

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**

**МИКОЛАЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ В. О. СУХОМЛИНСЬКОГО**

**С.В. БЄДАКОВА**

**ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОЇ МУЗИКИ ЕПОХИ**

**РОМАНТИЗМУ**

**(в умовах дистанційного навчання)**

**до дисципліни:**

**«Історія музики(зарубіжної,української)»**

Навчально-методичний посібник  
для студентів закладів вищої освіти

Миколаїв 2021

**Рецензенти:** **А.В. Козир** – доктор педагогічних наук, професор кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування НПУ імені М.П. Драгоманова (м.Київ)

**В.Г. Виткалов** – канд. педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології і музеєзнавства (Рівненський державний гуманітарний університет)

**Бєдакова С.В.**

**Історія зарубіжної музики епохи Романтизму (в умовах дистанційного навчання): Навчально-методичний посібник.- Миколаїв. – 170 с.**

Матеріал навчально-методичного посібника адресований студентам музичних спеціалізацій вищих навчальних закладів відповідно до вимог єдиного інформаційного простору, що наразі активно формується в межах університетського інформаційно-комунікаційного освітнього середовища. Він придатний для навчальної та самостійної роботи в умовах дистанційного навчання для опанування майбутніми вчителями музичного мистецтва в умовах карантину у зв'язку з COVID-19.

Автор приділив значну увагу розкриттю питань історії розвитку музичного мистецтва епохи Романтизму в країнах Західної Європи, оскільки зазначений період був визначним в розвитку композиторських шкіл згаданих країн.

Структура і змістове наповнення навчально-методичного посібника, завдання курсу та очікувані результати навчання буде корисним для студентів, викладачів, музикознавців, культурологів, а також всім хто цікавиться історією зарубіжної музики.

Окремі теми зазначеного посібника можуть отримати подальшу розробку як самостійні проблеми науково-методичного та науково-дослідного характеру.

## ЗМІСТ

<b>Передмова</b> .....	4
<b>Розділ I. Романтизм як світовідчуття і напрямок у мистецтві</b> .....	7
1.1. Романтизм, як провідна художня концепція музичного мистецтва XIX століття.....	9
<b>Розділ II. Музична культура Австрії та Германії</b> .....	22
2.1. Творча постать Ф.Шуберта.....	24
2.2. Творча постать К.М.Вебера. „Чарівний стрілець”, його значення та особливості музичної драматургії.....	36
Народні традиції у спадщині К.М.Вебера. Аналіз опери К.М.Вебера «Чарівний стрілець». Аналіз «Рейнської» симфонії та «Симфонічних етюдів»	
2.3. Творча постать Фелікса Мендельсона-Бартольдї.....	50
2.4. Історичне значення творчості Р.Шумана.....	65
Аналіз «Рейнської» симфонії та «Симфонічних етюдів» Народні традиції у спадщині Р. Вагнера	
<b>Розділ III. Національна культура Польщі</b> .....	84
3.1 Життєвий та творчий шлях Ф.Шопена.....	87
3.2. Фортепіанна творчість Ф.Шопена.....	91
<b>Розділ IV. Музична культура Франції XIX століття</b> .....	102
4.1. Життєвий та творчий шлях Гектора Берліоза.....	104
4.2. Фантастична симфонія Г. Берліоза ор. 14.....	109
4.3. Життєвий та творчий Жоржа Бізе.....	120
4.4. Кармен – кульмінація творчості Жоржа Бізе.....	122
<b>Розділ IV. Музична культура Праги кінця XIX століття</b> .....	137
<b>Тести з дисципліни Історія зарубіжної музики</b> .....	145
<b>Словник музичних термінів</b> .....	160
<b>Список використаних джерел</b> .....	167

## Передмова

Однією з характерних особливостей сучасної мистецької освіти є її оновлення відповідно до вимог єдиного інформаційного простору, що наразі активно формується в межах університетського інформаційно-комунікаційного освітнього середовища. Типовим явищем навчання мистецтва стає розроблення й активне впровадження електронних освітніх ресурсів, використання інформаційно-довідкових мультимедійних джерел, електронних підручників і посібників, навчально-методичних програмних засобів тощо.

Курс „Історія музики (зарубіжної)” є невід’ємною складовою професійної підготовки студентів-педагогів музичних спеціалізацій. Історія розвитку Романтизму в музичному мистецтві західноєвропейських країн має свої неповторні традиції, що склалися на ґрунті національно-художнього мислення. Складність і протиріччя суспільних умов в період Романтизму обумовили шляхи розвитку музичних національних шкіл.

У посібнику „Історія зарубіжної музики епохи Романтизму (в умовах дистанційного навчання)” аналізуються етапи розвитку Романтизму в музичній культурі окремих європейських країн, де музичне мистецтво виступає ядром музичної культури епохи. У посібнику здійснена періодизація музичного мистецтва, хронологічні межі та головні риси музичної культури Романтизму.

Посібник побудовано за історико-монографічним принципом. Вибір музичних творів, які представлені, зумовлений їх історичним значенням, яскравістю художньо-образного змісту та стильових властивостей.

Виходячи з цього історія розвитку Романтизму в музичній культурі Західної Європи розглядається в аспекті формування та історичного функціонування художніх напрямків та стилів. Саме за цими принципами будується структура посібника.

Мета посібника „Історія зарубіжної музики епохи Романтизму (в умовах дистанційного навчання)” – дати студентам знання про специфіку функціонування і розвитку музичного мистецтва в епоху Романтизму в загальнокультурному контексті, еволюцію основних музичних жанрів і навчити використовувати здобуті знання у дослідницькій і педагогічній практиці в умовах карантину у зв’язку з COVID–19, що має важливе значення в системі їх загальної гуманітарної підготовки.

У пропонованому посібнику розроблено новий концептуальний підхід, що передбачає узагальнення наукових підходів музикознавців до дослідження зарубіжної музики через активне впровадження електронних освітніх ресурсів, використання інформаційно-довідкових мультимедійних джерел, електронних підручників і посібників, навчально-методичних програмних засобів тощо.

Це, на наш погляд, дозволить студентам скласти уявлення про найважливіші події та явища музичної культури Західної Європи в епоху Романтизму, а також дасть змогу у вивченні провідних напрямків та стилів, основних етапів розвитку зарубіжної музики та музичної культури взагалі в зазначений період.

Систематизуючи й узагальнюючи теоретичний матеріал, ми прагнули виявлення особливостей розвитку історії зарубіжної музики та музичної культури в епоху Романтизму, окреслення соціокультурних передумов становлення національних особливостей музичного мистецтва як складової художньої культури західноєвропейських країн. Це, на наш погляд, дозволить виховати у студентів розуміння закономірностей музично-історичного процесу та культурно-типологічних характеристик музичного мистецтва, діалектики розвитку культурно-історичних традицій та музичної стилістики.

Метою посібника є спроба розвинути художньо-історичне мислення студентів та підвищення професійного і культурного рівня.

Ми сподіваємось, що даний посібник буде корисним майбутнім педагогам-музикантам в оволодінні окремими художніми явищами у соціокультурному просторі, а також допоможе розрізнити основні риси того чи іншого музичного композиторського стилю, напрямку, течії і їх конкретні прояви у творчості композиторів епохи Романтизму. Це дасть можливість молодим фахівцям осягнути різноманітність художніх картин світу, специфіку музичного мислення, а також надасть можливість аналізувати музичні явища у контексті інших галузей мистецтва та виявленню типологічно спільних рис художньої культури в цілому.

В рамках мистецтвознавчого підходу музичні твори в посібнику розглянуто як систему стилів з властивими їй формотворчими характеристиками, а теоретико-проблемний підхід дає змогу дослідити світоглядно-ментальні засади жанрово-стильового наповнення доробку окремих композиторів. Завдяки цьому встановлено основну закономірність розвитку музичної мови композиторів західноєвропейських країн, яка полягає у взаємовпливі, з одного боку, а з іншого, – особливості композиторської стилістики кожного з представників видатних особистостей зазначеного періоду.

Даний навчальний посібник націлений на формування у студентів високого рівня інтелектуальної та духовної культури, здатної до фахової самореалізації, та в подальшому до творчого саморозвитку.

Що до структури посібника, вона обґрунтована, розділи тематично пов'язані, до кожного розділу і підрозділу додаються питання та завдання для обговорень на практичних заняттях і самостійної роботи студентів а також електронні освітні ресурси та мультимедійні джерела.

Матеріал посібника дає можливість накопичувати досвід теоретичних знань та творчо їх використовувати у своїй подальшій педагогічній практиці, формувати теоретичне професійне мислення, розвивати професійні компетентності.

## РОЗДІЛ 1

### РОМАНТИЗМ ЯК СВІТОВІДЧУТТЯ І НАПРЯМОК У МИСТЕЦТВІ

Романтизм - це ідейний і художній напрям, який виник в європейській і американській культурі кінця 18 століття - першої половини 19 століття, як реакція на естетику класицизму. Спочатку склався (1790-і рр.) в філософії і поезії в Німеччині, а пізніше (1820-і рр.) поширився в Англії, Франції та інших країнах. Він визначив розвиток мистецтва, навіть ті його напрямки, які виступали проти нього.

Новими критеріями в мистецтві стали свобода самовираження, підвищена увага до індивідуальних, неповторних рис людини, природність, щирість і розкутість, що прийшли на зміну наслідування класичним зразкам 18 століття. Романтики відкидали раціоналізм і практицизм Просвітництва як механістичний, безособистісний і штучний. Замість цього вони на перше місце ставили емоційність виразність, натхнення.

Відчуваючи себе вільними від системи аристократичного правління, творці прагнули висловити свої нові погляди, відкриті ними істини. Змінилося їх місце в суспільстві. Вони знайшли свого читача серед зростаючого середнього класу, готового емоційно підтримати і навіть схилитися перед художником - генієм і пророком. Стриманість і смирення були відкинуті. Їм на зміну прийшли сильні емоції, які часто доходять до крайнощів.

Особливому впливу романтизму була схильна молодь, яка отримала можливість вчитися і багато читати (чому сприяв бурхливий розвиток друкарської справи). Її надихають ідеї індивідуального розвитку і самовдосконалення, ідеалізація особистої свободи в світогляді, поєднуються

з відкиданням раціоналізму. Особистий розвиток ставився вище стандартів марнославного і вже зів'ялого аристократичного суспільства. Романтизм освіченої молоді змінив суспільство Європи, ставши початком появи освіченого "середнього класу" в Європі.

У характері критичного відношення до дійсності закладена відмінність між двома його основними течіями; „пасивним” і „дієвим”. „Пасивному” напряму характерна ідеалізація середньовіччя, тяжіння до містики, прославляння вигаданого світу. Ці тенденції, властиві і французьким романам Шатобріана, і віршам англійських поетів „озерної школи”, пропагували відрив мистецтва від життя, оспівували містику. Інший напрям романтизму – „дієве” – відображало розлад з дійсністю інакше. Художники цього напряму виражали своє відношення до сучасності у формі пристрасного протесту. Мотив бунтарства пронизує творчість Байрона, Гюго, Шеллі, Гейнеа, Шумана, Берліоза, Вагнера і багатьох інших письменників і композиторів післяреволюційного покоління.

Романтизм в мистецтві в цілому – явище складне і неоднорідне. Кожна з двох основних течій, про які говорилося вище, мала свої різновиди і нюанси. У кожній національній культурі, залежно від суспільно-політичного розвитку країни, її історії, психологічного складу народу, художніх традицій, стилістичні риси романтизму приймали своєрідні форми. Звідси безліч його характерних національних відгалужень. Проте, в розвитку різних мистецтв XIX століття є безліч найважливіших точок зіткнення. Без розуміння їх особливостей важко досягнути природу нових шляхів і в музичній творчості „романтичного століття”.

Таким чином, Романтизм зародився як літературна течія, але справив значний вплив на музику і менше на живопис. В образотворчому мистецтві Романтизм найбільш яскраво проявився в живописі та графіці, менше - в архітектурі. У 18 столітті улюбленими мотивами художників були гірські пейзажі і живописні руїни. Його основні риси - динамічність композиції, об'ємна просторовість, насичений колорит, світлотінь як прояв Романтизму.



