пафосу, яким пройнятий состав у 300 тон, що летить у глибині ночі зі швидкістю 120 км на годину. Прообразом я обрав локомотив «Пацифік», модель 231 для важковагових швидких поїздів».

Мистецтво першої чверті ХХ ст. прагнуло – опосередковано чи безпосередньо – до розвінчування особи, її почуття відчуженості, пригніченості, безпорадності, втрати орієнтури й мети. Було, звичайно, мистецтво, яке наважувалось подивитись правді в очі, було спроможне висловити біль і співчуття. Разом з тим ця безстрашна правдивість ставала «криком», потворною гіперболою, самознищенням. Саме такою була естетика **експресіонізму**.

Паростки експресіонізму з'явилися ще на початку ХХ століття, однак з особливою силою він виявився у Німеччині та Австрії повоєнного часу (після І імперіалістичної війни). Експресіонізм був відгуком на нещодавні переживання воєнних років. Він відбив страх і розгубленість, які володіли

тими, хто не бачив виходу із страшного світу злиденності й безправ'я, світу великого міста, охопленого економічною кризою; розкрив душу людини ХХ століття, яка страждає і карлючиться від болю.

Суть експресіонізму – у перебільшеному до краю висловленні почуттів і переживань, у прагненні розглядати дійсність крізь збільшувальне скло розпаленої свідомості, у надмірно суб'єктивному самовираженні митця. Невлаштованість особи, яка кинута у світ тривоги, сумнівів, катастроф, – саме це прагнув висловити експресіонізм. Подібне спостерігалось й у романтиків. Однак, якщо романтики зображенню страшного, жорстокого протиставляли натхненність почуттів, оспівування краси, в мистецтві експресіоністів, за словами відомого німецького композитора Ганса Ейслера, «смуток стає приреченістю, відчай перетворюється на істерію, лірика здається розбитою скляною іграшкою, гумор стає гротеском» (ці слова стосуються, зокрема, творчості його вчителя – А. Шонберга). Усвідомлення того, що старий світ вичерпав і ліквідував себе, передчуття катастрофи, неусвідомлений страх перед «темними силами» – такий емоційний підтекст усіх музичних творів експресіоністів. Звідси й музична мова – нервова, напружена, навіть подекуди істерична.

Передвісником експресіонізму в музичному мистецтві був австрійський композитор **Густав Малер** (1860–1911). Це такі риси його музики, як трагічний пафос, емоційні контрасти, часті зміни метру й ритму, підвищена емоційність, образи безнадійного смутку, відчаю, зловісного гротеску, захоплення речитативними монологами солуючих інструментів. Прикладом може бути «Пісня про землю» – симфонія-кантата для двох голосів та оркестру (1907–1908), в основу якої покладені довільні переклади віршів китайських поетів VIII–IX ст. Кожна з шести частин твору має назву: «Застольна пісня про земні

страждання» (I), «Самотній восени» (II), «Про юність» (III), «Про красу» (IV), «П'яниця навесні» (V), «Прощання» (VI). Зміст твору – трагічна сповідь митця, визнання самотності й неспроможності що-небудь змінити в оточуючому світі.

У своїй творчості Малер обмежився двома сферами: симфонія та пісня. І якщо пісні – це інтимний щоденник композитора, то симфонії (їх 10; остання незавершена) – грандіозні епопеї, пристрасне звернення до всього людства. Сучасники митця відзначали, що темою його творів є «співчуття злигодням людства, яке страждає під гнітом меншості, що стриже купони».

У 20-і–30-і роки вплив експресіонізму відчували такі композитори, як Ріхард Штраус (опери «Саломея», «Електра»), представники **«неовіденської школи»**. Її засновник – **Арнольд Шонберг** (1874–1951). Період 1909–1923 років творчості митця відзначений посиленням настроїв песимізму та іронії, пошуками нових шляхів у сфері музичного мистецтва (наприклад, Сюїта для мелодійного читання з інструментальним супроводом «Місячний П'єро»). Ці настрої були результатом негативного ставлення до війни, хоча вони й не були наслідком впливу революційної атмосфери на свідомість композитора. «Задовго до винаходу літаків, – писав Ганс Ейслер, – він відчував страх людей, які ховаються у бомбосховищах. Він – лірик газових камер Освенціма, концентраційних таборів Дахау, безсилового відчаю маленьких людей під чоботом фашизму. В цьому його гуманізм. Геніальність та інстинкт Шонберга виявились у тому, що він передбачив подібні почуття у ті далекі часи, коли маленькі люди ще вірили у надійність світу. Що б не казали про нього, він ніколи не говорив неправди».

Шонберг відомий як **винахідник методу додекафонії** (метод створення музики з 12 тонами, співвіднесених лише

поміж себе). У перекладі слово «додекафонія» означає «дванадцять звуків» (додека – 12, фоно – звук). Основу додекафонної системи становить визнання повної самостійності і рівноправності всіх ступенів хроматичної гами. Фундаментом кожного музичного твору є вільно обрана послідовність 12 звуків. Ця послідовність повинна зберігатись у незмінному вигляді впродовж всього твору. Така послідовність у додекафонії називається «ряд». Завдання композитора – комбінувати різні сполучення з цієї послідовності, однак не можна повторювати той чи інший звук, поки не пройде весь ряд. Винайдення системи додекафонії було особистим, суб'єктивним відгуком Шонберга на дійсність, на жорсткі умови, «рамки» життя, його канони, відхід від яких веде до катастрофи, загибелі.

Принципи додекафонії знайшли вияв у творчості Альбана Берга (1885–1935), Антона Веберна (1883–1945) – обидва учні Шонберга, Ернста Кшенека (1900–1991).

У музиці, мабуть, раніше, ніж в інших видах мистецтва, виникло прагнення до спокою, ясності. Воно викликало «тугу за далекими часами», коли звучали натхненні мадригали, світські кантати, класично стрункі композиції. Музичне мистецтво прийшло до **неокласицизму**. Неокласики прагнули відродити стилістичні прийоми, форми та жанри класичної музики (XVII–XVIII ст. й раніше). В дійсності ж більшість неокласиків сприймала лише формальні особливості класичного мистецтва, виступала його стилізатором. Вони були неспроможні подолати неминучий відрив старовинних форм від сучасного життєвого змісту, поєднати протилежні позиції художньої свідомості. (Це, скоріше, «псевдокласицизм»). У музиці подібних неокласиків коло засобів виразності було більш обмеженим, ніж у майстрів, яких вони обирали за взірць.

Однак, ряд композиторів силою свого таланту, особистості переборюють ці недоліки. Вони прагнуть повернутись до ясності, суворой логічності й об'єктивності мистецтва минулих часів, відродити забуті цінності народного мистецтва різних націй та епох. Їх хвилює у стародавності те, що має безпосередню аналогію із сучасною їм дійсністю. «Моделлюючи» структурні особливості старого зразка, – зазначав один з музикознавців, – вони максимально насичують його новою виразністю. Форми руху аналогічні, але образно-динамічний ефект інший».

Це твори Отторіно Респігі (три симфонічні поеми «Фонтани Рима», «Пінії Рима», «Свята Рима»), Бенджамена Бріттена («Варіації та fuga на тему П'єрселла»), Пауля Хіндеміта (балет «Амур і Психея»), Ейтора Вілла-Лобоса (9 «бразильських бахіан»), Альбера Русселя (балет «Вакх і Аріадна»), Бела Бартока («Музика для струнних, ударних і челести»), Карла Орфа (сценічна кантата «Карміна Бурана»).

«**Карміна Бурана**» (1934–36) – один з великої частини творів для музичного театру німецького композитора **Карла Орфа** (1895–1982). Переглядаючи, якимось, каталог антикваріату, Орф натрапив на назву виданої вперше у 1847 році рукописної збірки віршів і пісень XII ст. «Carmina Burana» (у перекладі з латини «Бойєрнські пісні»). На першій сторінці він знайшов середньовічну мініатюру «Колесо Фортуни», на якій були зображені й людські фігури: ту, що підноситься вгору; ту, що знаходиться нагорі; ту, що спадає вниз; ту, що розпростерта внизу. Сценічний задум та композиційний план, окрім зображення «Колеса Фортуни», обумовив також перший вірш збірки: «О, Фортуно, ти мінлива...» Мотив долі – це наскрізна дія всієї сценічної кантати, лейтмотив твору²⁷.

²⁷ Вперше «Карміна Бурана» була поставлена у Франкфурті-на-Майні у 1937 році. Двічі звертався до постановки твору К. Орфа Київський державний музичний театр для дітей та юнацтва: вперше у 1995 р., до сторіччя від дня народження композитора, вдруге у День Києва 2000 р. – масштабне дійство на Майдані Незалежності.

Крім експресіонізму та неокласицизму в мистецтві 20-х–30-х років існувало чимало інших художніх течій (примітивізм, натуралізм тощо), які нерідко сполучались в різних пропорціях у творчості того чи іншого митця. За приклад може слугувати творча діяльність композиторів **французької «Шістки»**, до складу якої входили: Луї Едмон Дюрей, Даріус Мійо, Артюр Онеггер, Жорж Орік, Франсіс Пуленк, Жермена Тайфер. Вони не були об'єднані спільністю творчих поглядів; їх співдружність була суто зовнішньою, заснованою скоріше на особистих дружніх стосунках. Композитори «Шістки» вели боротьбу за ствердження в музиці справжнього французького духу. Вони закликали звільнитись від старого – емоційних надмірностей романтизму, розпливчастості імпресіонізму, а також встановити рівновагу між почуттям і розумом. Всі ці правильні твердження, на жаль, викладались дещо сумбурно та хаотично й нерідко були пов'язані з полемічними випадками проти заслужених авторитетів, зокрема проти Клода Дебюссі.

* * *

Великої шкоди музичному мистецтву 30-х–40-х років завдав фашизм. Багатьох діячів мистецтва Гітлер поставив поза законом. За наказом нацистської влади проводились «генеральні чистки» мистецтва, знищувались художні твори. Чимало митців загинуло у газових камерах, деякі не витримали тягара еміграції (в Америці помер композитор Курт Вайль – автор музики «Тригрошової опери» Б. Брехта). Важкими були роки американської еміграції для німецького композитора Ганса Ейслера, угорського – Бела Бартока. Гітлер і Геббельс у галасливих промовах спекулювали поняттями «доступність» і «народність» мистецтва. Серед митців насаджувався культ провінційної обмеженості, примітиву. В творах літератури, театру, кіно, музики звеличувались події історії, що засвід-

чували всеперемагаючу силу німецької нації, культивувалось мистецтво пишних апофеозів і свят.

Як протидія офіційній «народності» створювались і розповсюджувались пісні концтаборів, тюрми й каторги, **пісні опору**. Одна з них стала всесвітньо відомою – це «Пісня болотних солдат». Музику створив Руді Гогель (автор книги «Болотні солдати»). Ця пісня стала відомою в обробці Г. Ейслера, яку він зробив для актора і співака Ернста Буша. Подібних пісень було створено чимало: і серед в'язнів таборів, і у партизанських загонах, і серед бійців опору в усіх європейських країнах.

У 1931 році було створено Міжнародне товариство революційних театрів на чолі з відомим німецьким режисером Ервіном Піскатором; воно сприяло згуртуванню театральних діячів у боротьбі проти фашизму. В 1932 році при цьому товаристві почало функціонувати Міжнародне музичне бюро (ММБ), головою якого став угорський композитор Ференц Сабо. До керівництва ММБ надходили рукописні нотні матеріали, видання пісень опору. Тут вони проходили апробацію, роздруковувались і звідси розповсюджувались у різні країни. Це пісні композиторів Аарона Копленда і Елі Сигмейстера (США), Артюра Онеггера, Поля Арма і Шарля Кеклена (Франція), Добрі Христова (Болгарія), Ярослава Єжека (Чехословаччина). Особливої популярності набули пісні німецького композитора Ганса Ейслера.

Антифашистський рух діячів музичної культури на Заході в роки II світової війни виявлявся у різних формах: виконання окремих доручень партизан (диригент Ігор Маркевич, який жив у Франції), активна й діяльна участь (Г. Ейслер, Е. Буш). У Варшаві виходили підпільні видання пісень польських композиторів-патріотів. У Франції Національний комітет музикантів увійшов до складу Національного фронту опору.

Більшість музичних творів цього періоду пройнята почуттям ненависті до фашистів і вірою у перемогу людської особи: кантата Ф. Пуленка «Лик людський» на текст П. Елюара, оркестрова Симфонія-реквієм Б. Бріттена, «Реквієм» П. Хіндемита, присвячений «тим, хто любить».