### **1.1. Романтизм, як провідна художня концепція музичного мистецтва ХІХ століття**

Провідною художньою концепцією романтизму в музичному мистецтві було відображення складного внутрішнього життя людини, тонкий аналіз його складних душевних рухів. Романтизм відкрив в музичному мистецтві нову сферу відчуттів. Навіть у зображенні об'єктивного зовнішнього світу художники відштовхувалися від особистого сприйняття.

Романтизм збагатив мистецтво безліччю нових тем, невідомих в художній творчості попередніх століть, або раніше розкритих із значно меншою емоційною глибиною. Різноманіття душевних переживань викликають величезний інтерес художників. Тонка розробленість лірико-психологічних образів – одне з провідних досягнень мистецтва ХІХ століття. Твори романтиків, в тому числі і такі, в яких зачіпаються суспільні проблеми, часто носять характер інтимного самовираження. В музичній творчості пануючого значення набуває тема „ліричної сповіді”, особливо любовна лірика, яка з найбільшою повнотою розкриває внутрішній світ „героя”. Ця тема проходить червоною ниткою крізь все мистецтво романтизму, починаючи з камерних романсів Шуберта і закінчуючи монументальними симфоніями Берліоза.

Трагічний конфлікт між героєм і його довкіллям – тема, пануюча в літературі романтизму. Мотив самоти пронизує собою творчість багатьох письменників тієї епохи – від Байрона до Гейне. І для музичного мистецтва образи розладу з дійсністю стають вкрай характерними, заломлюючись в ньому і як мотив туги про недосяжно прекрасний світ, і як захоплення художника стихійним життям природи. Ця тема розладу породжує і гірку іронію над недосконалістю реального світу, і мрії, і пристрасний протест.

Важливою особливістю художньої творчості „романтичного століття” стає підвищений інтерес до вітчизняної культури. Він був викликаний загостреною національною самосвідомістю, яку принесли з собою національно-визвольні війни проти наполеонівської навали. Всілякі прояви народно-національних традицій приваблюють художників нового часу. На початку ХІХ століття з'являються фундаментальні дослідження фольклору, історії, стародавньої літератури. Володарями дум нового покоління стають забуті середньовічні легенди, готичне мистецтво, культура Відродження. Глибоке вивчення національного фольклору розширює коло художніх образів.

ХІХ століття характерне розквітом національних музичних шкіл, які спираються на традиції народного мистецтва. Ряд національних культур (Росія, Польща, Чехія, Норвегія та інші), що залишалися до цієї пори в тіні, виступили на світову арену зі своїми самобутніми національними школами. Деякі з них відігравали, інколи, провідну роль в розвитку загальноєвропейської музики.

Як наслідок нового ідейного вмісту мистецтва з'явилися і нові прийоми виразності, які властиві всім напрямам романтизму. Ця спільність дозволяє говорити про єдність художнього методу романтизму в цілому, який в рівній мірі відрізняє його як від класицизму епохи Просвітництва, так і від реалізму ХІХ століття. Він однаково характерний і для драм Гюго, і для поезії Байрона, і для симфонічних поем Ф.Ліста. Головна риса цього методу полягає в підвищеній емоційній виразності. Художник-романтик передавав в своєму мистецтві живе кипіння пристрастей, яке не укладалося в звичні схеми просвітницької естетики.

Першість відчуття над розумом – аксіома теорії романтизму. У мирі схвильованості, пристрастності, барвистості художніх творів ХІХ століття перш за все виявляється своєрідність романтичної експресії. Не випадково музика, виразна специфіка якої якнайповніше відповідає романтичній

пристрасті відчуттів, була оголошена романтиками ідеальним видом мистецтва.

Настільки ж важливою рисою романтичного методу є фантастична тема. Уявний світ як би „піднесеність” художника над непривабливою дійсністю – цій глибокій потребі художників-романтиків прекрасно відповідала нова казково-пантеїстична сфера образів, яка була запозичена з фольклору, із старовинних середньовічних легенд. Для музичної творчості ХІХ століття вона мала первинне значення.

До нових завоювань романтичного мистецтва, що значно збагатили художню виразність в порівнянні з етапом класицизму, відноситься показ явищ в їх протиріччі і діалектичній єдності. Долаючи властиві класицизму умовні розмежування між областю піднесеного і побутового, художники ХІХ століття навмисно зіштовхували життєві колізії, підкреслюючи при цьому не лише їх контрастність, але і внутрішній зв'язок. До характерних рис методу нового мистецтва ХІХ століття слід віднести також тяжіння до образної конкретності, яка підкреслюється вимальюванням характерних подробиць.

Деталізація – типове явище в мистецтві нового часу. З одного боку, майже в кожній сфері музичної творчості ХІХ століття вимальювалися глибокі зв'язки з літературою. Так, наприклад, розвиток німецького і австрійського романсу немислимий поза поезією Шиллера, Гейне, Гете та іншими сучасними ним поетами. Новий програмний симфонізм не міг скластися у відриві від творчості Гюго, Мюссе, Ламартіна, Байрона. Романтичний музичний театр також у великій мірі зобов'язаний новій драматургії і літературі ХІХ століття.

У музиці не можна знайти того чіткого розмежування на „пасивний” і „дієвий” романтизм, яке настільки виразно в літературній творчості відповідного періоду. Так, наприклад, „Фантастична симфонія” Берліоза великою мірою пов'язана з образами одного із ідеалістичних творів Шатобріана. І проте цієї повнокровній музиці чужі містичні елементи її літературного прообразу. Інша яскрава відмінність музики від літератури

полягає в тому, що мотив соціального протесту, який визначив собою пануючий літературний перебіг „післяреволюційного століття”, в музиці майже ніде не виражений відкрито. Відповідно до специфічних законів музичної виразності, що давно склалися, він заломлюється, як правило, в символічному плані – через нову емоційну якість музики, через особливий круг образів, які втілюють певну ідею в своєрідно замаскованій формі.

У музиці Західної Європи першої половини століття важко виявити хоч би одну скільки-небудь значну нову течію, яка б протиставляла себе романтичній естетиці. Це можна певною мірою пояснити тією специфікою її виразності, яка змусила теоретиків романтичної естетики одностайно проголосити музику ідеальним видом романтичного мистецтва. Музика як виразник емоційного начала не має собі рівних серед всіх видів мистецтва. Вона відображає дійсність не через її конкретне і сюжетне відтворення, а через менш певний, невловимий світ відчуттів. „Музика починається там, де закінчується слово”, – сказав Гейне. Зрозуміло, музика різних стилів відображає і змінену дійсність і змінений внутрішній світ людини. „Пробігшись по століттях”, можна без зусиль розпізнати глибоку залежність образної сфери музики від пануючих ідей епохи.

Провідним жанром романтичної музики, пов'язаним з побутовими традиціями, стала пісня (романс). Ні у епоху середньовіччя і Відродження, ні в „передкласичному” XVII столітті, ні в музичній творчості класицизму пісня не відігравала первинної ролі в професійній музиці, не типізувала художні принципи свого стилю. У XIX столітті, особливо в Австрії і Германії, і саме в міському домашньому середовищі, з побутової пісні сформувався романс, який по своєму художньому значенню не лише зайняв місце в одному ряду з симфонією або оперою, але у величезній мірі вплинув на подальший розвиток цих старовинних жанрів.

Поряд з романсом розцвіла і камерна фортепіанна мініатюра, яка також виросла з побутового музикування, інтимної імпровізації. З підлеглого виду мистецтва вона перетворилася на одну з провідних областей музичної

творчості нового часу. Саме у цій сфері (романс з фортепіанним супроводом і одночасна фортепіанна п'еса) раніше і яскравіше, ніж в інших, втілилася лірико-психологічна стихія романтизму. З міським музичним побутом безпосередньо пов'язаний і розквіт інструментальної танцювальної мініатюри. Міський танець стає одним з найважливіших музичних жанрів XIX століття. Вальси Шуберта, мазурки і вальси Шопена – вищі прояви нової романтичної тенденції до поетизації міського музичного побуту.

Новим формам музичного життя, зобов'язаний і розквіт віртуозного інструментального виконання. Концертна естрада придбала в XIX столітті небувале раніше значення. По своїй популярності серед широкої публіки і по увазі, яку їй приділяли професійні кола, вона стала на один рівень з музичним театром. Розквіту естрадної культури сприяв могутній розвиток інструментального виконання, поза яким була б немислима поява таких видатних і навіть великих віртуозів, як Паганіні, Шопен, Ліст. Концертна естрада XIX століття підняла на небувало високий рівень техніку виконання, віртуозність, барвистість. Розширювалися кордони виразності окремих інструментів. Провідне місце в цьому процесі поступово зайняла фортепіанна музика, яка відіграла найважливішу роль в створенні романтичного музичного стилю. З новими вимогами барвистості, віртуозності, технічної досконалості, прищепленими культурою естради, пов'язано і нове збагачене звучання симфонічного оркестру в XIX столітті, і високий рівень диригентської майстерності, досягнутий такими видатними музикантами, як Берліоз і Вагнер.

І в долі музичного театру намітилися крупні зміни. Характерною рисою нового оперного мистецтва XIX століття є поступове зникнення такого комедійного театру, який би відігравав роль одного з провідних жанрів сучасного мистецтва, подібно до комічної опери XVIII століття. З одного боку, в новому столітті комічний оперний жанр послідовно „ліризується”; саме у цьому його різновиді і розробляються нові виразні сфери. (Пригадаємо, що і „Чарівний стрілець” Вебера і „Кармен” Бізе по своїх

жанрових ознаках – комічні опери.) З іншого боку, власне комедійний музичний театр перероджується в оперету. Остання ж, на відміну від комічної опери епохи Просвітництва, не відображає найважливіші естетичні течії свого часу, не впливає на розвиток серйозної оперної або симфонічної школи. Навіть у своїх кращих соціально-викривальних зразках вона продовжує залишатися в основному мистецтвом розважальним і не стикається з естетичними і творчими проблемами, піднятими в мистецтві провідних художників „романтичного століття”. Крупні художники-романтики вважають нижче за свою гідність творчість в комедійному театрі. Таким чином, розрив між музикою „серйозного” і „легкого” жанрів, невідомий в творчості композиторів XVIII століття, – найхарактерніша риса нового часу. Легкий жанр витісняється зі сфери інтересів європейських романтиків і поступово перетворюється на „другорядний” вид мистецтва.

Композитори-романтики створили в музичному театрі нові жанри і школи, які не мали прецедентів в епоху Просвітництва. Новий тип „громадянської” опери („Вільгельм Телль” Россіні, „Гугеноти” Мейєрбера, „Дон Карлос” Верді), народно-казкова опера, особливо характерна для Німеччини, яка і виникла в найтіснішому зв'язку з національним фольклором, національною поезією („Чарівний стрілець” Вебера, „Летючий голландець” Вагнера), героїко-романтична опера, яка збагатила громадянські і філософсько-етичні ідеї колоритом національного епосу („Евріанта” Вебера, „Геновева” Шумана).

У свою чергу представники нових національних шкіл, які виникли в середині століття на основі народно-визвольного руху (Шопен, Монюшко, Сметана, Дворжак, Гріг), так само як і представники італійської оперної школи, тісно пов'язаної з рухом Рісорджименто (Верді, Белліні), багато в чому відрізняються від сучасників в Німеччині, Австрії або Франції, зокрема тенденцією до збереження традицій класицизму. Проте всі ці різні національні відгалуження і школи відмічені деякими загальними художніми

принципами, які дозволяють говорити про єдиний романтичний стиль в музиці.

Музична творчість після бетховенського ХІХ століття характеризується новим колом типових образів, зі своїми новими засобами виразності і принципами формоутворення. З цим новаторством пов'язаний той розквіт програмної музики і у вузькому і в широкому сенсі слова, яким музична творчість романтизму так відрізняється від мистецтва віденських класиків. Під програмною, в широкому сенсі, ми розуміємо всяку музику, яка для повного розкриття свого образного вмісту потребує сприяння таких елементів, як слово, сценічну дію, танець, літературний заголовок. Подібний різновид програмності зустрічається в музичному мистецтві впродовж всієї відомої нам історії і значно частіше, ніж музика „абсолютна”.

У вузькому сенсі програмність в музиці означає те поняття, яке вклали в цей створений ними термін романтики ХІХ століття. Виховані на класичній сонаті-симфонії, яка втілювала ідеальний вид „абсолютного” інструментального мистецтва, позбавленого конкретних не музикальних асоціацій, композитори-романтики свідомо протиставили їй свій новий різновид інструментальної музики, нерозривно пов'язаний з певними літературними образами, а інколи і прямими сюжетними ремінісценціями. Програмність була об'єктивно необхідна внаслідок новизни і складності романтичних образів. Літературні зв'язки, з одного боку, допомагали композиторам знаходити засоби певнішого і точнішого художнього зображення, а з іншого – сприяли сприйняттю слухача, як би будучи для нього дороговказом.

В інструментальній музиці, де і виникло само поняття програмності, зустрічаються різні форми програмного принципу. Романтики зберігають в багатьох своїх творах той характерний різновид програмності, яка пов'язується з „Пасторальною симфонією” Бетховена. Вона типова для ряду циклічних симфоній ХІХ століття. „Італійська” і „Шотландська” симфонії Мендельсона, „Весняна” і „Рейнська” Шумана не поривають в цілому із

структурою класичного циклу і з формою сонатного *allegro*. Лише загальний настрій або всього твору, або окремих його частин (наприклад, в „Рейнській симфонії” Шумана) конкретизується автором за допомогою оголошеної програми. Розвиток класичного принципу програмності спостерігається в жанрі концертної увертюри, в якій панує узагальнена програмність, не вступаючи в протиріччя з сонатною формою. Проте рельєфна виразність тематизму увертюри викликає конкретні емоційні і драматичні асоціації, на які вказує і сам автор в своєму заголовку.

Яскрава програмність, але вже не на драматичній сонатній основі, а на основі ліричної камерної мініатюри, зустрічається у фортепіанній музиці романтиків. Поетичний заголовок вводить слухача в світ образів нового твору, оберігає від спотвореного сприйняття авторської думки, але ні живописних елементів, ні сюжетної конкретизації в програмних творах цього типу зазвичай не зустрічається. Музична мова цих фортепіанних камерних п'єс, як правило, відрізняється яскравим новаторством. Нові образи романтизму – панування лірико-психологічного начала, казково-фантастична стихія, впровадження національних народно-побутових рис, героїко-патетичні мотиви і, нарешті, гостре контрастне зіставлення різних образних планів – призвели до значної видозміни і розширення засобів виразності музики.

Процес формування музичної мови романтиків був тривалим, зовсім не прямолінійним і не пов'язаним з безпосередньою спадкоємністю. (Так, наприклад, Брамс або Гріг, які творили в кінці століття, більш „класичні”, ніж були Берліоз або Ліст в 30-і роки.) Проте, типові тенденції в музиці XIX століття після бетховенської епохи вимальовувалися досить ясно. Найяскравіша особливість системи засобів виразності у романтиків – значне збагачення барвистості (гармонійної і тембрової), в порівнянні з класичними зразками.

Внутрішній світ людини, з його тонкими нюансами, мінливими настроями, передається композиторами-романтиками головним чином за



допомогою ускладнення диференційованих та деталізованих гармоній. Альтерування гармонії, барвисті тональні зіставлення, акорди побічних рівнів призвели до значного ускладнення гармонійної мови. Безперервний процес посилення барвистих властивостей акордів позначився поступово в ослабленні функціональних тяжінь.

Психологічні тенденції романтизму знайшли віддзеркалення також і в збільшеному значенні „фону”. Небувале в класичному мистецтві значення придбала темброво-барвиста сторона: граничної тембрової диференціації і блиску досягло звучання симфонічного оркестру, фортепіано та інших сольних інструментів. Якщо в класичних творах поняття „Музична тема” майже ототожнювалося з мелодією, якої підкорялися і гармонія, і фактура супроводжуючих голосів, то для романтиків набагато характерніша „багатопланова” структура теми, в якій роль гармонійного, тембрового, фактурного „фону” нерідко рівноцінна ролі мелодії. До такого ж типу тематизму тяжіли і фантастичні образи, що виражається переважно через барвисто-гармонійну і темброво-образотворчу сферу.

І в мелодійному стилі романтиків спостерігається ряд нових явищ. Перш за все оновлюється його інтонаційна сфера. Якщо переважаючою тенденцією в класичній музиці була мелодика загальноєвропейського оперного складу, то в епоху романтизму під впливом національного фольклору і міських побутових жанрів її інтонаційний зміст різко перетворюється. Відмінність мелодійного стилю італійських, австрійських, французьких, німецьких і польських композиторів тепер більш виражена, ніж це було в мистецтві класицизму. Крім того, ліричні романсові інтонації починають панувати не лише в камерному мистецтві, але проникають навіть в музичний театр. Близькість романсової мелодії до інтонацій поетичної мови додає їй особливу деталізованість і гнучкість.

Суб'єктивно-ліричний настрій романтичної музики неминуче вступає в протиріччя із завершеністю і визначеністю класичних ліній. Романтична мелодія більш розпливчата по структурі. В ній переважають інтонації, які

виражають ефекти невизначеності, невловимого, мінливого настрою, незавершеності, панує тенденція до вільного „розгортання” тканини. Крайнє вираження романтичній тенденції до зближення мелодики з інтонаціями поетичної (або ораторської) мови досягнуте „безкінечною мелодією” Вагнера.

Нова образна сфера музичного романтизму виявилася і в нових принципах формоутворення. Так, в епоху класицизму ідеальним виразником музичного мислення сучасності була циклічна симфонія. У творчості романтиків збереглося важливе значення симфонії і симфонічної музики в цілому. Проте їх нове естетичне мислення призвело і до видозміни традиційної симфонічної форми, і до появи нових інструментальних принципів розвитку. Якщо музичне мистецтво XVIII століття тяжіло до театральних-драматичних принципів, то композиторська творчість „романтичного століття” ближче по своєму складу до ліричної поезії, романтичної балади і психологічному роману. Ця близькість виявляється не лише в інструментальній музиці, але навіть і в таких театральних-драматичних жанрах, як опера і ораторія.

Вагнерівська оперна реформа по суті виникла як вираження тенденції зближення з ліричною поезією. Розхитування драматургічної лінії і посилення моментів настрою, наближення вокального елемента до інтонацій поетичної мови, гранична деталізація окремих моментів в збиток цілеспрямованості дії – все це характеризує не одну тетралогію Вагнера, але і його ж „Летючого голландця”, і „Лоенгрін”, і „Тристана і Ізольду”, і „Геновеву” Шумана, і так звані ораторії, а по суті хоріві поеми, Шумана, і інші твори.

Ліричне сприйняття світу – найважливіша риса романтичної музики. Цей суб'єктивний відтінок виражений в тієї безперервності розвитку, яка утворює антипод театральній і сонатній „розчленованості”. Плавність переходу мотивів, варіаційна трансформація тем характеризує прийоми розвитку у композиторів-романтиків. В оперній музиці, де все ж неминуче продовжує

панувати закон театральних зіставлень, це прагнення до безперервності відбите в лейтмотивах, які об'єднують різні дії драми, і в навіть що не повному зникненні композиції, пов'язаної з розчленованими закінченими номерами. Затверджується структура нового типу, яка ґрунтується на безперервних переходах однієї музичної сцени в іншу.

В інструментальній музиці образи інтимного ліричного виявлення породжують нові форми: вільну, одночастинну фортепіанну п'єсу, яка ідеально відповідає настрою ліричної поезії, а потім, під її впливом, симфонічну поему. В той же час романтичне мистецтво відкрило таку гостроту контрастів, якою не знала об'єктивна урівноважена класична музика: контраст між образами реального світу і казкової фантастики, між життєрадісними жанрово-побутовими картинами і філософським роздумом, між пристрасною темпераментністю, ораторським пафосом і якнайтоншим психологізмом. Все це вимагало нових форм вираження, які не укладаються в схему класичних сонатних жанрів.

Таким чином, в інструментальній музиці XIX століття спостерігається: а) значна зміна класичних жанрів, які збереглися в творчості романтиків; б) поява нових чисто романтичних жанрів, які не існували в мистецтві епохи Просвітництва. Істотно перетворилася циклічна симфонія. В ній почав переважати ліричний настрій („Незакінчена симфонія” Шуберта, „Шотландська” Мендельсона, Четверта Шумана). У зв'язку з цим видозмінилася традиційна форма. Незвичайне для класичної сонати співвідношення образів дії і лірики з перевагою останньої призвело до збільшеного значення сфер побічної партії.

Тяжіння до виразних деталей, до барвистих моментів породило інший тип сонатної розробки. Варіаційна трансформація тем стала особливо характерною для романтичної сонати або симфонії. Ліричний характер музики, позбавлений театральної конфліктності, проявився у тенденції до монотематизму („Фантастична симфонія” Берліоза, Четверта Шумана) і до безперервності розвитку (зникають паузи між частинами). Тенденція до

одночастинності стає найхарактернішою рисою романтичної крупної форми. В той же час прагнення до віддзеркалення множинності явищ в єдності позначилося в небувало різкому контрасті між різними частинами симфонії.

Проблема створення циклічної симфонії, здатної втілити романтичну образну сферу, залишалася по суті невирішеною впродовж півстолітнього періоду: драматургічна театральна основа симфонії, яка склалася в епоху безроздільного панування класицизму, не легко піддавалася новій образній системі. Невипадково яскравіше і найбільш послідовно, ніж в циклічній сонаті-симфонії, романтична музична естетика виражена в одночастинній програмній увертюрі. Проте найпереконливіше, цілісно, в найбільш послідовній і узагальненій формі нові тенденції музичного романтизму втілилися в симфонічній поемі – жанрі, створеному Лістом в 40-х роках.

Симфонічна музика узагальнила ряд провідних особливостей музики нового часу, які послідовно проявлялися в інструментальних творах впродовж більш ніж чверті століття. Мабуть, найяскравіша відмінна риса симфонічної поеми – програмність, яка протистоїть „абстрагованості” класичних симфонічних жанрів. Одночасно з романтичним тяжінням до літературної програмності симфонічна поема відобразила найхарактернішу рису романтичної музики – панування образів внутрішнього світу – роздуму, переживання, споглядання, на протигагу об'єктивним образам дії, які панували в класичній симфонії.

У тематизмі симфонічної поеми яскраво виражені романтичні риси мелодики, величезна роль барвисто-гармонійного і барвисто-тембрового начала. Манера викладу і прийоми розвитку узагальнюють традиції, які встигли скластися як в романтичній мініатюрі, так і в романтичних сонатно-симфонічних жанрах. Одночастинність, монотематизм, барвиста варіаційність, поступовість переходів між різними тематичними утвореннями характеризують формотворчі принципи „поем”.

В той же час, симфонічна поема, не повторюючи структуру класичної циклічної симфонії, спирається на її принципи. В рамках одночастинної

форми відтворені в узагальненому плані непорушні основи сонатності. Ці особливості форми поеми готувалися і у фортепіанній музиці романтиків (фантазія „Блукач” Шуберта, балади Шопена), і в концертній увертюрі („Гебриди” і „Прекрасна Мелузіна” Мендельсона), і у фортепіанній мініатюрі.

Романтизм в цілому відкинув ті риси класичного мистецтва, які зберігали зв'язки з „умовною холодною красою” (Глюк) придворної естетики. Романтики створили нове уявлення краси, яке тяжіло не стільки до урівноваженої витонченості, скільки до граничної психологічної і емоційної виразності, до свободи форми, до барвистості і багатоплановості музичної мови. Проте, в усіх видатних композиторів XIX століття помітна тенденція до збереження і перетворення на новій основі логічності і закінченості художньої форми, властивої класицизму. Від Шуберта і Вебера, що творили на зорі романтизму, до Чайковського, Брамса і Дворжака, які завершили „музичне XIX століття”, просліджується прагнення поєднати нові завоювання романтизму з тими незастаріваними законами музично-прекрасного в творчості композиторів епохи Просвітництва.

### **Приклади тем для доповідей, обговорень, дискусій на практичних заняттях та самостійної роботи**

1. Романтизм – ідейний і художній напрям в європейській культурі кінця XVIII – першої половини XIX століття.
2. Провідна художня концепція романтизму в музичному мистецтві.
3. Програмність в музиці як головна риса романтичного методу.
4. Особливості формування музичної мови романтиків.
5. Художні тенденції епохи Романтизму.