Тема війни і миру залишилась однією з провідних після Другої світової війни. В музиці багатьох митців посилились песимістичні настрої – похмурі роздуми про шляхи повоєнного розвитку суспільства. Такі настрої притаманні й творчості повоєнного десятиріччя французького композитора **Артюра Онеггера** (1892–1955). Він писав: «У мене страшне безсоння... Щоб позбутися моїх жажливих думок, я їх записую на папері, вони набрали форм ряду ескізів, з яких я спромігся зробити цілу симфонію». Ці слова митця стосуються написання П'ятої симфонії, що має підзаголовок «Симфонія трьох Ре». Звук «Ре», за задумом Онеггера, є символом приреченості та безнадійності; ним завершується кожна з трьох частин симфонії (його дуже тихо виконують литаври). Музика твору, як і думки автора, забарвлена у трагічні тоні. В ній майже нема світлих образів, багато різких, дисонуючих співзвуч, зловісно-траурних інтонацій.

У значній частині творів 60-х–90-х років, присвячених темі війни та миру, хоч і звучать трагічно-експресивні тони, проте переважають активно-дієві інтонації. Такими настроями пройняті, наприклад, твори Б. Бріттена («Військовий реквієм» для мішаного і дитячого хорів, оркестру, органу й трьох солістів), Л. Ноно (кантата «Перервана пісня» на передсмертні тексти в'язнів фашизму) та ін.

Тема війни і миру – в центрі уваги **політичної пісні**, без якої неможливо уявити тогочасні мітинги та демонстрації. На думку Мартіна Лютера Кінга, «пісні свободи ... викликають у наших людей бадьорість, віру в себе, об'єднують їх.

Вони відображають надію на краще майбутнє...» Особливого значення пісні протесту набули в таких країнах, як Англія, Франція, Італія, Іспанія, США, Чілі. Саме там сформувались всесвітньовідомі автори й виконавці політичних пісень: Боб Ділан, Дін Рід, Піт Сігер, Луіджі Тенко, Жак Брель, Пако Ібаньєсе, Віолета Парра, Віктор Хара. Тексти пісень створювались і на прості мелодії в народному дусі, і на гармонічно вишукані джазові стандарти, і на загострені ритми рок-музики. Це відбувалось тому, що пісні народжувались з полум'яного бажання висловитись на хвилюючу тему музичною мовою, ближчою і доступною йому самому та аудиторії, до якої він звертається.

* * *

На початку 50-х років з'являється нова хвиля авангарду – **неоавангард**, характерні ознаки якого виявились у таких особливостях:

- Визнання самодостатньої цінності звука. Як зазначив американський композитор Джон Кейдж, «музика ... складається з тих звуків, які оточують нас, незалежно від того, знаходимось ми у концертній залі, чи ні».

- Музична творчість не фіксується у вигляді завершеної композиції, вона створюється перед слухачами.

У повоєнний час з'явилося чимало прихильників методу додекафонії, заснованого А. Шонбергом ще у 20-і роки, і особливо його найновішого різновиду – **серійної музики**. Серійну техніку розробив учень і послідовник Шонберга – **Антон Веберн**. Перетворення серій в основному обмежується 4 формами: 1) основна серія; 2) її обернення (інверсія); 3) ракохідний рух основної серії; 4) ракохідний рух інверсії. Завдання композитора, як і у методі додекафонії, – комбінувати різні сполучення серій, не повторюючи той чи інший звук, поки не пройде вся серія. Якщо композитор обирає

декілька основних серій звуків, то не можна повторювати звуки попередньої серії, поки не пройдуть звуки серії, що розробляється.

Яскравий приклад використання серіальної техніки композиції – творчість французького композитора **П'єра Булеза** (1925–2016) періоду 50-х–60-х років. Крім серійної організації 12 тонів, Булез використовує серіалізацію інших параметрів музики: ритму (7 типів серіалізації), звукових блоків (вертикалів), інструментальних тембрів, темпів, динаміки – тобто прагне до «тотальної серіалізації». Це виявляється у таких його творах, як «Структури» для двох фортепіано (1956), «Молоток без майстра» для контральта та шести інструментів (1953–1955). Останній з них – вид сольної кантати для жіночого голосу й ансамблю з шести інструменталістів: альтова флейта, альт, гітара, вібрафон, ксилоримба, ударні. Твір має дев'ять частин-п'єс, серед яких чотири вокальних і п'ять інструментальних. У кантаті використані три вірша зі збірки за тією ж назвою французького поета-сюрреаліста Рене Шара (1907–1988): «Розлучені ремісники», «Кати самотності», «Чудова будівля і передчуття».

«Молоток без майстра» – один з головних концепційних творів Булеза. Його сучасник, німецький композитор К. Штокхаузен говорив: «Булез – це синтетичний дух; він все вивчас, він все інтегрує в свою систему, і в його волі до синтезу йому вдається поєднати навіть, здавалося б, такі протилежні феномени, як неовіденська школа і французький імпресіонізм».

Друга особливість неоавангарду знайшла яскравий вияв в **алеаториці** (від грецького *alea* – «жеребок»). Тут композитор відмовляється від точної фіксації своїх задумів і дає можливість виконавцям приблизного, а то й зовсім довільного виконання. Існують різні форми алеаторики: від вільного виконання ок-

ремих епізодів – до перестановки частин. Сенс алеаторики – порушення порядку заради виникнення випадкових сполучень. Це так звана концепція «відкритого твору», за якою виконавець і слухачі мають нечувану раніше свободу інтерпретації музичного твору, «створення композиції» разом з автором.

Розрізняють обмежену контрольовану та неконтрольовану (абсолютну, ортодоксальну) алеаторику. Перший вид зустрічається у творах польського композитора **Вітольда Лютославського** (1913–1994): «Венеціанські ігри», «Три поеми Анрі Мішо». Він оперує різними типами серіальної та алеаторної техніки: контрапункт, вільне багаторазове повторення заданої групи, що окреслене зазначеним часовим відліком, тощо.

Виконавська реалізація одного з варіантів алеаторних композицій німецького композитора **Карлхайнца Штокхаузена** (1928–2007) нерідко базується на відборі виконавцем окремих із заданих фрагментів, визначення їхньої послідовності, темпових і ритмічних детермінант. Наприклад, «Фортепіанні п'єси XI», «Група для трьох оркестрів» та ін.

На початку 50-х років посилюється інтерес до різних видів «технічної музики», поява якої зумовлена передусім науково-технічним прогресом. Мотивація пошуків, на думку авторів «технічної музики», полягає в тому, що звуки, пов'язані з традиційними музичними інструментами, ніби-то віджили свій вік, вони повністю належать музиці минулого. Крім того, використання в музиці сучасної техніки повинно гарантувати відповідність музичного мистецтва сьогоденню.

Серед «технічних» видів музики виділяються конкретна та електронна. Техніка створення **конкретної музики** становить кілька етапів:

- запис на магнітофонну плівку звуків, що створюються машинами, птахами, тваринами; це й голоси людей, музичні звуки, відтворені різними інструментами, тощо;

- деформація цих звуків при повторному запису (пуск плівки у зворотному русі, прискорення або уповільнення швидкості та ін.);

- компіляція (монтаж) сформованого матеріалу, що дає можливість створення незвичних тембрів, цікавих шумових ефектів, какофонічної суміші.

Конкретна музика позбавлена будь-якого самостійного смислу, але вона може бути прикладною, тобто застосовуватись у драматичному театрі, кіно, на телебаченні. Один з яскравих прихильників конкретної музики – француз **П'єр Шеффер** (1910–1995), автор теоретичної праці «У пошуках шляхів конкретної музики» (1949) і ряду творів – «Етюд з турникетами» для ксилофону, дзвонів, дзвіночків і двох дитячих іграшкових машин, «Етюд з каструлями», «Етюд у фіолетових тонах», «Етюд патетичний» та ін. Сприймаючи твори конкретної музики, слухачі, на думку Шеффера, мають витримати випробування «не тільки звуками, яких вони ніколи не чули, а й комплексами звуків, про які неможливо сказати, чи підпорядковуються вони законам, що передбачені авторами, чи лише самохіть. Навіть зачаровуючи їх, ця нова мова залишається дивною, коли не сказати чужою».

Електронна музика виникає на основі електрогенерованих звуків, що записуються на магнітофонну плівку без участі музичних інструментів. Замість нотного запису «електронники» використовують акустичні діаграми, які, природно, не можуть бути виконані на жодному музичному інструменті, а лише відтворені за допомогою репродуктора. Це, наприклад, електронно-музичні композиції, створені на Студії електронної музики радіоцентру Кельна, «Остинатні фігури та ритми», «Ранкова зоря», «Ривок до зірок» тощо. Їх автори – Херберт Айсерт (музичний теоретик і композитор), Роберт Байер (композитор), Фріц Енкол і Хайнц Штюц (звукотехніки).

Наприкінці 50-х років композитор Едгар Варез (у співавторстві з Я. Ксенакисом) створив «Електронну поему» для павільйону фірми «Філіпс» на Всесвітній виставці у Брюсселі. Звучання, через 425 репродукторів, було різноспрямованим і пересувалось у просторі. У 70-і роки різноманітні можливості електронної музики інтенсивно вивчались у Франції, в Інституті акустики-музичних досліджень та координацій. З його діяльністю пов'язані численні праці про музику П'єра Булеза.

Подібно до конкретної музики, електронна не має самостійного значення. Однак було б нерозумно не помічати її великі виражальні можливості. Вона набуває смислу лише тоді, коли її використовують для вирішення певних художніх завдань.

Новаціям неоавангардистів немає меж. Про це свідчать вже назви творів: «Квартет для друкарської машинки, швейної машини, каструлі та апарату Морзе»; «Концерт для магнітофону з оркестром»; «Концертіно для двох автомобілів з оркестром», створене англійським композитором Адлеєм Хопкінсом; сольні інструменти – два старих автомобілі – створюють «мелодію» за допомогою двигунів, клаксонів і зміни швидкостей. (Як не згадати музичних футуристів початку ХХ ст.).

Крізь всі новації авангарду пройшов американський композитор **Джон Кейдж** (1912–1992). Він здобув визнання своїми експериментами «з підготовленим роялем». Перед концертом на струни роялю насаджуються сурдини з різних матеріалів – металу, дерева, повсті, пластмаси тощо, – тому що, на думку Кейджа, сучасний рояль не може створити повноцінного гармонійного звучання. Найрізноманітніші експерименти (зокрема в галузі алеаторики – твір «Уявні ландшафти» для 12 радіоприймачів) привели Кейджа до ідеї,

що головним елементом музики є мовчання. Ось уривок з рецензії на виконання одного з творів композитора: «На сцені – оркестр; музиканти тримають наготові свої інструменти, диригент застиг із смичком у руках, глядач приготувався слухати. Але минає хвилина, друга, третя... і оркестр встає, щоб вклонитись. Музичний опус американського композитора Джона Кейджа «4 хвилини 33 секунди», виявляється, вже виконано. Він задуманий як мовчання, що триває 4 хвилини 33 секунди. У подібних творів є свої прихильники і навіть теоретики. Режисер Руз-Іванс, художній керівник Хемпстедського театрального клубу в Лондоні, так оцінив цей твір: «Тут здійснено задум Кейджа – зробити музикою звуки крісел у залі, що риплять, дихання глядачів, вуличні шуми, шепіт». Уклавши договір з однією з фірм грамплатівок, Кейдж випускав у світ записи «німих» творів.

Прагнення до граничного спрощення привело до так званої «**мінімальної музики**». Як правило, в основі твору – найпростіший мелодичний або мелодико-гармонічний зворот. Метод його розвитку – це елементарне повторення, аж до механічності. Відбувається значна деформація природного відчуття часу: його рух у свідомості слухачів уповільнюється. На думку Штокхаузена, ідеальний варіант – безперервна панорама з творів «мінімальної музики», до якої слухач може «увійти», ніби до картинної галереї, і на власний розсуд залишити». «Мінімальна музика» яскраво представлена в творчості композиторів Террі Райлі («Іп С»), «Танцюючі персидські дервіші»), Ля Монт Янга («Черепаша, її мрії й мандрівки»), Стіва Рейча («Drumming»), Філіпа Гласа (три мінімалістські опери «Ейнштейн», «Сатьяграха», «Ехнатон») та ін.