## Запитання та завдання

1. У чому полягає аксіома теорії романтизму?
2. Проаналізуйте зміни в долі музичного театру.
3. Надайте характеристику новим формам інструментальної музики.
4. Розкрийте відмінність між двома його основними течіями романтизму „пасивним” і „дієвим”.
5. Назвіть провідні жанри романтичної музики

## РОЗДІЛ II

### МУЗИЧНА КУЛЬТУРА АВСТРІЇ ТА ГЕРМАНІЇ

Національно-романтичний напрям в музиці Німеччини і Австрії зародився ще за життя Бетховена – в середині 10-х років XIX століття, коли були створені романси Шуберта і казково-легендарні опери Гофмана, Вебера та інших. В цей час в Германії склалася ідеалістична філософська школа, яка мала вплив на естетику і літературу німецьких романтиків. Під її дію підпали частково і деякі композитори-романтики.

До середини XIX століття романтизм в літературі, театрі, образотворчих мистецтвах, по суті, вичерпав себе. І лише в музиці доля романтичного напрямку склалася інакше. Романтизм продовжував тут свій яскравий, багатообразний розвиток і тривале життя. У історію європейської музичної культури XIX вік увійшов як „золоте століття” музичного романтизму – століття народження невичерпних по духовній силі і виразності художніх скарбів.

Виникнувши в перші десятиліття XIX століття, музичний романтичний напрям виявився надзвичайно сильним і життєвим. Відомо, що музика Німеччини і Австрії завжди займала велике місце в їх художній культурі, будучи центром тяжіння духовних сил народу (Шютц, Бах, Гендель, Глюк,

Гайдн, Моцарт, Бетховен). Музика з великою повнотою і чуйністю відображала атмосферу суспільно-політичного і художнього життя цих країн. „Музика в Германії ХІХ століття, – пише А.Міхайлов, – висувається на абсолютно особливе місце серед мистецтв і дуже часто виступає як улюблений і наділений особливою ясністю об'єкт філософії, а також як особлива мова дійсності, що виявляє саму суть того, що відбувається в світі...

У музичній творчості первинну роль відігравали традиції німецького мистецтва. В творах кожного німецького композитора-романтика, навіть у найсміливіших новаторських рисах, ясно відчувається спадкоємність з музичною класикою Німеччини минулої епохи. Романтична опера, симфонія, ораторія і навіть новий жанр романсу склалися на основі художніх традицій, відвіку укорінених в національній культурі. Безперечний вплив надало також мистецтво Гете, Шиллера і інших поетів епохи Просвітництва. Вплив гетевського „Фауста” на німецьку музику ХІХ століття був особливо великий.

Істотне значення для німецької музично-романтичної школи мали нові народно-національні форми і жанри мистецтва, які набули широкого поширення в період національно-визвольної війни. Розквіт національного фольклору і поява нових форм музичного життя вкрай характерні для Німеччини початку ХІХ століття. До цього часу відноситься організація лідertaфелей – чоловічих аматорських хорових суспільств-братерств, діяльність яких визначалася патріотичними цілями. Їх творчість була пов'язана з традиціями хорової музики Німеччини. Одним з пануючих жанрів німецького музичного романтизму стає побутовий романс, тісно пов'язаний з новою поетичною лірикою Германії, близькій справжній народній поезії. У ці ж роки розквітає камерно-інструментальне мистецтво.

Близькість до народно-національних жанрів, до сучасного фольклору є відмітною ознакою німецької і австрійської музично-романтичної школи. Поза цими зв'язками немислиме мистецтво ні Вебера, ні Шуберта, ні

Мендельсона, ні Шумана. В цілому національно-романтична школа, першої половини XIX століття, належить до найцікавіших явищ в світовій музичній культурі.

## 2.1 Творча постать Ф.Шуберта

Франц Шуберт народився 31 січня 1797 року в Ліхтенталі, передмісті Відня, в сім'ї шкільного вчителя. Захоплення музикою Франца Шуберта почалося з домашнього музикування, яке було характерним явищем того часу у австрійському міському побуті. Його першими наставниками були батько і старший брат Ігнац. Пізніше брат Франца згадував: „Я був здивований, коли опісля декілька місяців він заявив, що вже не потребує моїх уроків, і надалі займатиметься самостійно. І дійсно, незабаром він досяг таких успіхів, що я вимушений був визнати його музикантом, який набагато перевершує мене. Наздогнати його я вже не міг”.

З юних років Шуберт почав опановувати багатонаціональний музичний фольклор Відня. У цьому місті, на кордоні сходу і заходу, півночі і півдня, змішувалися багато національних культур, у тому числі і музичні культури. Австрійський, німецький, італійський, слов'янський в декількох різновидах (український, чеський, хорватський), циганський, угорський фольклор звучав повсюдно. Безперечно, пануючий струмись в його творчості – австро-німецький. Але на цьому фоні особливо стійко і рельєфно виявляються риси слов'янського і угорського фольклору.



Музична освіта Шуберта була не професійною. В епоху естрадно-віртуозного мистецтва, яке зароджувалося, вона залишалася патріархальною і декілька старомодною. Дійсно, недостатність віртуозного тренування на фортепіано була однією з причин відчуженості Шуберта від концертної естради, яка в ХІХ столітті стала найпотужнішим засобом пропаганди нової музики, особливо фортепіанної. Згодом йому доводилося долати свою невпевненість перед великими публічними виступами.

П'ятирічне навчання в Конвікті, з 1808 по 1813 рік, значно вдосконалило музичну освіту хлопця і на довгі роки визначило характер його ідейних і художніх інтересів. У школі, граючи в учнівському оркестрі і диригуючи їм, Шуберт познайомився з рядом видатних творів Гайдна, Моцарта, Бетховена, які глибоко вплинули на формування його художніх смаків. Безпосередня участь в хорі дала йому відмінне знання і відчуття вокальної культури, що було дуже важливо для його майбутньої творчості.

У Конвікті ж з 1810 року почалася напружена творча діяльність композитора. І, крім того, саме там, серед учнів, Шуберт знайшов близьке йому середовище. На відміну від Сальєрі, офіційного керівника по композиції, який прагнув виховати учня в традиціях італійської *opera seria*, молодь співчувала шуканням Шуберта.

У 1813 році Шуберт пішов з Конвікта. Під сильним тиском сім'ї він погодився стати вчителем і, аж до кінця 1817 року, викладав азбуку і інші елементарні предмети в школі свого батька. Це була перша і остання служба в житті композитора. У роки, пов'язані з викладанням у школі, творчий талант Шуберта розвинувся з дивовижним блиском. Не дивлячись на повну відсутність зв'язків з професійним музичним світом, він створює пісні, симфонії, квартети, духовно-хорову музику, фортепіанні сонати, опери і інші твори. Вже в цей період в його творчості ясно позначилася провідна роль пісні. За один лише 1815 рік, Шуберт створив більше ста сорока романсів. Він писав з жадністю, використовуючи кожен вільну хвилину. Неповторна своєрідність кожної мініатюри, поетична тонкість їх настроїв, новизна і

цілісність стилю прославили ці твори над всім, що було створене в пісенному жанрі попередниками Шуберта. У „Маргариті за прядкою”, „Лісовому царі”, „Форелі”, „До музики” і багатьох інших піснях цих років вже повністю визначилися характерні образи і виразні прийоми романтичної вокальної лірики.

У 1818 році стався розрив з батьком у зв'язку з тим, що Шуберт відмовився від служби. Він цілком присвятив себе творчості. Ці роки відмічені важкою безперервною нуждою. Жодного джерела матеріального доходу в Шуберта не було. Його музика виконувалася виключно в приватних будинках і переважно в провінції, не залучаючи уваги впливових осіб у музичному світі Відня. Так продовжувалося десять років. Лише напередодні смерті Шуберта видавці почали купувати у нього дрібні п'єси за нікчемну плату. Не маючи можливості наймати квартиру, композитор жив у своїх друзів. Майно, що залишилося після нього, було оцінене в 63 флорини.

Двічі – в 1818 і 1824 роках – Шуберт ненадовго виїжджав до Угорщини, як вчитель музики в сімействі графа Естергазі. Висока інтелектуальна і духовна зрілість, досягнута їм в 20-і роки, знайшла своє віддзеркалення в новому вмісті його музики. Велика філософська заглибленість і драматичність, тяжіння до крупних масштабів, до узагальнювального інструментального мислення відрізняють творчість Шуберта 20-х років від музики раннього періоду. Бетховен, який ще кілька років тому, в період безмежного преклоніння Шуберта перед Моцартом, інколи відлякував молодого композитора своїми велетенськими пристрастями і суворою, неприкрашеною правдивістю, тепер став для нього вищим художнім мірилом. Бетховенська творчість – в сенсі масштабів, великої інтелектуальної глибини, драматичного трактування образів і героїчних тенденцій – збагатила безпосередній і емоційно-ліричний характер ранньої шубертовської музики.

Ранні симфонії Шуберта характеризуються близькістю до віденської класичної школи. Найбільш значна з них Четверта „Трагічна” (с-moll, 1816), і П'ята (В-dur, 1816). Ці твори зайняли міцне місце в симфонічному репертуарі

завдяки своїй мелодійній чарівливості, пластичності форми, тонкості інструментовки. Шуберт був одним з перших романтиків і ліриків в музиці. Шуберту властива, писав академік Б. Асаф'єв, „рідка здатність: бути ліриком, але не замикатися в свій особистий світ, а відчувати і передавати радощі і скорботу життя, як їх відчують і хотіли б передати більшість людей, якби володіли даруванням Шуберта. Музика його була його співом про все, але не особисто про себе”.

У 1822 році з'явилася „Незакінчена” – перша романтична лірична симфонія. Зберігаючи основні принципи бетховенського симфонізму – серйозність, драматичність, глибину, – Шуберт показав в своєму творі новий світ відчуттів. Інтимна поетична атмосфера, сумна задумливість панують в її настрої.

„Незакінчена” складається не з чотирьох частин, як прийнято в класичній симфонії, а з двох. І справа зовсім не в тому, що Шуберт не встиг дописати останні дві частини. Він прийнявся було за третю – менует, як вимагала того класична симфонія, але залишив свою затію. Симфонія так, як вона прозвучала в ньому, була повністю завершена. Все інше виявилось б зайвим, непотрібним. З перших звуків симфонії слухач занурюється в емоційну сферу романсу. У глибокій, настороженій тиші, низько в басах виникають ледве чутні голоси віолончелей і контрабасів. Вони в унісон інтонують тему вступу – небагатослівну, похмуро-зосереджену. Від неї віє похмурою суворістю і трагізмом:





Барвистий фон, на зразок фортепіанного вступу до романсу, передусе появі основної теми. Протяжна тужлива тема головної партії, яка нагадує пісенну мелодію, супроводжується тремоліруючим остинатним „акомпанементом”:

Приклад2

І тоді на легких хвилях акомпанементу, що синкопує, ледве колишеться, впливає побічна партія – прославлена побічна тема „Незакінченої” симфонії. Віолончелі своїм низьким, грудним голосом співають гімн невимовної краси. Вона плавна і царствено величава. „Вона світить світлом, рівним, спокійним, заливаючим все довкола. Це то світле і непреборіме, то життєдайне і життєстверджуюче, що бореться з сум'яттям і тугою, гнітючими людину” – писав про цю тему Борис Кремнєв.

Анданте „Незакінченої” – натхненний гімн природі, проспіваний багатьма голосами. Воно пройняте життєствердженням. Конфлікт художника з доквіллям знаходить тут на відміну від першої частини своє позитивне ствердження. У цьому творі виявилася сміливість молодого композитора, який, безмежно преклоняючись перед Бетховеном, пішов по своїй дорозі і створив новий напрям романтичного симфонізму. Доля „Незакінченої”

трагічна. Авторів так і не призначено було почути її. Рукопис був виявлений лише в 1865 році, вже після того, як Мендельсон, Берліоз, Шуман і Лист внесли свій вклад у формування романтичного симфонізму.