* * *

На рубежі 60-х–70-х років виникла нова хвиля авангарду – **поставангард**, представники якої почали говорити про заста-

рілість попередніх концепцій авангарду. З'явилась так звана «**колажна хвиля**» (у перекладі з франц. «наклеювання», «склеювання»). Вона поновила традицію неокласицизму першої половини ХХ століття. На правах власного авторського матеріалу в композиції використовуються цілі стилістичні блоки цитатного або псевдоцитатного матеріалу. Яскравий приклад – тричастинна Симфонія італійського композитора Лючано Беріо; за словами А. Шнітке – це «суперколажна мозаїка».

Своєрідним продовженням і розвитком традицій неокласицизму можна вважати музичне прочитання сучасними композиторами полотен живописців минулих часів і сьогодення. Тут цікавими є пошуки в галузі оркестрових барв та виконавських складів. Це «Пікассо-сюїта» канадського композитора Гаррі Соммерса, «Танці смерті» за гравюрами Ганса Гольбейна австрійського композитора Цезаря Бреггена, «Рубенсіана» швейцарського автора Отмара Нуссіо, «Портрет Франса Хальса» митця з Голландії Віма Франкена, «Посвячення Паулю Клеє» угорського композитора Шандора Вереша, «Сюїта вужа» за циклом картин Чюрльоніса литовського автора Гедрюса Купрявічуса.

Тяжіння до неокласицизму виявилось у ряді творів 70–80 років прибалтійських композиторів: латвійського Петериса Плакідіса («Посвячення Гайдну», «Романтична музика для фортепіанного тріо»); литовського Феліксаса Байораса («Сюїта дієслів», «Прелюд і Токата»); естонського Лепо Сумера («Пантоміма», «Музика для камерного оркестру»).

Продовженням неокласицистських традицій можна розглядати і таке явище, як радикальні інтерпретації класичних музичних творів, започаткованих молодіжною музичною культурою (ММК). Так, група «Емерсон, Лейк енд Палме» захоплювалась інтерпретаціями творів Чарльза Перрі, Аарона Копленда. Рок-попури з творів Бізе, Моцарта, Баха,

Бетховена, Мендельсона й інших композиторів-класиків демонструвала група «Галактик Класико», Королівський оркестр під керуванням Луїса Кларка. Велику кількість джазових інтерпретацій творів Баха і Моцарта створив відомий вокальний ансамбль «Свінгл Сінгерс». Чуйністю й шанобливістю до авторського тексту відзначаються електронні композиції японського музиканта Томіта за творами Равеля, Дебюссі, Р. Штрауса, Вагнера, Онеггера, Гріга, Баха; різноманітні оркестрові аранжування творів світової музичної класики Джеймса Ласта, Поля Морія, Рея Конніфора, Ладіслава Штайдла, Томаша Дзака та ін.

Щодо сучасної реабілітації музичної мови показова група німецьких композиторів «Молодий авангард». Суть їх естетики полягає у зреченні від серіальної техніки 50-х років і від сонористики 60-х, у реабілітації таких елементів музики, як мотив, тема, гармонія. З одного боку, вони проводять пошук, прагнучи перебороти вузькі рамки різного роду «технік», знайти вихід з кризової ситуації; з другого, – їх ідеї дещо плутані, вони недостатньо знають історію культури.

Процес реабілітації музики відбувається у складних умовах. Народжуються дивні **суміші**, які називають по-різному: еkleктика, нестримний мікс, полістилістика тощо. Молодий англійський композитор Пітер Маскуелл Дейвіс пише твори, в яких, ніби у капсулі, знаходиться суміш усього, що існувало в історії музики, але крізь глибоке особисте сприйняття.

* * *

Одна з провідних фігур композиторської творчості сучасності – польський композитор **Кшиштоф Пендерецький** (1933–2020). Творчість митця особливо наочно відбила шляхи повоєнної музики, її історичні долі, метання між крайностями. Все це спостерігається в музиці Пендерецького, який непередбачений у своїх пошуках.

Проблема засобів, якими користується композитор, художньої мови, якою він оперує, – всі ці питання мають важливе значення як в цілому для музики ХХ століття, так і особисто для Пендерєцького. Він, якщо можна так сказати, у курсі рішуче всіх досягнень, техніки свого ремесла. Свідчення тому – авангардний період творчості композитора, з його яскравими сонористичними новаціями, пошуками ще невикористаних виражальних можливостей звука, формування нового ставлення до нього. Це і оркестрові мініатюри «Анакласис», «Поліморфія», «Флуоресценції», і більш масштабні композиції – Соната для віолончелі з оркестром, Перший квартет. Тут і нові спроби звуковидобування, скажімо, на струнних інструментах: удари по грифу пальцями лівої руки, долонею; гра за підставкою, на підгрифнику тощо. Щедро виписана і партитура ударних, потребує введення багатьох незвичних інструментів і навіть зовсім не інструментів: сирени, друкарської машинки, електричних дзвоників, скляних, залізних й дерев'яних предметів та ін. (І знов згадаємо творчість музичних футуристів). Пендерєцький проводить емансипацію звука, який вільний від будь-яких відносин (тональних та інших), що склались традиційно. Початковий обрис звука теж незвичний: це стукіт і дзвін, що видобуваються зі струнних та ударних інструментів, шепотіння хору.

Відповідно цим новаціям Пендерєцький вводить і новий нотний запис – так звану графічну нотацію, яка не передбачає точної висотної фіксації. Звукові форми виражаються певними геометричними фігурами, додержуючись обрисів яких, виконавці знаходять місце розташування звуків у просторі, а також їх тривалість. Символом раннього стилю Пендерєцького є кластер – густа звукова пляма, щось на зразок крупного штриха у живопису. З'являється у партитурах композитора й характерна стрілка, що позначає гранично можливий висо-

кий або низький звуки: для Пендерецького не важлива точна висотність – вагоміша барва, емоційна напруженість. Партитури деяких творів Пендерецького («Канон» для струнного оркестру і двох магнітофонів) нагадують систему координат, на якій він проводить лінії різних інструментів і магнітофонів, що вторять їм у канон.

Сонористичні нововведення Пендерецького досить швидко були сприйняті його сучасниками-музикантами і стали загальноновживаними в музиці 60-х–70-х років. Однак ніхто не використовував ці прийоми у такій кількості, як сам Пендерецький, трактуючи їх не як барвисте доповнення до звичної інструментальної палітри, а як основний виражальний засіб музики.

Творчість Пендерецького (навіть у найавангардніших опусах) завжди тісно пов'язана з традиційними рисами європейського музичного мислення. «Моєю мовою, – зазначав композитор, – є не рух вперед будь-що-будь і, можливо, як наслідок цього – руйнування музики взагалі, а відкриття нових жерел натхнення в минулому». Мистецтво минулого існує для Пендерецького не як об'єкт наслідування, а як предмет дослідження його ще не виявлених виражальних резервів. Йдучи шляхами різних традицій, Пендерецький починав переважно з традицій ХХ століття: неокласицизму І. Стравинського («Псалми Давида» для мішаного хору, струнних та ударних інструментів), різновидів неоавангарду П. Булеза, К. Штокхаузена, Л. Ноно («Виміри часу і тиші» для 40-голосного мішаного хору, струнних інструментів та групи ударних інструментів; «Трен пам'яті жертв Хіросіми»).

Потім він здійснив стрибок у далеке минуле – добахівську епоху: вивчав техніку контрапункту старих майстрів, поліфонічні форми тих часів і перетворив традиції докласичної музики: в інтонаційному складі своїх творів («Stabat Mater»

для трьох мішаних хорів без супроводу); в загальних принципах музичної архітектоники («Магніфікат» для баса-соло, семи чоловічих голосів, двох мішаних хорів, хору хлопчиків та оркестру); в театральній естетиці (опера «Дияволи з Людену»). У 80-і роки творчість Пендерєцького зближується з традиціями ХІХ століття – спрямовується в неоромантичне русло. В творах митця з'являється широкий мелодичний розвиток, контури традиційних музичних форм, фактура стає простою й прозорою (Друга симфонія, опера «Втрачений рай»). Залишаючись відданим загальним принципам класичної логіки музичного мислення, композитор зберігає індивідуальний характер своєї мови.

В центрі уваги Пендерєцького – Людина; вона є частиною Всесвіту, вона, не протиставляючи себе природі, зливається з нею. Свідчення цьому – твори кантатно-ораторіального жанру 60-х–80-х років: «Dies irae», «Страсті за Лукою», «Утренья», «Космогонія». Останній із зазначених творів був замовлений композитору Секретаріатом Організації Об'єднаних Націй для урочистого концерту, присвяченого 25-річчю цієї організації (1970). В його основу покладено космогонічні концепції, думки людства про виникнення і будову Всесвіту, рух небесних тіл. Сценарій твору, подібно до колажу, був скомпонований Пендерєцьким. У ньому сплітаються голоси різних епох, цитуються Лукрецій і Копернік, Микола Кузанський і Леонардо да Вінчі, Овідій і Джордано Бруно, перші космонавти – Гагарін і Гленн. У «Космогонії» ніби відчутний рух самої матерії (сонористичні оркестрові епізоди), диспут багаточисленних людських голосів (неясне рокотання хору) і філософів різних епох (партії солістів). Поєднання різних мов (грецької, латинської, англійської, італійської та ін.) створює ефект зближення епох у єдиній перспективі людського пізнання.

«Космогонія» складається з двох великих розділів – «Arche» та «Apeiron». Перша частина – це ніби споглядання світової гармонії (кульмінація – слова Коперніка «У центрі всього розташоване сонце»), друга частина – звукова картина польоту (політ Ікара, мрії Леонардо да Вінчі про «Великого птаха», провидіння Джордано Бруно, реальність, яку побачили перші космонавти). Завершується твір голосними видохами хору: подолана матеріальна оболонка – відкрита безконечність.

Кінець ХХ – початок ХХІ ст. у творчій діяльності К. Пендерецького, як і завжди, надзвичайно інтенсивні – біографи і критики не встигають за ним: «Польський реквієм», Восьма симфонія «Пісні швидкоплинності», «Кредо» для п'яти солістів, дитячого і мішаного хорів та оркестру», вокальний цикл «Повіяло на мене море снів» та чимало інших творів, що засвідчують тісний зв'язок з традиціями минулого. Як зазначав сам Пендерецький, «...у музиці змінюються тільки засоби; звуковий матеріал, закони його оформлення, логіки, економії, а також щирість переживань, які містяться у звуках, завжди залишаються такими ж. Поняття «хороша музика» тепер означає те ж саме, що й раніше».

* * *

«Людиною світу» називали відомого грецького композитора **Вангеліса** (1943–2022). Його повне ім'я Евангелос Одіссєас Папатанасіу. Він є одним з перших авторів та виконавців електронної музики. Разом з друзями Демісом Русосом і Лукасом Сідерасом Вангеліс у 1971 році записали електронну ораторію «666 – Apocalypse of John». Заснувавши у 1975 році власну студію звукозапису «Nemo Studios», Вангеліс упродовж другої половини 70-х–80-і роки записує там серію власних електронних альбомів: «Heaven and Hell», «Albedo», «Spiral», «China», «Beaubourg». Крім того приділяє

увагу спільним проектам: чотири альбоми разом з Йоном Андерсоном (соліст групи «Yes»), два альбоми «старовинних» грецьких гімнів з Ірен Папас та ін.

Вангеліс – автор саундтреків багатьох відомих фільмів: «1492: Завоювання Раю» (головна музична тема якого стала хітом), «Вогняні колісниці» (за цю музику удостоївся премій «Оскар» і «Греммі»). У першій половині 80-х років Вангеліс випускає альбом академічної музики «Незримі зв'язки» і альбом симфонічної та хоральної музики «Маска». У 1996-му він пише саундтреки одного з фільмів «Підводної Одиссеї» Жака Кусто, який після прослуховування матеріалу відмовився брати музику, пояснивши це так: «Ніхто не буде дивитись мій фільм, всі будуть слухати лише твою музику». Так з'явився альбом «Oceanic»; восени 1998-го – новий альбом «El Greco». Надалі – створення музики до знаменного свята – Олімпійських ігор в Афінах (2004) та саундтрек фільму «Alexander».

«Наука і міфологія – теми, які зачаровували мене, починаючи з раннього дитинства», – говорив Вангеліс. На межі нового тисячоліття ці теми, зокрема освоєння Марса, яскраво виявились у творчості ряду композиторів. Це альбом-феєрія «Mars Polaris» (1999) засновників берлінської електронної школи, «Mythodea: Music for the NASA Mission: 2001 Mars Odyssey» Вангеліса.