Настільки ж самостійним в цей період виявляється його трактування камерної інструментальної музики, яка вже не слідує ні по шляху квартетів Гайдна, що служили йому раніше зразками, ні по шляху Бетховена, в якого в ці ж роки квартет перетворився на філософський жанр, що значно відрізняється по стилю від його симфоній, які драматизуються. Три чудові квартети, створені в цей час (Незакінчений, 1820; Ля-мінорний, 1824; Ре-мінорний, 1824 – 1826), змагаються з його піснею новизною, красою і сформованністю стилю:



### Приклад 3 (Квартет d-moll (1824))

У фортепіанній музиці в ці роки Шуберт створює високо-художні твори. Фантазія „Блукач”, німецькі танці, вальси, лендлери, „Музичні моменти” (1823 –1827), „Експромти” (1827), безліч фортепіанних сонат можна без перебільшення оцінити як новий етап в історії музичної літератури. Вільна від схематичного наслідування класицистської сонати, ця фортепіанна музика відрізнялася небувалою лірико-психологічною виразністю. Виростала

вона з інтимної імпровізації, з побутового танцю. Вона ґрунтувалася на нових романтичних художніх засобах. Жодне з цих творінь не прозвучало з концертної естради за життя Шуберта. Дуже різко розходилася глибока, стримана фортепіанна музика Шуберта, пройнята тонким поетичним настроєм, з тим, що мало стрімкий розвиток у ті роки – віртуозно-бравурним, ефектним. Навіть фантазія „Блукач” – єдиний віртуозний твір Шуберта – настільки не відповідала вимогам, що лише оранжування Листа допомогло їй досягти популярності на концертній естраді.

У хоровій сфері з’являється меса *As-dur* (1822) – один з найоригінальніших і сильніших творів, створених в цьому старовинному жанрі композиторами ХІХ століття. Чотириголосним вокальним ансамблем „Гімн духів над водами” на текст Гете (1821) Шуберт відкриває зовсім несподівані барвисто-виразні свої ресурси хорової музики. Він вносить зміни навіть до пісні – області, в якій мало не з перших кроків Шуберт знайшов закінчену романтичну форму. Новизна і значущість кожного музичного образу, багатство, глибина і тонкість настроїв, дивна поетичність – все це ставить пісні Шуберта нескінченно вище над пісенною творчістю попередників.

Композитор відчув і народний характер поезії Мюллера. В цілому „Прекрасна млинка” – одне з найбільш яскравих втілень у Шуберта образів народної поезії в музиці. Велике місце в циклі займають романтизовані картини природи, забарвлені душевними переживаннями розповідача.

У циклі однін ліричний герой – мандруючий підмайстер млинкарської справи. Втім, герой в „Прекрасній млинкарці” не один. Поряд з ним діє інший, не менш важливий герой – струмок. Він живе бурхливим, напружено-мінливим життям. Переливчасто-багатобарвне життя струмка і самостійне і нерозривно поєднана з життям хлопця млинкар. Друга вписана в першу, перша відтіняє і доповнює другу.

Роль, що народжує життя струмка, не можна вважати простим акомпаніатором. Він не супроводжує події, а бере в них участь. Струмок і

відтворює поетичну картину цілого, і передає найдрібніші зміни, що відбуваються у внутрішньому стані героя. Гімн струмка неумолчний. Вів не стихає ні на мить. Але в ньому немає ні єдиної фрази, яка б повторювалася. Струмені то бадьоро дзвенять, то сумно скаржаться, то тихо плескаються, то мірно колишуться, то дбайливо і ласкаво ятрять душу, то радісно співають, то із сумом і жалем колишуть.

Млинарський підмайстер, хлопець, в розквіті сил вирушає в дорогу. Краса природи і життя нестримно приваблювала його. Образ вируючої води, що зве до руху і мандрів, відкриває собою цикл („У дорогу”), і хлопець, слідує перебігу струмка, іде невідомо куди („Куди”). Рівному дзюрчанню струмочка, відповідає радісний, весняний настрій. Вигляд млина привертає увагу мандрівника („Стій”). Любов, що спалахнула, до прекрасної дочки мірошника заставляє його затриматися. У своїй вдячності струмочку за те, що він привів його до неї („Вдячність струмку”), бездумно-щасливий настрій змінюється стриманішим і зосередженим. Подальша група пісень („Бажання знати”, „Нетерпіння”, „Ранковий привіт”, „Квіти мірошника”, „Дощ сліз”) виражає різні відтінки наївної життєрадісності і любові, що прокидається. Всі вони відрізняються простотою.

Драматична вершина цієї частини циклу – романс „Моя” – повний триумфування і щастя взаємної любові. Його виблискуюча тональність D-dur, героїчні контури мелодії, елементи маршевости в ритмі виділяються на тлі м'якого звучання попередніх пісень:



Приклад 4

*Mässig geschwind*

Пол - но, мой ру - чей, жур - чать;  
ко - ле - со, ты брось сту - чать

Подальші епізоди („Пауза” і „Із зеленою стрічкою лютні”), що змальовують переповненого щастям мірошника, служать як би інтермедією між двома „діями” циклу. Перелом настає при несподіваній появі суперника („Мисливець”). У музичній характеристиці вершника, що скаче, вже таїться загроза. Образотворчий момент фортепіанного супроводу – стук копит, мисливська фанфара – викликає відчуття тривоги:



#### Приклад 5

*Быстро*

*mf staccato*

Пісня „Ревнощі і гордість” сповнена сум'яття і страждання. Ці відчуття передані і в бурхливій мелодії, і в стрімкому русі фортепіанної партії, і навіть в скорботній тональності *g-moll*. У піснях „Улюблений колір”, „Злий колір”, „Усохлі квіти” душевні терзання усе більш посилюються. Музичний образ



розповідача втрачає минулу наївність, стає драматичним. У завершальних номерах циклу гостра напруженість відчуттів переходить в тихий смуток і приреченість. Знехтуваний коханий шукає і знаходить втіху в струмочка („Мірошник і струмок”). У останній пісні („Колисанка струмка”) лаконічними прийомами створений образ сумної утихомиреності і забуття.

У своєму вокальному циклі Шуберт з приголомшливою силою правдивості передав якнайтонші відтінки відчуття, від його зародження до найвищого розквіту і загибелі. Композитор розкрив всю складність і глибину ліричних переживань героя, змалювавши і радощі і муки, і ніжне томління і пристрасне нетерпіння, і жаль і захвати любові. Шуберт створив тут особливий тип ліричної музичної драматургії, який не укладався в рамки оперного жанру. Він не слідував за Бетховеном, який ще в 1816 році створив пісенний цикл „До далекої коханої”. На відміну від бетховенського циклу, побудованого за сюїтним принципом (тобто окремі номери зіставлялися без внутрішніх зв'язків), пісні „Прекрасної млинарка” об'єднані між собою. Шуберт досягає внутрішньої музично-драматичної єдності новими прийомами. Так, велику об'єднуючу роль грає наскрізний образ циклу – образотворчий фон струмочка. І, нарешті, послідовність образів-картин створює цілісну музично-драматургічну лінію.

У ре-мінорному квартеті (1824 – 1826), в пісенному циклі „Зимова дорога” (1827), в піснях на тексти Гейне (1828) з приголомшуючою силою й новизною втілена трагедійна тема. Насичена пристрасним протестом, шубертівська музика цих років одночасно відрізняється небувалою психологічною глибиною. Трагічне в мистецтві Шуберта відображає не безсилля, а скорботу про людину і віру в його високе призначення. Але поряд з трагедійною темою в мистецтві Шуберта останніх років виразно виявляються героїко-епічні тенденції. Саме тоді він створив свою найбільш життєстверджуючу і світлу музику, пройняту пафосом народності. Дев'ята симфонія (1828), струнний квартет (1828), кантата „Переможний гімн

Міріам” (1828) – ці і інші твори говорять про прагнення Шуберта зберегти в своєму мистецтві образи героїки.

Найпізніші твори композитора відкрили нову несподівану сторону його творчої індивідуальності. Лірик і мініатюрист почав захоплюватися монументально-епічними полотнами. Захоплений новими художніми горизонтами, що відкривалися перед ним, він думав цілком присвятити себе крупним, узагальнювальним жанрам. „Я більш ні за що не бажаю чути про пісні, я тепер остаточно взявся за опери і симфонії”, – заявив Шуберт після закінчення своєї останньої, C-dur'ної симфонії, за полгода до кінця життя.

Його збагачена творча думка знаходить своє віддзеркалення в нових шуканнях. Тепер Шуберт звертається не лише до віденського побутового фольклору, але і до народної тематики в ширшому, бетховенському плані. Зростає його інтерес і до хорової музики, і до поліфонії. В останній рік життя він написав чотири крупні хорові твори, у тому числі видатну месу Es-dur. Але грандіозні масштаби поєднувалися у нього з тонкою деталізацією, а бетховенський драматизм – з романтичними образами. Ніколи раніше Шуберт не досягав такої багатогранності і глибини вмісту, як в своїх найостанніших творіннях. Композитор, який написав вже більше тисячі творів, стояв в рік смерті на порозі нових грандіозних відкриттів.

Кінець життя Шуберта був ознаменований двома видатними подіями, що сталися з роковим запізненням. У 1827 році Бетховен високо оцінив декілька пісень Шуберта і висловив бажання познайомитися з автором творів. Але коли Шуберт, здолавши соромливість, прийшов до великого музиканта, Бетховен вже лежав на смертному одрі. Іншою подією був перший авторський вечір Шуберта у Відні (у березні 1828 року), який пройшов з величезним успіхом. Але через декілька місяців після цього концерту, який вперше привернув до композитора увагу широкій музичній громадськості столиці, його не стало. Помер Шуберт від тифу 19 листопада 1828. Шуберт був похований поряд з Бетховеном, який помер роком раніше.

На надгробку згодом висікли напис Грільпарцера:

Тут музика поховала  
 Не лише багатий скарб,  
 Але і незчисленні надії.

Тут лежить Франц Шуберт 1797 – 1828.

Грільпарцер підкреслив лише одну думку, просту, трагічну і справедливу. Шуберт помер в найбуйнішому розквіті сил як людських, так і творчих.

Як ні грандіозна спадщина Шуберта (число його творів, що дійшли до нас, складає воістину астрономічну цифру – 1250), як ні висока художня цінність створених ним шедеврів, факт залишається непорушним: здійснивши велике, він помер на порозі нових великих і, без сумніву, ще більш багаточисельних звершень. Це і хотів сказати Грільпарцер своїм правдивим і нехитро-мудрим написом.

### **Приклади тем для доповідей, обговорень, дискусій на практичних заняттях та самостійної роботи**

1. Життєвий та творчий шлях Ф.Шуберта.
2. Роль традиції німецького мистецтва у музичній творчості.
3. Роль народно-національних форм і жанрів мистецтва у самобутності німецької романтичної школи.
4. Фортепіанна музика Шуберта – новий етап в історії музичної літератури.
5. Трагедійна тема у творчості Ф.Шуберта.

### **Запитання та завдання**

1. Яки чинники вплинули на зародження романтичного напрямку в музиці Німеччини?

2. У чому полягає близькість народно-національних жанрів у творчості Ф.Шуберта?
3. Проаналізуйте образи народної поезії в музиці „Прекрасної мірошниці” Ф.Шуберта.
4. Надайте характеристику найпізнішим творам Ф.Шуберта.

## **2.2. Творча постать К.М.Вебера. „Чарівний стрілець”, його значення та особливості музичної драматургії**

Карл Марія Вебер – один з видатних музикантів Німеччини перших десятиліть XIX століття. Творча постать Вебера – його художні погляди, композиторська, критична і виконавська діяльність – формувалися в період розвитку романтичного напрямку в літературі і мистецтві. В історії музичної культури ім'я Вебера пов'язане перш за все із створенням національного музичного театру, який затверджував своє існування в гострій боротьбі з іноземними впливами. Вебер створив оперне мистецтво, яке черпало своє коріння в німецьких народних художніх традиціях.

Традиції німецької народної музики – лягли в основу драматичних творів Вебера. В них узагальнені типові риси німецького романтизму: це звернення до народно-побутових, казкових, легендарно-лицарських сюжетів; поглиблення психологічних характеристик ліричних героїв; велика увага до картин природи і казково-фантастичних сцен; вживання принципу розвитку лейтмотивів; посилення барвистої ролі оркестру, його інструментальних тембрів; збільшення значення безперервного музично-драматичного розвитку.

Все це дозволяє нам говорити про оперну спадщину Вебера як про нове явище в історії романтичного музичного театру. Але цим не обмежується значення Вебера в історії музичної культури. Вебер став, також, творцем нового типа інструментальних творів: програмних концертних п'єс, увертюр. Оркестрова спадщина композитора багато в чому передбачила програмний симфонізм європейських романтиків XIX століття. Багато нового вніс Вебер і в область фортепіанної творчості, в значній мірі підготувавши фортепіанний стиль Шумана, Листа.

Творча постать Вебера є характерною і типовою для німецького романтизму – його різностороння обдарованість і багатогранна діяльність: Вебер – композитор, публіцист, музичний критик, літератор і виконавець (чудовий піаніст, диригент, співак).

Карл Марія Фрідріх Ернст Вебер народився в невеликому місті Ейтіне в Голштінії, на півночі Німеччини, 18 грудня 1786 року в сім'ї пристрасного приверженця музики, антрепренера мандруючих драматичних труп Франца Антона Вебера (Франц Антон Вебер (1734 – 1812) – дядько дружини Моцарта Констанції Вебер).

Дитячі роки майбутнього композитора були тісно пов'язані з атмосферою кочівного театру, що надалі визначило, з одного боку, інтерес композитора до музично-драматичних жанрів, а з іншого – професійне знання законів сцени і тонке відчуття специфіки музично-драматичного мистецтва. Перше знайомство Вебера з музикою здійснювалося під керівництвом батька і старшого брата Едмунда. Вебер прагнув дати синові професійну музичну освіту. У 1796 році в Хильдбургхаузені Карл Марія брав уроки гри на фортепіано у І. П. Гейшкеля, в 1797 і в 1801 році в Зальцбурзі вивчав основи контрапункту під керівництвом Міхаеля Гайдна, в 1798 – 1800 році в Мюнхені займався композицією з придворним органістом І. Н. Кальхером і співом з І. Е. Валезі.

У 1798 році під керівництвом Міхаеля Гайдна, Вебер написав шість фугет для клавіру – перший самостійний опус композитора. Батько Вебера сприяв їх

виданню в тому ж 1798 році. І. Ф. Рохліц відзначив появу перших творів Вебера в „Загальній музичній газеті”. Услід за цим було написання нових творів в різних жанрах: шість варіацій на оригінальну тему, дванадцять алеманд і шість екосезів для клавiру, велика юнацька меса Es-dur, декілька пісень для голосу з фортепіано, жартівливі канони для трьох голосів і три крупні музично-драматичні твори: опера „Сила любові і вина” (1798), незавершена опера „Німа лісова дівчина” (1800) і зінгшпиль „Петер Шмоль та його сусіди” (1801), що отримав схвалення Міхаеля Гайдна. Ці ранні твори Вебера ще недостатньо самостійні.

Великий прорив в творчому розвитку композитора припадає на 1803 рік, коли Вебер приїхав до Відня, де зустрівся з відомим музичним педагогом абатом Фоглером. Останній, відмітивши недоліки в музично-теоретичній освіті Вебера, зажадав від хлопця великої копiткої праці. Фоглер прагнув впливати і на естетичні смаки свого учня. Саме він вперше розкрив для Вебера скарби народного музичного мистецтва, прищепив любов до німецької народної творчості.

В 1804 році по рекомендації Фоглера сімнадцятирічний Вебер отримав місце директора музики (капельмейстера) в бреславльському оперному театрі. З цієї миті настав новий період (1804 – 1816) в житті і творчості композитора. Це був один з найважливіших періодів в еволюції Вебера, коли склалися його світогляд і естетичні погляди, а композиторське дарування вступало в пору яскравого розквіту.

У формуванні творчої індивідуальності Вебера величезне значення мали його дружні зв'язки з багатьма передовими діячами німецької культури: скульптором І.Р.Данекером, істориком музики Готфрідом Вебером, композитором Д.Мейєрбером, літераторами Фрідріхом Рохліцем, В. Гете, К. Віландом та Е.Т.А.Гофманом.

Яскравий артистизм, феноменальна фортепіанна техніка відкрили йому широку дорогу на концертну естраду. У вузькому колі друзів Вебер був відомий як відмінний співак. Мати Вебера, яка володіла чудовим голосом і

професійною вокальною освітою, яку отримала в Італії, була прекрасною оперною співачкою. Вона передала синові надзвичайний дар натхненного співу, і лише нещасний випадок, унаслідок якого Вебер втратив голос, перешкодив йому стати до того ж і професійним співаком.

Після дворічного перебування в Бреславлі Вебер протягом декількох місяців виконував обов'язки „інтенданта музики” при дворі принца Вюртембергського, а потім був особистим секретарем при дворі Людвіга Вюртембергського в Штутгарті (кінець 1706 – початок 1710), після чого почалися „роки мандрів”. З кінця лютого 1810 року по вересень 1813 Вебер відвідав Мангейм, Дармштадт, Франкфурт-на-Майні, Мюнхен, різні міста Швейцарії, Прагу, Лейпціг, Веймар, Дрезден, Берлін. З вересня 1813 по грудень 1816 Вебер перебуває в Празі на посту директора оперного театру.

Працюючи з трупами оперних театрів в Бреславлі, Празі, Вебер виявив видатні диригентські здібності і талант організатора музично-театральної справи. Вже в Бреславлі, на самому початку своєї диригентської діяльності Вебер встановив новий порядок розміщення музикантів в оперному оркестрі – по групах інструментів; при цьому струнні інструменти розташовувалися перед диригентом, безпосередньо за ними – дерев'яні і мідні духові, а ще далі – ударні інструменти (литаври). Вебер передбачив принцип розміщення інструментів в оркестрі, який стане характерним для всього XIX і певною мірою і для XX століття. У 1817 році Вебер також вперше в практиці оперного диригування застосував диригентську паличку в управлінні оперним оркестром і хором. У Бреславлі, а пізніше в Празі і Дрездені, Вебер проявив себе в якості не лише диригента, але і режисера, керівника постановочною частиною театру, передбачаючи в цьому відношенні діяльність Вагнера, Верді.

Всі нововведення Вебера були обумовлені прагненням до створення змістовних і художньо цілісних оперних спектаклів. Сміливо і принципово здійснював вісімнадцятирічний диригент свої нововведення, всупереч наполегливому часом опорі співаків і музикантів, які дотримувалися старих традицій. Багато турботи проявляв Вебер у виборі репертуару керованих ним

театрів. Він прагнув дати дорогу німецької і французької опери, що займали (порівняно до італійських опер) дуже скромне місце в репертуарі театрів.

До 1807 – 1810 років відноситься початок літературної і музично-критичної діяльності Вебера. Він пише статті, рецензії на спектаклі, на музичні твори, анотації до своїх творів, починає роман „Життя музиканта” (1809). З музично-просвітницькою метою в 1815 році в Празі, а пізніше в Дрездені Вебер давав спеціальні літературні пояснення до опер, давши їм назву: „Музично-драматичні замітки”. Спроба за допомогою відомостей і вказівок по історії мистецтва полегшити розуміння нових опер, поставлених на сцені”. У 1811 році в Дармштадте спільно з Мейєрбером, Генсбахером і Готфрідом Вебером композитор організував „Гармонійний союз”, близький по духу романтичним союзам „Серапіонові брати”, „Шубертіади”, „Давидове братерство”. Один з найважливіших параграфів статуту союзу зобов'язовував своїх членів вести критичну роботу в музичних журналах, активно пропагувати нове, яскраве, талановите в мистецтві.

У 1807 – 1814 г визначилася основна спрямованість ідейно-творчих устремлінь композитора, які привели його до усвідомлення необхідності створення національного по духу і вираженню музичного мистецтва. Особливо німецької національної опери. Поступово вся діяльність Вебера підкоряється цьому основному завданню. У творах, що з'явилися протягом першого періоду самостійного творчого життя Вебера (1804 – 1816), поступово виявляються риси майбутнього зрілого стилю композитора: складається певний характер музичного тематизму, в якому ясно виражена опора на народні пісенно-танцювальні інтонації. Емоційно виразний, співучий і в цілому простий мелодійний склад, а також увага до гармонійної і оркестрової барвистості в ці роки стає яскравою особливістю веберовського письма. У цей період творчості найбільш значні в художньому відношенні твори Вебера пов'язані з музично-драматичним жанром: романтична опера „Сильвана” (1810), зінгшпиль „Абу Гасан” (1811), а також дві кантати, дві симфонії (1807), ряд увертюр і безліч інструментальних творів в інших жанрах. У ці ж роки Вебером було створено



багато окремих арій, пісень, хорів, серед яких виділяється цикл героїчних пісень „Ліра і меч” на слова Теодора Кернера (1814, ор. 41 – 43), який був вираженням високих патріотичних відчуттів композитора. Таким чином, коли на початку 1817 року Вебер обійняв посаду капельмейстера „Німецької опери” в Дрездені, він вже був повністю підготовлений до боротьби за затвердження німецького національного музично-драматичного мистецтва.

У липні 1817 року композитор приступив до роботи над „Фрейшюцем” („Чарівним стрільцем”). Не дивлячись на те що прискіплива увага Вебера була направлена на невідкладні потреби керованого їм оперного театру в Дрездені, 13 травня 1820 року опера була завершена. „Фрейшюц” належить до тих небагатьох творів музичного мистецтва, значення і художня цінність яких були визнані і наголошувалися як у момент їх народження, так і надалі.

Блискуча перемога тріумфальної прем'єри геніального „Фрейшюца” відбулася 18 червня 1821 року в Берліні ознаменувала крупні досягнення Вебера на вибраному шляху. Останній, дрезденський період життя Вебера (1817 – 1826) – це вершина творчості композитора. В ці роки Вебер інтенсивно займається організаторською та диригентською діяльністю. У Дрездені в короткий термін часу Вебер зумів зібрати німецьку оперну трупу і поставити силами нового колективу ряд чудових спектаклів. Під керівництвом Вебера до репертуару Дрезденського театру увійшли опери Моцарта („Викрадання з сераля”, „Весілля Фігаро”, „Дон-Жуан”, „Милосердя Тіта”), Бетховена („Фіделіо”), і багато інших, а також опери самого Вебера („Фрейшюц” – 1822, „Евріанта” – 1824, „Абу Гасан”, „Прециоза” та інші).

Високу оцінку „Фрейшюцу” першим дав Бетховен, незабаром після постановки опери у Відні. Пізніше багато видатних музикантів захоплено висловлювалися про оперу. Але особливо гарячих прихильників Вебер знайшов у Франції і в Росії. Гектор Берліоз писав: „Серед партитур старої і нової школи важко, насправді, знайти таку ж бездоганну в усіх відношеннях, як партитура „Фрейшютца”: таку ж цікаву від початку і до кінця. Розум, уява, геній

виблискують із яскравою силою...” Берліоз Г. „Фрейшютц” Вебера. — Ізбр. статті. М., 1956, с.259.

Надзвичайно високу оцінку опери дав П.Чайковський: „...найголовніша причина нечуваного успіху „Фрейшютца” полягала в неповторній новизні і красі його музики, яка тепер, вже після більш півстолітнього існування, ще ніскільки не втратила своєї чарівливої привабливості”, – писав він в 1873 році. – „Особливо удалися Веберу елементи фантастико-демонічні і народні. Відносно музичної характеристики це такий майстер, врівень з яким йде хіба лише Моцарт”.

„Фрейшютц” Вебера відкриває важливу сторінку в історії культури німецького народу: з появою цієї опери пов'язано виникнення цілого напрямку, розвиток нових художніх тенденцій в національному мистецтві. „Фрейшютц” виявляє глибокі зв'язки з класичним мистецтвом. У концепції „Фрейшютца” втілена ідея боротьби добра і зла, перемоги добра, затвердження високого морального принципу, подібно до того, як це було в операх Глюка, Моцарта, Бетховена. В той же час опера „Фрейшютц” – твір новаторський. В ній вперше виявилось багато нових рис, що в своїй сукупності визначили романтичний напрям музичного театру. Сюжет „Фрейшютца” відтворює в основних рисах першу новелу „Книги привидів”, виданої в 1810 році німецьким письменником Августом Апелем. В новелі Апеля були використані мотиви старовинних німецьких і чеських народних переказів про Чорного мисливця.