Постановка «**Mythodea**» 28 червня 2001 року в Афінах, у Храмі Зевса була приурочена до прийдешньої місії NASA на Марс. Для цього монументального дійства на території давньогрецького храму було встановлено гігантський екран, на який проєціювались сцени з грецької міфології і зображення космосу та панорамні фотографії Марса, надані NASA. Промовистий і виконавський склад – 224 музиканти: сам Вангеліс (синтезатори, клавішні), дві арфістки і Лондонський

оркестр (75 чол.), 120 хористів Грецької Національної Опери, ансамбль перкусіоністів (28 чол.), дві оперні співачки. Гімнічні тексти мовою давніх еллінів були написані Вангелісом.

Всі десять частин (Movement I–X) – це, за відгуками тогочасної преси, «бурхлива пишнота емоційних і образних музичних тем, неземних вокальних партій, порівняних хіба що з голосами сирен, які колись зачарували гомерівського Одиссея, і шквальних хорових «стін». Найніжніші божественні арфи, гуркочучі, гучні гонги і дзвінка перкусія переплітаються з хвилями струнних і духових. Незрівнянно звучать магічні синтезатори Вангеліса...».

* * *

Своєрідним явищем музичного життя ХХ століття став **джаз**. Він набув розповсюдження у США та Західній Європі відразу ж після Першої світової війни. Однак провісники джазу з'явилися в естрадній музиці США значно раніше – в 70-і–90-і роки ХІХ ст. Одне з найбільш ранніх джерел джазу – **рег-тайм** (дослівно «рваний ритм»). Це виключно фортепіанний жанр, в якому фортепіано трактувалось як ударний інструмент. Техніка рег-тайму базувалась на стокатних (уривчастих) звучаннях, на акордових кляксах, на жорстких і загострених ритмічних акцентах. Найвизначнішим композитором і виконавцем рег-тайму був негр Скотт Джоппен.

Другий складовий елемент джазу – **спірічуелс**. Це духовні пісні негрів, яким властива імпровізаційність, своєрідність ладу (відхилення від темперації) й ритму (остінато).

Третє джерело джазу – **блюз** (від англійського слова «blue» – синонім сумного настрою). Блюзи – це назва світських ліричних пісень негрів, які жили вздовж річки Міссісіпі. Щодо ладу – блюзам властивий мажор зі зниженими III та VII ступенями – «блюзові тони». (Ці пісні не слід ототожнювати з естрадними джазовими блюзами). Блюзи складались як вира-

ження безвір'я й туги, безнадійності і самотності. «Блюзи на мене завжди справляли враження безмежно сумної музики, значно більш сумної, ніж спірічуелс, – писав видатний американський поет і публіцист Ленгстон Х'юз. – Це тому, що в блюзах лихо не пом'якшено слізьми, а, навпаки, загострено сміхом – абсурдним, суперечливим сміхом горя, що народжується, коли нема віри, на яку можна спертись».

Четвертий провісник джазу – музика для духового ансамблю під назвою «**джаз-бенд**», що й дала назву «джаз».

Лише на початку 20-х років ХХ століття складові елементи джазу злились в єдиний стиль. До особливостей джазової музики слід віднести такі:

- мелодична основа – від блюзів;
- своєрідний лад (нефіксовані, «ковзкі» ступені; глісандо);
- синкопований ритм – від рег-тайму (як правило, дводольний; зміщення акцентів, складна система перебоїв, так званий «swing» – розгойдування; поліритмія);
- проста гармонія (часто септакорди II та IV ступенів, паралельні септакорди у хроматичній послідовності);
- динаміка підвищена;
- специфічний склад виконавців (від 7 до 15 музикантів, 3 групи інструментів: ударні – барабани, тарілки, фортепіано, банджо, гітари та контрабас; дерев'яні духові – саксофони (провідні) і кларнети; мідні духові – 2-3 труби, корнети, 3-4 тромбони; як відхилення від норми, зустрічаються скрипки, туба, гавайська гітара, електроінструменти);
- форма панує куплетно-варіаційна.

Джаз розширив коло виражальних засобів, збагатив ритмічні можливості. З'явилися відомі джазові оркестри Дюка Еллінгтона, Бенні Гудмана, Пола Уайтмана, виконавці – корнетист-трубач і співак Луї Армстронг, співачка і автор пісень Елла Фіцджералд, які розкрили усе багатство й своєрідність народних джерел джазу.

Особливості музичної мови, сила й експресивність джазу мали вплив на багатьох як американських, так і західноєвропейських композиторів, які творчо сприйняли і з успіхом застосували кращі риси негритянського джазу – емоційність, характерну ритміку та інтонаційний склад, імпровізаційність: Клод Дебюссі («Ляльковий кекуок»), Моріс Равель («Блюзова соната»), Жорж Орік («Фокстрот для двох фортепіано»), Даріус Мійо («Фуга на джазову тему»), Артюр Онеггер («Прелюдія і блюз»), Ернст Кшенек (опус «Джонні награс»), Леонард Бернстайн (мюзикл «Вестсайдська історія»). Його елементи використали в своїй творчості Пауль Хіндеміт, Френсіс Пуленк, Курт Вайль, Кшиштоф Пендерецький та ін.

Якщо в Західній Європі це було, по суті, лише захопленням джазом, то на його батьківщині рух за злиття і взаємодію джазу з музикою європейської традиції спричинив чудове явище – творчість **Джорджа Гершвіна** (1898–1937). Він увійшов в історію музичного мистецтва як талановитий представник симфоджазу. Його перу належить ряд масштабних музичних творів, що базуються на симфонізації негритянського джазу: симфонічна п'єса «Американець у Парижі», «Рапсодія в стилі блюз» для фортепіано з оркестром, опера «Поргі і Бесс». Музична мова творів увібрала чимало різноманітних інтонацій: величних наспівів спірічуелсів, ліричних блюзів, гротескових ритмів рег-тайму.

Взаємодія джазу з музикою європейської орієнтації не була односторонньою. Музична класика є здобутком джазових композицій. Це численні аранжування ноктюрну Ліста «Мрії кохання», творів Баха, Моцарта, Бетховена, Гріга, Дворжака, Й. Штрауса та ін.

На початку 40-х років ХХ ст., як результат творчих пошуків негритянських музикантів, виник стиль **бі-боп**, в якому мелодика була насичена дисонансами, ускладнена ритмом

й гармонією. Увага слухачів зосереджувалась не стільки на самому музичному матеріалі, скільки на особистості виконавця. У 50-і роки з'явився стиль **кул**, в якому поєднались віртуозна імпровізаційна техніка з м'якою спокійною виконавською манерою. Починаючи з цього часу, виникла велика кількість джазових шкіл, напрямів, стилів: хард-боп, фри-джаз, модальний джаз, джаз-рок тощо.

* * *

Одна з характерних особливостей художньої культури ХХ – початку ХХІ ст. – прагнення мистецтв до багатосторонніх зв'язків, до взаємодії театру, кіно, телебачення, естради, цирку, спорту, монументального й прикладного мистецтва. Це зумовлено такими чинниками, як прагнення до більш об'ємних вражень, схильність до модернізації докласичних типів драматургії, науково-технічним прогресом. Все це створило сприятливі умови для появи таких змішаних музично-драматичних жанрів, як **мюзикл** і **рок-опера**.

«Батьками» мюзиклу є дві столиці: Лондон (Вест-Енд) і Нью-Йорк (Бродвей). Вест-Енд – це, за словами одного з дослідників цього жанру, «вершки-вершків, мюзиклова аристократія. Бродвей – шоу для всіх». Історія формування і розвитку жанру мюзиклу, по суті, є суперництвом цих двох міст й відповідно країн. Поступово «пальму першості» від театрального мюзиклу підхопив кінематограф. «Оклахома!» Р. Роджерса і Л. Харта (1943), «Моя чарівна леді» Ф. Лоу (1956), «Вестсайдська історія» Л. Бернстайна (1957), «Звуки музики» Р. Роджера та О. Хаммерштайна (1959), «Олівер!» Л. Барта (1959), «Хелло, Доллі!» Дж. Хермана (1964), «Скрипаль на даху» Дж. Бока (1964), «Людина з Ламанчі» М. Лі (1965), «Кабаре» (1966) і «Чикаго» (1975) Дж. Кандера, «Cats» Е. Л. Уеббера (1981), «Шахи» (1986) Б. Андерсена і Б. Ульвеуса (обидва – учасники всесвітньовідомого поп-квар-

тету «АББА») – ось далеко не повний перелік класичних мюзиклів.

Мюзикл – жанр синтетичний, в ньому на майже рівних засадах співіснують драматична дія, спів, танець; кожний з них – частина загального драматичного розвитку. Розгортання сюжету базується на плавному переході одних форм виразності в інші. Так, діалог може підготувати появу вокального чи танцювального епізоду; вони, в свою чергу, не гальмують дію, а є її продовженням – тобто утворюються сцени безперервного розвитку дії з наскрізною думкою, що розвивається динамічно.

Значаючи автора мюзиклу, насамперед називають ім'я композитора: Леонард Бернстайн («Вестсайдська історія», «Кандід»), Річард Роджерс і Оскар Хаммерштайн («Звуки музики»), Фредерік Лоу («Моя чарівна леді»), Ендрю Ллойд Уеббер («Cats», «Зоряний експрес», «Бульвар Сан-Сет»), Мітч Лі («Людина з Ламанчі») та ін.

Літературною основою мюзиклу (як і опери, оперети) є лібрето. Це може бути оригінальна п'єса, однак найчастіше воно пишеться за мотивами раніше створеного літературного твору: «Моя чарівна леді» Фредеріка Лоу – «Пігмаліон» Бернарда Шоу, «Олівер!» Лайонеля Барта – «Олівер Твіст» Чарльза Дікенса, «Скрипаль на даху» Джеррі Бока – «Тев'є-молочник» Шолом-Алейхема та ін.

Нерідко рівноправним співавтором режисера-постановника мюзиклу виступає хореограф: Роберт (Боб) Фосс («Кабаре», «Чикаго»), Джером Роббінс («Вестсайдська історія»), Марк Бро («Звуки музики»), Онна Уайт («Олівер!»).

Мюзикловий актор має володіти універсальними здібностями – співака, драматичного актора, танцівника. Звичайно, вокальні партії не такі складні, як в опері, та й танці не вимагають таких професійних засад, як у балеті. Однак

співають актори наживо під оркестрову фонограму («міну-совку»), пластика і володіння своїм тілом мають відповідати образам, які вони створюють. Додамо ще й фактуру: тут не діє умовність опери, де юних героїв можуть грати огрядні виконавці.

Корінням з мюзиклом пов'язана **рок-опера** – музично-драматичний жанр, стилістичною основою якого є рок-музика, що сформувалась наприкінці 50-х – початку 60-х років ХХ ст. у Великобританії та США. Велике значення для її розвитку мала творча діяльність «Бітлз», «Роллінг стоунз», «Пінк Флойд» та ін. До важливих ознак рок-музики належать: опора на блюзові композиційні структури та звукоряди, чітка ритмічна основа (енергійний біт); застосування електромюзичних інструментів та електронне перетворення й посилення звуку; підвищена експресія вокального та інструментального інтонування. Рок-музика – це складний конгломерат течій (психоделічний рок, панк-рок, хевіметал-рок, джаз-рок, блюз-рок та ін.) та стилістичних засад (ритм-енд-блюз, кантрі-енд-вестерн).

Ідейно-художня спрямованість рок-опери пов'язана зі стихійним бунтом молоді проти цінностей суспільства. Великої популярності набули осучаснені міфологічні та біблейні сюжети (Христос трактується як бунтар, який кинув виклик суспільству).

Для музичної драматургії рок-опери властиві: замкнуті номери, розмовні діалоги, танцювальні епізоди зі специфічною пластикою, ексцентричні прийоми звукооформлення та світлотехніки. Музична лексика – різнобарвна: використання класичного оркестрового складу, рок-ансамблів, синтезаторів та їхнього поєднання; залучення елементів музичної мови інших культур – від фольклору до авангардизму, від стилізації музики бароко до джазу і шлягерів.

Порівняно з мюзиклом (спів наживо плюс оркестрова фонограма) у рок-опері спів і оркестр (інструментальний ансамбль) – наживо. У рок-опері має бути хіт (найчастіше лейтмотив твору), що завчасно, до постановки на сцені, рекламується в ефірі. На відміну від мюзиклу, що базується на епізодах безперервного розвитку дії, в рок-опері переважає номерна побудова; до того ж акцент робиться на монологічні сцени.

Датою народження рок-опери вважається 1968 рік, коли відбулась прем'єра «Волосся» Г. Мак-Дермота. Потім з'явився подвійний альбом із записом рок-опери «Томмі» П. Таутсенда (1969), керівника групи «The Who»; саме вони здійснили цей запис. Надалі ця ж група зробила запис ще однієї рок-опери «Квадрофонія».

Високим художнім рівнем відзначаються рок-опери англійського композитора Ендрю Ллойд Уеббера: «Ісус Христос – Суперзірка» (1971), «Привид опери» (за автором – «Фантом опери»; 1986) та його продовження «Кохання не помре ніколи»; 2010).

Один з цікавих проєктів початку ХХІ ст. – рок-опера «Моцарт» (2009) Жан-П'єра Піло та Олів'є Шультеза. На думку продюсерів, було вирішено показати Моцарта справжньою рок-зіркою своєї епохи – геній-бунтівник, чия доля сповнена злетів й падінь.

Музичне мистецтво України

Після жовтневих подій 1917 року Україна продовжувала бути залежною від московського центру, перебуваючи у статусі республіки в складі колишнього СРСР. Суспільно-політичне і культурно-мистецьке життя України багато в чому залежало від керівних радянських органів, що, безумовно, стримувало вияв національної самосвідомості в різних сферах життєдіяльності.

Для вирішення питань в галузі культури у перші роки існування української республіки був створений Народний комісаріат освіти, при ньому у 1919-му – Всеукраїнський Музичний Комітет (ВУКМУЗКОМ). У його спеціалізованих секціях керівництво розвитком музичного життя в Україні здійснювали композитори Я. Степовий, К. Стеценко, М. Леонтович, фольклористи В. Верховинець, П. Демуцький, К. Квітка. Консолідації композиторських сил України, розвитку її хорового мистецтва, музичної освіти, фольклористики сприяло Всеукраїнське музичне товариство імені М. Д. Леонтовича, започатковане у 1922 році як Комітет пам'яті М. Леонтовича.

Було прийнято ряд заходів уряду для розв'язання національно-культурних питань, зокрема налагодження роботи вищих музичних закладів для підготовки національних кадрів (Київська, Харківська, Одеська консерваторії). Урізноманітнювались форми масової музичної освіти: Народні консерваторії в Києві та Харкові, Робітнича консерваторія в Києві, робітфаки за різними спеціальностями при Музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка; середні учбові заклади – музичні училища (технікуми), дитячі відділи при них.

Одним з важливих заходів, спрямованих на становлення й розвиток української музичної культури, було створення творчих і виконавських колективів: «Думка» (Державна українська мандрівна капела), симфонічні оркестри в Харкові та Києві, хорова капела «Зоря» у Дніпропетровську (нині Дніпро), хори у Харкові «Дух» (Державний український хор) і «Рух» (Робітничий український хор), Оркестр народних інструментів при київській студії Радіокомітету, пересувний оперний театр ДРОТ (Державний робітничий оперний театр) – з базами в ряді обласних міст.

Розгорнулася робота по збиранню, вивченню й пропаганді фольклорних багатств українського народу. Видавались збірки народних пісень, підготовлених К. Квіткою, П. Демуцьким, Ф. Колессою; успішною була діяльність Етнографічної комісії, вагомими – наукові праці в галузі фольклористики В. Верховинця. До справи пропаганди й популяризації української народно-пісенної творчості на початку 30-х років долучився кінематограф. Група молодих режисерів під художньою орудою І. П. Кавалерідзе екранізувала ряд народних пісень: «Із-за гори вітер повіває», «Веснянка», «Пісня про пана Лебеденка», «Грицю, Грицю, до роботи» та ін. Екранізації відіграли певну виховну роль, і саме на цьому наголошувала тогочасна преса: «Тут ми маємо на увазі не лише суто демонстративні, розважальні функції (це само собою потрібно), але й навчальні. З екрана трудящі маси міста й села вивчатимуть тексти багатьох, мало відомих їм народних пісень, сприйматимуть мотиви цих пісень, становитимуть по них роботу тисяч самодіяльних музичних і хорових гуртків»²⁸.

Починаючи з 20-х років розгортається творча діяльність молодих українських композиторів, які, спираючись на традиції національної музичної класики, прагнуть до активного оволодіння новими темами й жанрово-стилістичними засобами їх втілення. Це Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, М. Вериківський, В. Косенко, П. Козицький, К. Данькевич, Д. Клебанов, Ю. Мейтус, В. Нахабін, А. Штогаренко. У 1939-40 роках до них приєдналась група композиторів Західної України на чолі з С. Людкевичем: М. Колесса, В. Барвінський, А. Кос-Анатольський, Є. Козак, Д. Задор, Р. Сімович.

Серед жанрів, до яких звертались українські композитори, одне з вагомих місць посіли **вокально-хорові**. Шлях пісні

²⁸ Медведєв Т. Фестиваль української пісні, музики й танцю та завдання кінематографії // Радянське кіно. – 1936, № 7. – С. 6.

розпочався з «фольклоризації» революційних пісень, написання нових текстів до мелодій відомих і популярних народних пісень. Так, мелодії двох українських пісень – «Ой що ж то за шум учинився», «Розпрягайте, хлопці, коні» – були покладені в основу масових популярних пісень («Проводи», «По долинам и по взгорьям»). В Україні відкрито співали заборонені раніше російським царизмом «Заповіт» Т. Шевченка – Г. Гладкого, «Вічний революціонер» І. Франка – М. Лисенка.

Своєрідним явищем української національної культури стали **стрілецькі пісні**²⁹. Овіяна романтикою, а насправді трагічна доля січового стрілецтва, яке пройшло різні етапи своєї історії, знайшла широкий відгомін у піснях, що були вагомою і невід’ємною частиною його побуту, військових походів, життя. Січові стрільці відродили козацькі пісні, зокрема «Гей, на горі там женці жнуть». Співали й народні пісні з традиційними текстами чи новими, наприклад, «Зелений дубочок».

Деякі пісні січових стрільців побутують упродовж багатьох десятиліть як народні, тому що імена їх авторів були заборонені, «забуті», і тільки-но нещодавно почали відроджуватись. Це твори братів Лепких – Богдана і Льва: пісня «Журавлі» («Видиш, брате мій», більш відомий варіант тексту «Чуєш, брате мій»), що стала своєрідною музичною емблемою української діаспори – слова Богдана, музика Льва; «Ой видно село» – слова і музика Льва (був комендантом кінноти УСС). Це й пісні одного з учасників УСС, поета і

²⁹ На початку Першої світової війни у складі австро-угорської армії були створені формування українських військових загонів – січових стрільців. Вони об’єднали у своїх лавах значну частину української молоді, захопленої ідеєю національного визволення України. Українські січові стрільці (УСС) брали участь у боях на боці Центральної ради на східноукраїнських землях.

музиканта Романа Купчинського «Мав я раз дівчиноньку», «Заквітчали дівчатоенька». Він автор поезії «Ода до пісні», в якій є такі рядки:

*Пісне! Велична, рідна пісне!!
Розправ свої високолетні крила
В великий день!
Без тебе серце в грудях трісне.
З тобою викрешемо з серця, як з кресила,
Святий Огень.
І підемо через побіду в полі,
Облиті з крові й ран на зустріч волі.*

Добре знана і пісня Михайла Гайворонського (організатор і керівник духового оркестру УСС) «Їхав стрілець на війноньку», щоправда, з таким початковим текстом «Їхав козак на війноньку». Він же автор слів та аранжування народної мелодії добре відомої тепер стрілецької пісні «Ой у лузі червона калина».

Серед творів кантатно-ораторіального жанру 20-х–30-х років, що засвідчили продовження і розвиток традицій національної музичної класики, слід зазначити «Думу про дівку-бранку» М. Вериківського (зразок ораторіального спрямування), кантату «Заповіт» С. Людкевича (слова Тараса Шевченка), кантату-поему «Хустина» Л. Ревуцького. Останній з названих творів написаний у 1923 році за віршем Шевченка «У неділю не гуляла» із збірки «Три літа». Кантата-поема призначена для солістів, хору та фортепіано (у 1944-му створена оркестрова редакція). Відповідно до вірша, твір складається з окремих, тісно пов'язаних поміж себе розділів. Усі вони, крім двох сольних фрагментів, виконуються хором. Основна тема кантати – образ дівчини, яка вишиває хустку, в очікуванні свого нареченого.

Оперна творчість композиторів 20-х–30-х років являла досить строкату картину. Опер було написано чимало, досить

різноманітних за сюжетами, принципами драматургії, музичною мовою. Ряд з них присвячено героїчним сторінкам українського народу: «Хвесько Андибер» В. Золотарьова, «Дума Чорноморська» Б. Янівського, «Золотий обруч» і «Захар Беркут» Б. Лятошинського, «Гайдамаки» Ю. Мейтуса, В. Рибальченка і М. Тіца. Знайшли втілення лірико-романтична і побутова теми: «Сотник» та «Наймичка» М. Вериківського, «Марина» Г. Жуковського. З середини 20-х років з'явилися оперні твори за сучасною тематикою: «Розлом» В. Фемеліди, «Яблуневий полон» О. Чишка, «Трагедійна ніч» К. Данькевича, «Невідомі солдати» П. Козицького, «Щорс» Б. Лятошинського, «Перекоп» Ю. Мейтуса, В. Рибальченка і М. Тіца.

Майже весь оперний доробок українських композиторів піддавався критиці, особливо «Золотий обруч» Б. Лятошинського, якого звинуватили у «голому техніцизмі» та формалізмі, уявному «новаторстві». Щодо інших опер, то, на думку керівних партійних органів, така творчість відводила «мистецтво від народу і перетворювала його у надбання вузького кола естетствующих гурманів».

30-і роки – це період становлення української балетної школи, адже **балет** як самостійний вид музично-хореографічної творчості став надбанням національного мистецтва лише в ХХ столітті. Процес формування балетного мистецтва в Україні пов'язаний як із засадами світового класичного балету, так і суто національними традиціями, закладеними в народній творчості, з особливостями українського музично-драматичного театру.

Перші балетні твори українських композиторів з'явилися на початку 30-х років: «Карманьйола» В. Фемеліди, «Ференджі» Б. Янівського, «Пан Каньовський» М. Вериківського. Значним розширенням тематичних і жанрових обріїв українського хореографічного мистецтва позначена друга половина 30-х років. Це перший комедійний балет «Міщанин з

Тоскани» В. Нахабіна (за однією з новел Дж. Бокаччо), балет на сучасну тему «Світлана» Д. Клебанова. Етапними для української хореографії стали балети «Лілея» К. Данькевича і «Лісова пісня» М. Скорульського.

Балет «Лілея» створений за мотивами поезій Т. Шевченка «Княжна», «Лілея», «Відьма» та ін. Використавши традиційні балетні засоби (чіткий розподіл на завершені, номерні епізоди; чергування варіацій, адажіо й танцювальних дивертисментів), К. Данькевич надає їм нових смислових відтінків, поєднуючи їх з народнопісенним матеріалом. Фольклорні мелодії різного образно-емоційного складу відповідають характеру того чи іншого персонажу, сценічної ситуації. Так, лірична пісня «Ой зійди, зійди, ти, зіронько та вечірняя» (одна з улюблених Шевченком) є лейтмотивом головної героїні – Лілеї; наспівна мелодія пісні «Тихо, тихо Дунай воду несе» – основа адажіо Лілеї та Степана. Ряд сцен композитор вибудовує на іншій мелодичній основі: в основу танцювальних епізодів перебування Лілеї у циганському таборі покладені популярні циганські мелодії, зокрема «Халяндра». Партитура балету, насичена українськими пісенно-танцювальними мотивами, визначила й характер хореографічної лексики, що сполучає елементи класичного танцю з народно-побутовими.

Балет «Лісова пісня» М. Скорульського був створений у 1936 році, однак його сценічне життя розпочалось лише 1946-го. Створений за драмою-феєрією Лесі Українки, був поставлений в жанрі хореодрами. Композитор використав у партитурі балету мелодії волинських народних пісень, записаних свого часу поетесою. Це і сопілкові награвання Лукаша, і лейтмотив кохання Мавки й Лукаша, і зображення феєричного побуту мешканців лісового царства.