Лібретто опери було підготовлене свого часу маловідомим, але безумовно талановитим німецьким поетом Фрідріхом Киндом – близьким другом композитора, при активній участі останнього. Прагнення Вебера показати в опері народне життя було пов'язане з новими естетичними устремліннями композитора. Це позначилося в яскравих, з любов'ю виписаних сценах мисливців, селян, в підкресленні типових рис народного характеру (образи Агати, Енхен, Куно), в народному тлумаченні „страшних” казкових сцен (проте позбавлених містицизму), в романтичному поєднанні реальної і фантастичної сфер.

Романтичне втілення добра і зла в боротьбі за людину, за його внутрішній мир, за його „душу” розкривається згущуванням фарб в показі провідних драматичних сил твору. „Зло” набуває демонічного (Каспар), інфернального (Самьель) відтінку; „добро” втілене в чистому піднесеному образі Агати, в „святості” образу відлюдника. Рішучий відхід від першоджерела в кінцівці опери обумовлений гуманістичним розумінням, вірою в перемогу добра і справедливості, властивим естетиці композитора.

Романтика розкривається і в образах природи, або „співчуваючої” позитивним героям, або похмурої, „ворожої” їм. У романтичному трактуванні герой виявляється людиною, що коливається між добром і злом, здібною до пристрасних поривів і в той же час безвільною, але глибоко відчуваючою. Складний світ відчуттів, самота серед людей – це риси, з яких складається типовий образ романтичного героя, що розвивається в безперервному поглибленні розладу із зовнішнім світом, з суспільством. Вебер звернувся до глибоко народної по своїх витоках комічної опери з розмовними діалогами – до зінгшпиля, і може бути, саме ці діалоги в „Фрейшюце”, як і інші риси зінгшпиля, додають опері особливу щирість, природність і простоту.

У „Фрейшюці” органічно поєднуються серйозність думки і безпосередність відчуття, простота і складність, традиції і новаторство, класичне і романтичне. Основний драматичний конфлікт опери (зіткнення світлих і темних сил) виражений в повільному вступі увертюри (просвітлена романтична тема лісу – зловісний і таємничий лейтмотив Самьеля). У подальшому Allegro Вебер як би конкретизує ідею твору, використовуючи тематичний матеріал опери, і відтворює хід розвитку драматичного конфлікту. Зіштовхуючи теми „пекельних сил” Самьеля з темами Макса і Агати, Вебер логічно приводить розвиток до урочисто тріумфуючого проведення теми Агати.

У авторському аналізі „Фрейшюца”, який виклав Вебер своєму учневі – молодому композитору І.Х. Лобе в 1825 році, він визначає співвідношення конфліктних сил опери таким чином: „У основі „Фрейшютца” лежать два

головні елементи, що відразу ж впадають в очі: життя мисливців і панування демонічних сил, втілених Самьелем. При створенні опери я перш за все прагнув знайти для кожного з цих елементів найбільш характерні інтонаційні особливості і темброві фарби”. При цьому правдиве втілення народно-побутової сфери в опері Вебер пов'язує з необхідністю уважного вивчення народних мелодій. Широке симфонічне проведення теми Агати, яке завершує оперу і символізує перемогу добрих сил, перекликається з кодою увертюри і створює емоційно яскраве завершення твору.

Конфліктність проникає і в світ внутрішніх переживань героїв, – так виникає новий тип романтичного оперного героя, позначений багатоплановістю, багатством психологічного вмісту. З приводу арії Агати Берліоз писав: „Ніколи, жоден майстер – ні німецький, ні італійський, ні французький – не зумів виразити в одній лише сцені молитви так багато: меланхолію, занепокоєння, роздум, сон природи, красномовну безмовність ночі, таємничу гармонію зоряного піднебіння, муки чекання, радість, захват, самозабуття любові!”



#### Приклад 6

[Vivace con fuoco]

Сердце бьется

Живописний (лісовий) колорит природи складає фон, на якому відбувається розвиток драматичної колізії. Народний склад музичної мови в

„Фрейшюце” поєднується з активним розвитком масових побутових сцен, що збільшують, завдяки значній ролі хору, багатство зображення народного життя.

„Фрейшюц” починається вдумливим використанням елементів фольклору: мисливські роги, народні пісні, танці, марші, фанфари насичують музику твору. Німецький лендлер, селянський марш з достовірно народною богемською темою, яка виконується музикантами на сцені (дві скрипки, віолончель, кларнет, валторна і труба):

Приклад 7

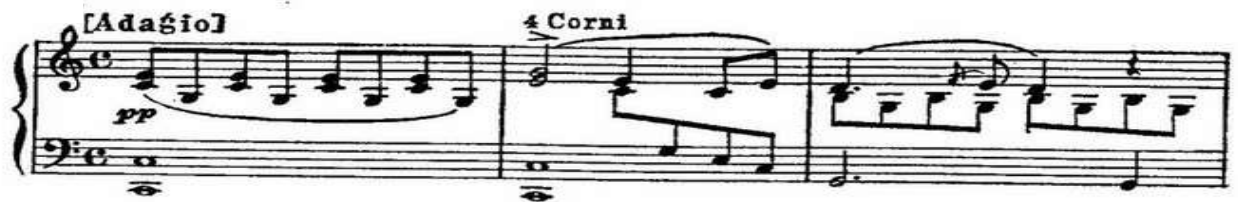


У першій дії композитор використовує хор як об'єднуючий чинник. Органічно сплітаючи пісню Киліана з хором і ще органічніше пов'язуючи терцет з хоровою партією, Вебер досягає об'єднання окремих номерів у велику сцену, яка має загальний стрижень музично-драматичного розвитку. „Безперервність” розвитку додає велику силу цій побутовій сцені.

Новаторство Вебера яскраво виявилось в музичній мові, що розкриває в двох контрастних сферах „Фрейшюца” драматичний конфлікт твору. Життя селян, природа змальовані музикою діатонічного складу, простими ладогармонічними співвідношеннями, чіткістю метроритмічних структур, пісенно-танцювальними побутовими жанрами, співучими валторновими інтонаціями. Демонічне начало (образи Каспара, Самьеля і частково Макса) втілене в гостронапруженій мелодіко-гармонійній сфері. Велика кількість хроматизмів, нестійкі гармонії, синкопуючі і пунктирні ритми, інструментальний характер мелодій, тембри флейта-пікколо, фагота,

контрабаса, віолончелі (у низькому регістрі), литавр характеризують образи зла. У середині цих двох сфер Вебер досягає великої різноманітності. Так, світ добра представлений „лісовою ідилією”. У вступному Adagio звучання чотирьох, виконуючих соло валторн створює образ гармонійної лісової природи:

Приклад 8



Таким чином, не лише строгий відбір певних виразних засобів, але і інтонаційна єдність підсилюють полярність двох „світів”. Новаторство Вебера полягає і в тому, що, застосовуючи, по суті, прості засоби, він відкриває величезний і барвистий світ романтичної фантастики.

Неповторний романтичний колорит теми Самьеля (у основі якої лежить співзвуччя зменшеного септакорду) досягається Вебером прийомами, які в своєму комплексі створюють атмосферу страшної тривоги, таємничості, жаху (тремоло струнних pianissimo, рідкі глухі удари литавр, виконуючі соло віолончелі з тривожно-скорботною низхідною інтонацією):

Приклад 9



Хор невидимих духів (початок фіналу другої дії – сцена у Вовчій ущелині) мелодично представляє собою поперемінне виконання двох звуків (fis і a) в одноманітному ритмі. Цей хор – диво майстерності композитора. Гранично простими засобами досягає він вражаючого ефекту. „Інфернальне” поміщене тут в „багатозначній” ритмічній одноманітності

партії басів (звук *fis*, *pianissimo*, на тлі тремоло струнних), у фантастично звучному відгуку високих голосів. Незвичайний гармонійний колорит підсилює зловісний характер хору.

Сцена у Вовчій ущелині – розгорнута експозиція „демонічних” сил в опері – носить новаторський характер. Якщо в інших сценах опери основним засобом створення образу є вокально-мелодійне начало, то у фантастичній сцені Вовчої ущелини Вебер переніс акцент з вокальної сфери в оркестрову, зробивши головними гармонійні і темброві засоби.

Справжньою кульмінацією фіналу є його останній розділ – сцена відливання куль. Тут Вебер прагне дати конкретне, образотворче тлумачення фантастичним моментам, супроводжуючим відливання кожної кулі. У кожному епізоді цієї прекрасної романтичної сцени – свої гармонійні і темброві засоби. Проте, не дивлячись на барвисту різноманітність епізодів, вся сцена литва куль відмічена єдністю оркестрового динамічного розвитку, що завершується у фінальному *Presto* проведенням теми бурі із завершальними різко дисонуючими, синкопуючими акордами, які вінчають всю сцену.

Акцентуючи виразну силу гармонії, Вебер значно її розширює: у „Вовчій ущелині” широко застосовуються дисонуючі співзвуччя, особливо зменшений септакорд, зростає роль тритона – найчастіше в русі баса (епізод „дикого полювання”):

Приклад 10

Значення „Фрейшюца” в історії європейського музичного театру дуже велике. Вебер узагальнив і сконцентрував тут досягнення різних національних шкіл, проте головне в цій опері – це німецька національна основа, геній і дух німецького народу, втілені композитором. Вебер вивів на сцену простих німців, показав їх духовне багатство і красу, наповнив оперу ароматом рідних лісів, збагатив її народною фантазією, розцвітив фольклором і створив високий зразок музично-драматичного мистецтва.

Не припиняв в ці роки Вебер і своїй музично-критичній діяльності. У цей період були написані і поставлені кращі його твори. У 1823 році з'явилася написана для Відня перша велика героїко-романтична опера „Евріанта”, і в 1826 році блискучий ряд оперних творів Вебера гідно завершили поставлений в Лондоні казковий „Оберон”. У вершинних музично-драматичних творах Вебера – „Фрейшюце”, „Евріанте” і „Обероні” – виявилися кращі риси дарування композитора, зрілість його творчої думки, сміливе новаторство. Більш того, в кожному зі своїх творів Вебер створив певний тип романтичної опери: у „Фрейшюце” – казкову народно-побутову оперу, в „Евріанте” – легендарно-лицарську, в „Обероні” – казково-фантастичну. Оперні принципи Вебера освітили подальшу дорогу розвитку німецької романтичної опери.



Надзвичайне перевантаження і напруженість життя прискорили розв'язку, і 5 червня 1826 року Вебер помер від сухот у віці сорока років. Лише через п'ятнадцять років в 1844 року його прах був перезахований в Дрездене.

Поряд з оперною спадщиною Вебера значним вкладом в музичну культуру Німеччини є його інструментальна і вокальна (сольна і хорова) музика. У фортепіанних творах (соната e-moll op. 70, великий полонез і особливе „Запрошення до танцю”), в „Концертштюке” для фортепіано з оркестром f-moll, а також в деяких хорах і піснях збережені романтичні стильові риси: програмність, імпровізаційність викладу, живописність жанрових зарисовок, художнє переосмислення старих побутових жанрів.

Літературні роботи Вебера всілякі по жанрах. Поряд з музично-критичними статтями і рецензіями, у нього є аналізи книжкової літератури, огляди концертних програм; Веберу належать також новели, вірші, нескінчений автобіографічний роман „Життя музиканта” і „Автобіографічний нарис”. Літературна спадщина Вебера – не абстрактні теоретичні міркування про музику, а думки, народжені безпосередньою практичною роботою композитора, диригента, організатора оперної справи. Це природний відгук мислячого художника на сучасне музичне життя.

Проблема національної опери є центральною для всієї діяльності Вебера. І в цьому відношенні він виступає як один з самих послідовних німецьких романтиків. Саме тому опера, зі всілякою її проблематикою, склала основний зміст його літературної і музично-критичної діяльності. Вебер пише у своєму автобіографічному романі: „Завдання справжнього майстра полягає в тому, щоб панувати як над своїми відчуттями, так і над відчуттями інших”.