У подальшому в український балет органічно увійшли танцювально-пісенні ритми козачка, гопака, коломийки, плавних дівочих хороводів. Це балети «Маруся Богуславка»

і «Ніч перед Різдом» А. Свешникова, «Сорочинський ярмарок» та «Чорне золото» В. Гомоляки, «Хустка Довбуша» й «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського, «Ростислава» Г. Жуковського, «Тіні забутих предків» В. Кирейка та ін.

Велику роль у справі продовження і розвитку жанру **оперети** в Україні відіграв композитор **Олексій Рябов**. Три його твори, написані в 30-і роки, збереглися у репертуарі українських театрів й до сьогодні. Це «Сорочинський ярмарок», «Майська ніч» і «Весілля у Малинівці». Композитор, спираючись на фольклорні джерела, на досвід М. Кропивницького, М. Лисенка, М. Садовського та інших корифеїв української культури, оновив і збагатив засоби виразності та самобутні традиції. У своїх оперетах Рябов використав музично-драматургічні форми, властиві жанру оперети: пісенні й аріозні побудови, вокальні ансамблі та хори.

У 30-і роки було здійснено постановки ще ряду оперет українських композиторів, серед них «Вій» М. Вериківського (за М. Гоголем і М. Кропивницьким), «Паливода XVIII ст.» С. Жданова (за І. Карпенко-Карим).

Плідною була **співпраця композиторів** М. Вериківського, П. Козицького, Ю. Мейтуса з театром «**Березіль**», керованим Лесем Курбасом. Музика займала чільне місце у мистецькому світобаченні Курбаса, була вагомим складовим усіх його сміливих експериментів.

Михайлом Вериківським в останньому сезоні «Березоля» в Києві була створена музика до таких постановок, як «Прокламація сезону», «Напередодні», «Жакерія» (у співпраці з А. Буцьким). Для відкриття театрального сезону в 1925 році березільці підготували виставу-свято «Прокламація сезону». Її герої – своєрідні типізовані образи представників культурних прошарків, які прийшли привітати березільців та подарувати їм щось показове, сповнене символічного значення. Музичні характеристики кожного гостя – влучні й дотепні,

створені на основі мелодій, знаних тогочасною аудиторією. Так, з образом Академіка пов'язувалась пісня «Ой не ходи, Грицю», з Просвітянкою – «Реве та стогне Дніпр широкий» та ін. Музика підкреслювала, подекуди у гіпертрофованій виразності, характерні риси персонажів.

Співпраця Леся Курбаса з Пилипом Козицьким розпочалась з появою «Березоля» у Харкові (друга половина 20-х – початок 30-х років). Це такі театральні роботи композитора, як «Софі» за оповіданням С. Моема, «Сава Чалий» за твором І. Карпенка-Карого, «Король бавиться» за В. Гюго. У кожній з них Козицький прагнув знайти відповідні засоби виразності. Так, образ дощу, що є одним з головних художніх образів в оповіданні «Злива» С. Моема, яскраво відтворений в музиці; він створювався у виставі шумовими й музичними засобами виразності. Складний і суперечливий образ Сави Чалого поданий в музиці у контрастному поєднанні двох протилежних інтонаційних сфер: мелодія української народної пісні про нього і польські танцювальні ритми (полонез, мазурка). В музиці вистави «Король бавиться» композитор сконцентрував увагу на вияві душевного стану персонажів.

З ім'ям Юлія Мейтуса пов'язують формування нового підходу до створення театральної музики у «Березолі». Співдружність режисера і композитора викликала до життя особливу сценічну образність, синтезуючи виражальні можливості музики й театру. За період роботи з Курбасом Мейтус створив музику до 13 вистав, серед них «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Диктатура», «Тетнулд», «Хазяїн». Особливе місце посідає «Диктатура», яка, за словами П. Козицького, не є драматичною виставою традиційного типу і не є оперою; це «тип театральної синтетичної вистави, в якій в органічному поєднанні подані всі компоненти театального видовища, починаючи зі слова, фарби, убрання й кінчаючи рухом, кіном і музикою».

Ще одна сфера творчої діяльності українських композиторів у 20-і–30-і роки – **інструментальна музика**, в якій провідне місце належить симфонізму. Розв’язання проблем розвитку національного симфонізму було нерозривно пов’язано із засвоєнням фольклорних джерел. Започатковані в перших симфонічних творах українських композиторів Л. Ревуцького і Б. Лятошинського, вони склали основу їх подальшого поглиблення й розвитку. Мова йде про Другу симфонію Ревуцького та «Увертюру на чотири українські народні теми» Лятошинського, що стали основоположними для українського симфонізму.

Весь тематичний матеріал **Другої симфонії Левка Ревуцького** (1926-27, друга редакція – 1940) – аутентичні українські народні пісні. У першій частині використано дві: «Ой весна, весниця» (головна тема) та «Ой не жалько мені» (побічна). У другій частині, яку за характером образів (особливо крайніх розділів) нерідко називають ноктюрном, звучать три народні мелодії: «Ой там в полі сосна» – вступ, «Ой Микито, Микито» – крайні розділи, «У Києві на ринку» – середній розділ. Основу третьої частини (фінал) складають дві народні теми: «А ми просо сіяли», «При долині мак».

Основа тематичного матеріалу **«Увертюри на чотири українські народні теми» Бориса Лятошинського** (1926) – три українські веснянки: «Ой весна, весниця» (вступ), «Ой як, як коло миленького сісти» (головна тема), «Ой зійшло, зійшло три місяці ясных» (побічна), і одна весільна пісня «Гуслі гудуть, гості йдуть» (одна з двох тем вступу).

Працюючи над створенням камерно-інструментальної музики, композитори спирались на досвід вітчизняної музики й оволодівали новими жанрами: прелюдія, етюд, поема, цикли програмних мініатюр та ін. Щодо цього професійною майстерністю вирізнялись твори Л. Ревуцького: фортепіанні прелюдії, «Пісня», «Гумореска», твори для скрипки і віоло-

нчелі. Значний внесок у камерно-інструментальний жанр зробили В. Косенко (прелюдії, ноктюрни, мазурки для фортепіано, особливо «11 етюдів у формі старовинних танців», «Класичне тріо» для скрипки, віолончелі та фортепіано), Б. Лятошинський (цикл «Відображення», сонати-балади для фортепіано, соната для скрипки і фортепіано), С. Людкевич (фортепіанне тріо), М. Колесса (фортепіанна сюїта «Картинки Гуцульщини») та ін.

* * *

Течію мирного життя українського народу порушила Друга світова війна, що увірвалась на територію України 22 червня 1941 року і зламала звичний ритм. Всі сили – виробничі, громадські, духовні – були спрямовані до однієї мети: вистояти і перемогти ворога. У боротьбу за незалежність та свободу Батьківщини включились представники і музичної культури. До діючої армії й народного ополчення пішло чимало композиторів, викладачів та студентів музичних учбових закладів. Об'єднуючись у фронтові концертні бригади, професіональні музиканти-виконавці виступали на передових позиціях, у госпіталах, до них приєднувалась і самодіяльність.

Переважна більшість мистецьких колективів та учбових закладів України була евакуйована на території, вільні від ворога. Відбулась перебудова і музично-концертного життя тилу.

Оперативним видом музичного мистецтва були пісні, в яких тема війни втілювалась у різних образах: героїко-драматичних («Клятва» Г. Верьовки, «Моя Україна» І. Віленського), громадянсько-ліричних («Зашуміла калинонька» М. Вериківського, «Хусточка червона» – мелодія і текст А. Малишка) та ін. Героїко-патріотична спрямованість властива творам різних жанрів; це симфонія-кантата А. Штогаренка «Україно моя» (вірші А. Малишка і М. Рильського), кантата «Клятва» Ю. Мейтуса (текст М. Бажана), Друга симфонія

К. Данькевича, симфонічні поеми «Дніпро» С. Людкевича, «Повернення героя» В. Нахабіна та ряд інших.

* * *

У повоєнний час виникло чимало складних проблем: відновлення зруйнованих регіонів, що пережили фашистську окупацію; загострення міжнародної напруженості (настав період так званої холодної війни); відродження культурного життя. Це був період майже повної ізоляції української художньої культури в межах світового історичного процесу, досить утрудненими були контакти з країнами як Заходу, так і Сходу. Інформація про те, що там відбувалось, була дуже обмежена, або подавалась у досить викривленому вигляді.

Компартійна диктатура встановила жорсткий контроль над усіма сферами суспільного життя і духовної культури українського народу (як й інших народів колишнього СРСР). Свідченням тому є ряд постанов ЦК 1946-48 років і редакційних статей газети «Правда» (його центрального органу преси) початку 50-х років, в яких піддавались критиці певні явища літератури і мистецтва, зокрема музичного. Це стосувалось і ряду творів українських композиторів – Б. Лятошинського, М. Вериківського, Г. Таранова, опер К. Данькевича «Богдан Хмельницький» та Г. Жуковського «Від усього серця». В цих партійних документах також визначались шляхи й методи розвитку художньої культури. Непрофесійна критика, особисті смаки й консервативні уподобання окремих керівників представлялись як відбиток поглядів і думок всього народу.

Закликалось зберігати традиції за будь-яку ціну, навіть писати музику, схожу на класичну. Хоча революція в музичній свідомості ХХ століття привела до становлення нових принципів самого музичного мислення: емансипація дисонансу, нові засоби виразності (підвищена експресивність, гострота й різкість звучання тощо). Грубо і примітивно трактувалось

питання про доступність нової музики. Вважалося, що будь-який новий твір повинен відразу стати доступним всім і кожному – інакше він оголошувався «чужим для народу»; що по-справжньому геніальне – доступне, і воно тим геніальніше, чим доступніше широкому загалу. (Нагадаймо, що Гітлер і Гебельс теж спекулювали поняттям «доступність» та «народність» мистецтва). Висловлювалась надмірна недовіра музиці, що відбивала трагічні протиріччя життя, сильні пристрасті, гостросатиричні та інтимноліричні образи. Заборонялось і гальмувалось будь-яке художнє новаторство, різні стильові мистецькі течії. Висувались несправедливі звинувачення на адресу видатних представників музичного мистецтва, в Україні – Б. М. Лятошинського. І хоча у постанові ЦК 1958 року були визнані несправедливі оцінки «окремих творів», «окремих композиторів», однак адміністративно-командні методи керівництва художньою творчістю не брались під сумнів. Заборона публікацій музичних творів, їх виконання за телефонним дзвоником «зверху» діяла ще й до 90-х років.

Щоправда, змінилось ставлення до художніх пошуків, була визнана їх законність у певних межах. Так, твори українських композиторів цього періоду, що мали художню цінність, по суті, не наслідували принципи організації структур, притаманні музиці Заходу: серіалізм, алеаторика, сонористика, особливо «технічна музика» (через надзвичайно низький рівень оснащення засобами запису і відтворення звуку).

* * *

Оновлення стилю, пошуки нових виражальних засобів розпочались в творчості українських композиторів різних поколінь, починаючи з 60-х років, що стали періодом активного освоєння зарубіжної музичної класики – творчості композиторів французької «Шістки», П. Хіндемита, Б. Бартока та ін. Це властиво було й іншим сферам музичного життя:

виконавській практиці, музикознавству. Цим рокам притаманний також процес взаємодії різних авангардних систем і класичної музики ХХ століття.

На розвиток української музики 60-х років впливали й власні традиції, представлені в творчості класика вітчизняної музики **Бориса Миколайовича Лятошинського** (1895–1968). Він виявляв постійний інтерес до найсучаснішої техніки композиторського письма і разом з тим був вірний своїм художнім принципам. Це виявляється в його симфоніях – Третій, Четвертій та П'ятій. Всі вони належать до конфліктно-драматичного симфонізму; їх основні антитези – гуманне і антигуманне – розкриваються по-різному. **Третя симфонія** (1951, 2-а редакція – 1955) – монументальне, трагедійне за змістом, симфонічне полотно. Дві теми вступу – зловісно-похмура, що уособлює зло, насильство, і скорботно-жалібна, інтонаційно пов'язана з українською протяжною піснею «Журба за журбою» – покладені в основу майже всіх тем симфонії. Тут антитеза подана в узагальнено-філософському плані. В Четвертій симфонії антитеза висвітлена в суб'єктивному плані, відбиваючи особисту драму митця. У цій та П'ятій симфоніях, при наявних спадкоємних зв'язках із симфонічним мисленням композитора, знайшла вираження нова стилістична тенденція: сонористичні моменти, політональна техніка тощо.

Творчість Лятошинського 50-х–60-х років позначена інтересом до слов'янської теми. Його започатковує «Слов'янський концерт» для фортепіано з оркестром, в якому використані інтонації українського, польського, словацького фольклору. Слов'янська тема продовжена композитором у «Слов'янській увертюрі» та «Слов'янській сюїті», у творах програмно-симфонічної музики – це балада для оркестру «Гражина» за А. Міцкевичем, симфонічна поема «На берегах Вісли». Синтез музичних інтонацій слов'янських народів знайшов втілення у П'ятій («Слов'янській») симфонії.

У жанрі симфонії в 60-і–80-і роки активно працюють такі українські композитори, як А. Штогаренко (Третя – Шоста симфонії), В. Губаренко (Перша – Третя симфонії), Ю. Іщенко (Перша – П'ята симфонії), В. Борисов (Друга – Третя симфонії) та ін.

Традиції симфонізму Лятошинського стали визначальними для багатьох композиторів наступних поколінь, по-більшості, вихованців майстра: Л. Грабовського, В. Сильвестрова, Є. Станковича, І. Карабиця. Саме вони стали провісниками в Україні нового стилю, рішучого оновлення композиторської техніки і засобів виразності.

Різні напрями зарубіжного авангарду неоднаково вплинули на творчість українських композиторів. Так, серіалізм відіграв досить незначну роль, дещо більшої ваги мала алеторика. Найбільш значного розповсюдження набула **сонористика** – система, яка надає виключного значення тембру, що панує над усіма іншими складовими музичного звучання. У сонористиці помітні два напрями: колористичний та емоційно-психологічний, які досить часто сполучаються й взаємодіють.

Серед програмно-симфонічних творів слід відзначити **«Симфонічні фрески» Леоніда Грабовського (1961)**, написані за мотивами малюнків «Це не повинно повторитись» Б. Пророкова. Твір складається з семи частин; у першій – «Авторська передмова» – висловлено гнівний протест проти війни, що несе руйнування, лихо, смерть. У другій частині («Тривога») передано відчуття жаху; у третій («Наліт») – посилення, поглиблення цього відчуття. Четверта частина («В руїнах») – картина «мертвого», зруйнованого міста; п'ята («Мати») – найбільш світла, сповнена ліричної теплоти; у шостій («Хіросіма») знов відчутні страхіття війни і руйнувань. У сьомій, заключній частині повертаються інтонації «Авторської передмови». Музична мова «Симфонічних

фресок» відзначається гостродисонуючими співзвуччями, оновленням засобів виразності елементами додекафонії та серійної техніки тощо.

Інструментальній творчості **Валентина Сильвестрова** притаманна увага до оновлення засобів музичної виразності, зокрема емоційно-психологічного напрямку сонористики, алеаторики. За словами одного із сучасних музикознавців, Сильвестров – «один з найяскравіших радикальних митців авангардистської орієнтації». Це Друга симфонія для флейти, ударних, фортепіано і струнних, «Медитація» для віолончелі та камерного оркестру, «Епітафія» для фортепіано і струнних, **Четверта симфонія**. Останній із зазначених творів – це одночастинна симфонія-оповідь. Тут відчутний потяг до виражальних засобів експресіонізму, зокрема певних рис творчості Г. Малера: трагічний пафос, емоційні контрасти, речитативні монологи солюючих інструментів, особливо скорботно-патетичного тромбону. У камерно-інструментальній музиці Сильвестрова дістали різноманітне втілення такі техніко-стильові тенденції, як серійна техніка («П'ять п'єс для фортепіано»), сонористика (фортепіанна Соната № 3), полістилістика (струнний квартет, ряд фортепінних циклів – «Класична соната», «Музика в старовинному стилі», «Кіч-музика»). Композиторські пошуки стосуються й нових, неканонічних ансамблевих складів і форм, виражально-образних тембрів. Це «Лісова музика» для сопрано, валторни і фортепіано, «Три постлюдії» (кожна з них для різних складів ансамблів) та ін.

Різнманітність і багатоплановість характерна творчим пошукам **Євгена Станковича** у симфонічному жанрі. Це симфонія № 1 – «Sinfonia Larga» для 15 струнних з використанням найновіших технологічних прийомів; симфонія № 2 «Героїчна», пов'язана з темою Другої світової війни; симфонія № 3 «Я стверджуюсь» на вірші П. Тичини для

сопрано, хору та оркестру; симфонія № 4 «Ligica», звернена до внутрішнього світу сучасної людини. Це ряд камерних симфоній композитора, в кожній з яких обрано своєрідний склад виконавців: у першій – флейта, кларнет, тромбон, литаври, ксилофон, дзвіночки, арфа, фортепіано і скрипка; в другій – дві флейти, гобой, кларнет, фагот, фортепіано, ударні, вісім скрипок, два альти, дві віолончелі і контрабас; у третій – флейта і дванадцять струнних. Полістилістичний синтез притаманний Симфонієті, що має підзаголовок «In modo collage». Композитор включив іншостильовий матеріал: цитата головної теми першої частини П'ятої симфонії Бетховена, натяк на траурно-маршову тему з Третьої симфонії Малера, колаж музичного матеріалу з другої прелюдії II тому «Добре темперованого клавіру» Баха.

Радикально-фольклорний рух в історико-стильовому процесі української музики 60-х–70-х років започаткував **Мирслав Скорик**. Його інструментальним творам «Гуцульський триптих» (1965) і «Карпатський концерт» (1972) властиве поєднання самобутнього західноукраїнського фольклору із сучасними засобами виразності: сонористичними, алеаторичними, серійною технікою. «**Гуцульський триптих**» створений на основі музики фільму «Тіні забутих предків» (режисер С. Параджанов), що став знаковим у відродженні українського поетичного кінематографа. Твір складається з трьох частин: «Дитинство», «Іван і Марічка», «Смерть Івана». В основі першої – весела і грайлива тема у стилі коломийок, із своєрідним ритмічним малюнком, в якому весь час змінюються акценти. Ніжна, тремтлива і цнотлива тема кохання Івана й Марічки (друга частина) подекуди забарвлюється в дещо смутні та, водночас, експресивні тони. Надривно-трагедійні звучання трьох трембіт (їх імітують валторни) у третій частині сприймаються як ридання, як зойк душі. «**Карпатський концерт**» для оркестру можна умовно

розподілити на чотири частини, що виконуються без перерви. Основна тема першої складається з двох елементів: епічно-ліричного і танцювально-поривчастого; друга частина – танцювальна мелодія у ритмі коломийки; тема третьої – суворо-драматичний речитатив (це кульмінація твору); у четвертій частині панує стихія танцю; наприкінці повертається тема, що започатковувала концерт. До творів «нової фольклорної хвилі» належить ще ряд камерно-інструментальних творів композитора: Скрипкова соната, Речитатив та рондо для фортепіанного тріо, Партитура № 3 для струнного квартету, фортепіанні п'єси.

Як зазначав сам М. Скорик, що «в процесі сучасного засвоєння і переосмислення фольклору... виникають більш складні форми співвідношення композиторського мислення з фольклорним і засвоєння прихованих структурних закономірностей народного мелосу (без прямого цитування або стилізації), засвоєння і переосмислення самої практики народного музикування...».

З образами і музично-виражальними засобами українського народнопісенного мистецтва органічно пов'язана **симфонія Івана Карабиця «П'ять пісень про Україну»** (1974), що засвідчує вже сама назва. В музичній мові твору відчуваються різні жанрові першоджерела: інтонації дум, веснянок, голосінь. Разом з тим тематичний матеріал збагачений такими жанровими джерелами, як вальс, марш. Три концерти для оркестру (1981, 1986, 1989) – приклади звернення композитора до сонористики, де тембру кожного з інструментів надано виключне значення. У **Концерті для оркестру № 3 («Голосіння»)** Карабиць, крім сонорної техніки, звертається до ряду алеаторичних прийомів. Програмна назва твору пов'язана з жанровими ознаками народного плачу; тут композитор використав мелодію народної пісні «Ой засвіти, місяцю», яка подана у різних трансформуваннях. Щодо орке-

стрових барв, то композитор застосовує специфічні прийоми звуковидобування (особливо у мідних духових інструментів), використання, крім традиційних ударних інструментів, бонгів, темпле-блоків, кроталій, флексатону та ін.

* * *

Неофольклорна хвиля знайшла яскравий вияв у **хорових та вокально-симфонічних творах** українських композиторів, жанрова палітра яких досить розмаїта. Це хорові обробки народних пісень Б. Лятошинського, В. Кирейка, М. Колесси, А. Кос-Анатольського; хорові цикли Г. Майбороди на вірші М. Рильського та В. Сосюри, Б. Лятошинського на поезії М. Рильського, «Чотири українські пісні» Л. Грабовського; кантати (Кантата В. Сильвестрова для хору а cappella на тексти Т. Шевченка, Камерна кантата № 1 для сопрано та інструментального ансамблю О. Киви).

Хоровий та вокально-симфонічний жанри є провідними в творчості **Лесі Дичко**. Це кантати для хору а cappella «Чотири пори року» (побудована на матеріалі українських обрядових пісень), «Червона калина» (на тексти старовинних українських пісень XIV-XVII століть) для хору, солістів, двох фортепіано, арфи та ударних інструментів, ораторія «И нарекоша имя Киев» («Легенди про Київ»), написана до 1500-річчя столиці України. Композиторка використала художні тексти минулого в їх мовному оригіналі («Повесть временных лет», «Слово о полку Игоревім»), що підкреслює особливий колорит історичної доби. Хор виконує функцію коментатора подій і темброво-зображальну (алеаторичні хорові репліки, динамічні сонорні наростання).

Слід відзначити й такі жанрові різновиди, як хор-опера – «Ятранські ігри» І. Шамо (цикл з тридцяти акапельних хорів), хоровий концерт – Концерт для хору, солістів та симфонічного оркестру І. Карабиця, створений до 250-річчя

видатного українського філософа-просвітителя, поета, композитора Г. С. Сковороди. **«Ятранські ігри»** – це низка обрядових пісень календарного циклу від веснянок до жнивних і весільних. Кожна мініатюра являє собою стилізовану обрядову пісню-сцену («Хорові сцени з народного життя» – так зазначено у підзаголовку твору). За задумом І. Шамо, «Ятранські ігри» можуть мати подвійну виконавську репрезентацію: концертну (хорова сюїта) або сценічно-постановочну (фольк-опера). І. Карабиць у хоровому концерті **«Сад божественних пісень»** творчо підійшов до відібраних текстів Г. Сковороди та цитат з його музичних творів, які органічно вплетені в мелодизм українського фольклору. Переосмислення фольклорних джерел на рівні сучасних музично-виражальних засобів – ці тенденції у вокально-симфонічній творчості з особливою повнотою відбилися у **«Чотирьох українських піснях»** Л. Грабовського, де народно-пісенні інтонації набувають експресивно-загостреного забарвлення.

Процес камернізації творів крупної форми позначився на жанрі кантати. До цього жанру звертались Валентин Сильвестров (Кантата для сопрано та камерного оркестру); Олег Кива, який створив чотири кантати для голосу і камерного оркестру. Їм притаманні емоційно-ліричні, суб'єктивно-психологічні настрої.

* * *

У повоєнні роки пісенний жанр у творчості українських композиторів залишався одним з провідних. Спочатку пісні були присвячені спогадам про минулу війну, радість перемоги («Розлягалися тумани» П. Майбороди, «Здобуто в боях перемогу» Л. Ревуцького), та, починаючи з середини 50-х років, з'явилося чимало зразків пісенної лірики. Це пісні Платона Майбороди, Ігоря Шамо, Анатолія Кос-Анатольського, Аркадія Філіпенка, Юдіф Рожавської, Володимира Верме-

нича, Олександра Білаша та інших композиторів. Пісня стає ваговою складовою фільмів українського кіно, виконуючи різноманітні драматургічні функції: характеризує героя або групу людей, висловлює потаємні думки і почуття, виражає ідею кінотвору, сприяє створенню атмосфери, місця й часу дії, розкриттю побуту тощо. Пісня як лейтмотив кінофільму – такий принцип музичної драматургії переважає у кінопрацях багатьох композиторів: П. Майбороди («Літа молодії», «Українська рапсодія», «Долина синіх скель», «Кров людська – не водиця»), Г. Жуковського («Щедре літо», «Доля Марини»), І. Шамо («Гори, моя зоре», «НП – Надзвичайна подія», «Далеко від Батьківщини»), О. Білаша («Роман і Франческа», «Сон», «Між високими хлібами») й ін.

Ліризація масової пісні виразно позначилась на численних піснях, присвячених улюбленим містам, зокрема Києву: «Київський вальс» і «Білі каштани» П. Майбороди, «Київ – ти моє свято» О. Білаша, «Києве мій» І. Шамо (слова Д. Луценка), що стала гімном української столиці. Лірико-романтичний струмінь творчої палітри І. Шамо виявився в піснях «Ой вербиченько», «Зорі яснії над Дніпром», «Не шуми, калинонько», «Три поради».

Збагачення масової ліричної пісні мовою класичного українського романсу знайшло втілення у творчості А. Кос-Анатольського («Ой ти, дівчино, з горіха зерня»), О. Білаша («Впали роси на покоси», «Цвітуть осінні тихі небеса», «Лелеченьки», «Ясени», «Два кольори»), В. Верменича («Чорнобривці», «Спідмин»), І. Шамо («Пісня для тебе», «Не збивай, зозуле, цвіту»), Н. Андрієвської («Якби я вміла вишивати»), Ю. Рожавської («Летять, ніби чайки»).

Серед пісенно-жанрових різновидів набули популярності ліричні пісні-вальси П. Майбороди («Пісня про вчительку»), І. Шамо («Святковий вальс»), Є. Зубцова («Весняний Київ»), Я. Цегляра («Пісня про щастя»). Пісенний жанр збагатився

творами жартівливо-гумористичного характеру: «Треба йти до осені» О. Білаша, «Підкручу я чорнії вуса» В. Верменича, «Ой не моргайте, дівчата» Є. Козака, «Хмільна» Я. Цегляра.

Творчі пошуки українських композиторів також спрямовані на поєднання фольклорних елементів з інтонаційними зворотами й метроритмічними особливостями джазового стилю і сферою естрадно-танцювальної музики: пісні «Не топчть конвалій», «Львівський вечір» М. Скорика, «Червона рута» і «Водограй» В. Івасюка, «Ой смереко» Л. Якіма, «Карпатське танго» й «Коли заснули сині гори» А. Кос-Анатольського, «Дикі гуси» і «Тиха вода» І. Поклада, ряд пісень І. Карабиця у кінофільмах (як-от, «Без року тиждень»). Подібні творчі пошуки властиві й ряду робіт українських композиторів у жанрі мультиплікації, зокрема в серіалі про козаків режисера Володимира Дахна (кінець 60-х – 70-і роки). Це кінопраці Б. Буєвського («Як козаки у футбол грали»), В. Губи («Як козаки сіль купували»), І. Поклада («Як козаки наречених визволяли», «Як козаки у хокей грали»).

Як бачимо, пісенна творчість представлена значною кількістю композиторських імен, позначена різножанровістю, багатогранністю стильових рішень і художніх принципів.

Починаючи з середини 40-х років, українські композитори активно працюють у сфері музичного театру. В **оперному жанрі** – Михайло Вериківський («Наймичка», за однойменною поемою Т. Шевченка), Георгій Майборода («Милана», «Арсенал», «Тарас Шевченко», «Ярослав Мудрий»), Юлій Мейтус («Молода гвардія», «Украдене щастя» за І. Франком), Костянтин Данькевич («Богдан Хмельницький», «Назар Стодоля» за Т. Шевченком), Віталій Кирейко («Лісова пісня» за драмою-феєрією Лесі Українки, «У неділю рано зілля копала...» за О. Кобилянською, «Марко у пеклі» за І. Кочергою). Плідною і жанрово різноманітною є оперна творчість Віталія Губаренка: опера-драма («Мамаї»), моноопера («Ніжність»),

«Самотність»), опера-балет («Вій»), опера-ораторія («Гайдамаки») та ін.

У **балетній творчості** українські композитори тяжіють до лірико-драматичного жанру, що базується на народних оповідках та легендах, на зразках класичної літератури і широкого й активного перетворення національного пісенно-танцювального фольклору. Це балети: В. Кирейка «Тіні забутих предків» (за М. Коцюбинським), «Оргія» (за Лесею Українкою); А. Кос-Анатольського «Сойчине крило» і «Хустка Довбуша»; «Таврія» В. Нахабіна (за О. Гончарем), «Сопілка Довбуша» Р. Сімовича, «Маруся Богуславка» А. Свечникова, «Ніч перед Різдом» В. Гомоляки (за М. Гоголем), «Ростислава» Г. Жуковського, «Камінний господар» В. Губаренка (за Лесею Українкою) та ін. У другій половині ХХ ст. українська балетна музика збагатилась такою звуковою барвою, як сольний і хоровий спів: «Дівчина і смерть» Г. Жуковського, трилогія «Передсвітанкові вогні» В. Кирейка, Л. Дичко, М. Скорика.

Творчий доробок українських композиторів у жанрі **оперети** позначений тематичною і стильовою багатоплановістю. Насамперед слід відзначити твори, що безпосередньо розвивають традиції українського музично-драматичного театру – залучення пісенно-танцювального фольклору. Це оперети О. Рябова «Шельменко-денщик» і «Червона калина», «За двома зайцями» В. Рождественського, «Друге весілля в Малинівці» І. Поклада. Різновиди лірико-драматичної оперети, наповненої пісенними елементами, широко представлені в творчості О. Сандлера («Даруйте коханим тюльпани», «Каштани Києва»), В. Лукашова («Володимирська гірка»), Я. Цегляра («Бажаємо щастя», «Дівчина і море», «Щасливий долі поворот»), А. Кос-Анатольського («Весняні грози»), О. Білаша («Легенда про Київ»). Героїко-романтичний напрям, що започаткувався в 60-і роки, – оперети О. Сандлера («На світанку», «Четверо з вулиці Жанни»), А. Філіпенка («Сто перша дружина султа-

на»), А. і В. Філіпенків («Зоряний час»), В. Ільїна («Товариш Любов»). Звернення композиторів до молодіжної тематики викликало включення до музичної тканини оперет сучасних естрадно-танцювальних ритмів, джазу й рок-музики: «Нуль-нуль на нашу користь» М. Скорика, «Місто закоханих» Л. Колодуба, «Любить..., не любить» Д. Клебанова та ін.

* * *

Звертаючись до написання музично-драматичних композицій за творами класичної драматургії, українські композитори прагнуть перевести музику в сучасний музично-побутовий план. Осучаснюючи епоху виражальними засобами музичної естради, вони звернулись до таких жанрів, як мюзикл, рок-опера. Це мюзикли композиторів В. Ільїна («Вечірня серенада»), Л. Колодуба («Я люблю тебе»), І. Карабиця («Ніч чудес»), О. Злотника («Екватор»), рок-опера Г. Татарченка «Біла ворона»; експериментальні роботи (у співдружності з Київським театром імені І. Франка): гопак-опера І. Поклада «Конотопська відьма» за Г. Квіткою-Основ'яненком, бурлеск-опера С. Бідусенка «Енеїда» за І. Котляревським.

Музика театру і кіно – ще одна сфера активної творчої діяльності українських композиторів. Починаючи з 30-х років (співпраця М. Вериківського, П. Козицького, Ю. Мейтуса з «Березолем» Леся Курбаса), композитори продовжували опановувати театральну драматургію. Приклади професіонального підходу до музичного рішення вистав драматичного театру – передусім музика Б. Лятошинського до спектаклю «Ромео і Джульєтта», Г. Майбороди до «Короля Ліра», І. Шамо до «Макбету», Б. Янівського – «Камінний господар» та ряд інших.

З ім'ям Бориса Лятошинського пов'язані кращі зразки музичного вирішення українських фільмів історичного жанру: «Кармелюк», «Тарас Шевченко», «Іван Франко» (разом

з М. Колессою), «Григорій Сковорода», «Полум'я гніву» й інші. У кінопрацях композитор виявив себе і як симфоніст-драматург, і як психолог-портретист.

Музична тканина фільмів, яку створював Ігор Шамо, базується переважно на двох типах музичної драматургії: пісенно-лейтмотивному і розкритті драматичного конфлікту узагальнено-симфонічними засобами. Перший з них найбільш притаманний творчій манері композитора («Далеко від Батьківщини», «НП – Надзвичайна подія», «Гори, моя зоре»); другий найбільш яскраво виявлений в музиці кінострічки «Лісова пісня» за Лесею Українкою.

Музичний простір фільмів українського поетичного кінематографа співзвучний романтично-піднесеному стилю оповіді. Висвітлення багатьох життєвих проблем крізь призму мотивів українського музично-поетичного фольклору – такі риси притаманні музичному рішенню Мирослава Скорика у «Тінях забутих предків», Вадима Гомоляки в «Анничці», музичному оформленні Івана Миколайчука у «Вавилоні ХХ» та ін.

Цікаво і різнопланово виявив себе у спілкуванні з творами класичної літератури композитор Володимир Губа: «Камінний хрест» за В. Стефаником, «Захар Беркут» за І. Франком, «Олеся» за О. Купріним та ін. Музика в кожному з цих кінотворів неповторна й індивідуальна. Так, у «Камінному хресті» мотиви скорботи і страху передані zdeформованим звучанням коломийки, в «Захарі Беркуті» інтерпретація музичного фольклору подана в органічному звучанні.

* * *

XXI сторіччя розпочалось... У музиці, як й в інших мистецтвах, лише накреслюються обриси музики майбутнього. Потреба в музиці, яка, за словами Генрі Лонгфелло, – це «універсальна мова людства», буде завжди необхідна культурі, суспільству, гармонійно-цілісній людині.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ-ХХІ ст.: монографія. Київ: НАМ України, 2013.

Епоха історії музики в окремих викладах: навчальний посібник. Переклад з нім. Ю. Семенова. У 2 томах. Одеса: Будівельник, 2004.

Історія української музики. В 6 томах. 1-5 томи. Київ: ІМФЕ, 1989-2004.

Капліснко-Ілюк Ю. Історія світової музики: навчальний посібник. Чернівці: Місто, 2015.

Медрих І. Світова музична література: підручник. Вип. 1, 2. Чернівці: Місто, 2016, 2020.

Ольховський Л. Нариси історії української музики. Київ: Музична Україна, 2003.

Павлишин С. Зарубіжна музика ХХ століття. Шляхи розвитку. Тенденції. Київ: Музична Україна, 1980.

Павлишин С. Американська музика. Львів: БаК, 2007.

Чернова І., Горман О. Зарубіжна музика: історія, стилі, напрями: навчальний посібник. Львів: НАСВ, 2016.

Щепакін В. Музична культура Сходу і Півдня України другої половини ХІХ – початку ХХ століть: європейські виміри: монографія. Харків: ДАК, 2017.

ЗМІСТ

| | |
|--|-----|
| <i>Передмова</i> | 3 |
| Розділ I. ОГЛЯД РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ВІД СТАРОДАВНОСТІ ДО XVI ст. (включно) | 5 |
| Музика в країнах Стародавнього Сходу і античності | 6 |
| Музичне мистецтво Середньовіччя | 12 |
| Музична культура епохи Відродження | 20 |
| Розділ II. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО XVII–XVIII СТОЛІТЬ | 27 |
| Вокально-хорова музика | 29 |
| Музичний театр | 37 |
| Інструментальна музика | 47 |
| Розділ III. ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ | 65 |
| Стильові напрями в музичному мистецтві | 65 |
| Музичний театр | 92 |
| Балет | 92 |
| Опера | 94 |
| Оперета | 110 |
| Нові національні композиторські школи в центрі та на півночі Європи | 117 |
| Польща | 117 |
| Чехія | 120 |
| Норвегія | 123 |
| Музичне мистецтво України | 127 |
| Розділ IV. МУЗИЧНА КУЛЬТУРА XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ | 149 |
| Музичне мистецтво країн Західної Європи і США | 151 |
| Музичне мистецтво України | 181 |
| <i>Рекомендована література</i> | 206 |

Навчальний посібник

ФІЛЬКЕВИЧ Г. М.

Всесвітня історія музики

Друга редакція

Редактор _____

Дизайн та комп'ютерне верстання – *Безверха Т. М.*

Підписано до друку 05.12.2023 р.

Формат 60x84/16

Папір офсетний. Гарнітура Minion.

Ум. друк. арк. 12,09. Зам. № 355.

Видавець та виготівник ПП «Євро-Волинь»

м. Житомир, вул. Крошенська, 45, кв. 34

Свідоцтво серія ДК № 7208 від 07.12.2020 р.