К.М. Вебер був і залишається в своїй творчій діяльності художником-романтиком. Проте прагнення до життєвості, національності, до драматичної правди, глибини і щирості музичного мистецтва, що знайшло віддзеркалення в його літературних роботах, додає особливу силу творам

Вебера, висуваючи композитора в ряд новаторів – зачинають нових шляхів в мистецтві. Вебер належить до тих художників-романтиків, які послідовно, до кінця своїх днів, гаряче відстоювали свої творчі позиції і ніколи не зраджували їм.

### **Приклади тем для доповідей, обговорень, дискусій на практичних заняттях та самостійної роботи**

1. Життєвий та творчий шлях К.М. Вебера.
2. Роль традиції німецького мистецтва у музиці Вебера.
3. Роль народно-національних жанрів у самобутній творчості Вебера.
4. Літературна творчість Вебера.
5. Проблема національної опери у діяльності Вебера.

### **Запитання та завдання**

1. Які новаторські риси виявилися в оперній творчості Вебера?
2. У чому полягає значення та особливості музичної драматургії опери „Чарівний стрілець”?
3. Проаналізуйте три типи романтичної опери у творчості Вебера.
4. Надайте характеристику рисам новаторства творчості Вебера.
5. Рокрийте жанрові різновиди літературної спадщини Вебера.

## **2.3. Творча постать Фелікса Мендельсона-Бартольдї**

У історичному музикознавстві здавна склалося вельми стримане відношення до творчої діяльності і спадщини Фелікса Мендельсона-Бартольдї. „Класик серед романтиків”, як завжди називають Мендельсона. На думку деяких дослідників, він втілював в своїй творчості спокійний стан

душі, споглядання, ліричний роздум, світлі образи природи і фантастики, а інколи і бюргерське добросердя. Мендельсону незрідка відмовляли у відчутті нового, за ним постійно тягнувся „шлейф”, складений з визначень, близьких епігонству. Подібна помилкова оцінка композитора виникала з шуманоцентристських позицій дослідників, що приймали бурхливу емоційність за єдину норму втілення романтичних ідеалів.

Дійсно, якщо оцінювати творчу спадщину Мендельсона порівняно з Шуманом, Листом, Вагнером, то можна побачити в творчості композитора деяку стриманість. Особисте як би набуває в його творчості відтінок об'єктивності, епічне ніби прикриває собою відкриту емоційність, серйозність задумів стримує полум'яність поривів. Проте ці риси, що виявляються в творах Мендельсона, далеко не вичерпують суті його творчості. Відома стриманість у вирішенні широких творчих проблем музичного романтизму, відсутність „бунтарства”, прагнення до порушення класичних норм мистецтва заповнюються у Мендельсона надзвичайною щирістю, тонкою душевною чуйністю і схвильованістю. Щедрість мелодізма, його дивна проникливість музики визначають своєрідність цього композитора, що відкриває свій путь в романтичному мистецтві.

Фелікс Мендельсон-Бартольд народився 3 лютого 1809 року в Гамбурзі в сім'ї крупного банкіра. Внук відомого філософа-просвітителя, син освічених батьків, які цікавилися мистецтвом, Мендельсон здобув різносторонню освіту, рідку по широті і систематичності. Атмосфера високої інтелектуальності, що оточувала Мендельсона з найранішого дитинства, зіграла вирішальну роль у його формуванні. Ще хлопцем він мав можливість тісно спілкуватися з найближчими представниками наукової і художньої інтелігенції, які відвідували салон його батьків в Берліні (серед них були Гегель, дослідник природи Гумбольдт, Яків Грімм, Гейне, скульптор Торвальдсен, Вебер, Шпор, Паганіні і багато інших). Широта кругозору, придбана в ранні роки життя, позначилася на всій подальшій діяльності композитора.

У формуванні композитора значну роль відіграло багатолітнє спілкування з Гете, що почалося, коли Мендельсону було всього дванадцять років. Симпатії Гете до класицизму, його неприязнь до „похмурих” настроїв деяких новітніх письменників романтичного напрямку, гармонійність власного мистецтва – всі ці риси автора „Фауста” стали характерними для Мендельсона.

З найраніших років починається глибокий, органічний зв'язок Мендельсона з німецькою національною культурою. Він добре знав життя інших країн Європи, вільно володів декількома іноземними мовами, мав широкі особисті і професійні зв'язки у Франції, Італії і особливо в Англії, але ніколи, ні в юності, ні в зрілі роки не мислив діяльності поза традиціями німецької класичної музики, німецькому художньому життю в цілому. У шістнадцять років Мендельсон відмовився від пропозиції директора Паризької консерваторії, знаменитого Керубіні, завершити у нього свою музичну освіту. І зробив це лише тому, що оперна культура Парижа 20-х років здавалася йому дуже далекою від ідеалів вітчизняної класики. Не менш характерно, що три роки опісля, під час подорожі по різних країнах Європи, у відповідь на поставлене перед ним питання батька, чи вибрав він місце для осілої професійної діяльності, Мендельсон відповів, що вибору для нього не існує, бо жити і працювати він може лише в одній країні – в Германії.

Значне місце в біографії композитора належить його вчителю по гармонії К.Цельтеру, який прищепив своєму вихованцеві віру в ідеали класицистського мистецтва. Крім того, саме Цельтер, творець „Лідертафеля” і керівник Берлінської співацької капели, залучив молодого музиканта до всіляких видів національної хорової музики. З діяльністю Мендельсона в капелі пов'язана одна з крупних подій в житті всього культурного світу – виконання, по ініціативі і під керівництвом Мендельсона, „Пристрастей за Матвієм” І.С. Баха (1829). „Відкриття” Мендельсоном цього твору, що пролежав в архівах близько ста років, з'явилося початком „відродження Баха”, тобто широкого руху передових

музикантів по вивченню забутих і невідомих рукописів геніального класика XVIII століття.

В самого Мендельсона творчість, яка пов'язана з хоровими традиціями німецької класики, виявилася найбільш глибокою і піднесеною. Мендельсон дуже рано опанував професійну майстерність. У десять років він почав інтенсивно творити. До сімнадцятирічного віку його творчість знаходилася під помітним впливом Моцарта, Вебера, Бетховена і інших. Октет (1825) і увертюра „Сон в літню ніч” (1826) були початком творчої зрілості. Наприкінці 20-х і початку 30-х років Мендельсон написав ряд своїх найвидатніших і стилістично закінчених творів (серед них увертюри „Гебриди”, „Прекрасна Мерлузіна”, перший зошит „Пісень без слів”, „Італійська симфонія”, Перший концерт для фортепіано з оркестром, первинний варіант музики до „Першої Вальпургієвої ночі” Гете). Твори зрілих років, не дивлячись на наявність в них деяких нових тенденцій, зберігають в своїй основі ті ж риси, які склалися в мендельсоновській творчості в юності. Показово, що написані в 1842 році музичні номери до „Сну в літню ніч” не вийшли за рамки стилю, в якому написана однойменна увертюра, створена за шістнадцять років до цього.

Протягом трьох років – з 1829 по 1832 рік – Мендельсон подорожував по різних містах Європи (був в Англії, Шотландії, Південній Німеччині, Австрії, Італії, Швейцарії і Франції). Він був не задоволений станом сучасної музичної культури. Не лише в Італії або Франції, але і на батьківщині симфонізму музика віденських класиків була забута. „Навіть кращі піаністи не виконують тут жодної ноти Бетховена, а коли я висловив думку, що він і Моцарт все ж чого-небудь варті, мене здивовано запитали: „Ах, так ви любляете класичну музику?” – писав Мендельсон з Відня. З моменту повернення до Німеччини і до останніх днів життя Мендельсон віддав себе просвітницькій діяльності. Він вів її з рідкою безкорисливістю, не щадивши сил і не зважаючи на зовнішню сторону свого положення. Коли, не дивлячись на загальноєвропейську славу, Мендельсону не вдалося отримати

місця в своєму рідному місті – Берліні, він прийняв запрошення керувати Ніжнерейнським фестивалем. Потім впродовж декількох років (з 1833 по 1835 рік) він залишався в провінційному Дюсельдорфі як керівник музичного життя міста.

Будучи одним з найблисучіших віртуозів свого часу, Мендельсон у фортепіанних і органних концертах виступав перш за все як пропагандист серйозної музики. На його вечорах багато слухачів вперше знайомилися з сонатами і концертами Бетховена, концертами Баха. Особливо блискучою була діяльність Мендельсона в Лейпцігу, де з 1835 року і майже до смерті він очолював знаменитий оркестр „Гевандхауза”, одночасно систематично гастролуючи в інших містах.

Вершиною його просвітницької діяльності була організація в Лейпцігу в 1843 році першої німецької консерваторії. Її строго продумана система освіти виходила з суспільних інтересів. Консерваторія була покликана готувати кадри висококваліфікованих професіоналів (педагогів, оркестрантів, ансамблістів, концертмейстерів, диригентів), без яких високий рівень і широке поширення музичної культури в країні були недосяжні. У число педагогів Лейпцігської консерваторії були притягнені видатні виконавські і композиторські сили (зокрема, Шуман). Система музичної освіти, розроблена Мендельсоном, лягла в основу ряду інших вищих музичних шкіл як в самій Німеччині, так і за її межами. У 40-і роки, композитор з величезним інтересом взявся за створення музики до придворних постановок трагедій Софокла і Расина.

Піднесений стиль античної драми і класицистського театру, героїко-трагічні образи, благородні пристрасті були співзвучні Мендельсону. У оркестрових творах 40-х років („Шотландська симфонія”, геніальний скрипковий концерт) з'являються риси драматизму, не властиві раніше Мендельсону. „Серйозні варіації” для фортепіано, задумані на протиположний модним, банальним естрадним варіаціям, органні сонати, два фортепіанні тріо також говорять про певну еволюцію композитора. Але ці нові

драматичні тенденції не встигли отримати подальшого розвитку в творчості Мендельсона. Украй напружений спосіб життя привів композитора до сильної перевтоми. У 1846 році він був вимушений скоротити свою педагогічну і диригентську діяльність. 4 листопада 1847 року Мендельсон помер. Композиторові не було повних тридцяти дев'яти років. Він знаходився в розквіті творчих сил і артистичної слави.

Творчість Мендельсона – одне з найбільш значних явищ в німецькій культурі XIX століття. Поряд з творчістю таких художників, як Гейне, Шуман, молодий Вагнер, воно відображало художній підйом і соціальні зрушення, що сталися в період між двома революціями (1830 і 1848 років).

Мендельсон бачив своє призначення у відродженні високих ідеалів музичної класики. Мендельсон був видатним художником-просвітителем. Вся його багатогранна діяльність композитора, диригента, піаніста, організатора, педагога була пройнята просвітницькими ідеями. У демократичному мистецтві Бетховена, Генделя, Баха, Глюка він бачив вище вираження духовної культури і з невичерпною енергією боровся за те, щоб затвердити їх принципи в сучасному музичному житті Німеччини.

Твори Мендельсона залучали своєю серйозністю, цнотливістю, „бездоганною чистотою стилю” (Чайковський). Його теми, образи і жанри були тісно пов'язані з сучасною німецькою культурою. У творах Мендельсона широко відбилися образи національного поетичного фольклору, новітньої вітчизняної поезії і літератури. Із старовинними національними традиціями, що вирушають не лише до Бетховена, Моцарта, Гайдна, але ще далі, в глиб історії – до Баху, Генделю, органічно зв'язані крупні хорові твори Мендельсона. Його незмінно приваблювали побутові форми німецької міської музики – романс, камерний ансамбль, різні види домашнього фортепіанного музикування.

Характерний стиль сучасних побутових жанрів проник навіть в твори композитора, які були написані в монументально-класицистській манері. У багатьох творах, особливо в романсах, він прагнув наблизитися до інтонацій

німецького фольклору. Лірик по перевазі, Мендельсон створив в своїх творах типово романтичні образи. Тут і „музичні моменти”, що відображають стан внутрішнього світу художника, і тонкі, натхненні картини природи і побуту. При цьому в музиці Мендельсона немає жодних слідів містики, туманності, настільки характерних для напрямів німецького романтизму. Музичний стиль Мендельсона безумовно індивідуальний. Ясна мелодійність, пов'язана з побутовим пісенним стилем, жанрово-танцювальні елементи, тяжіння до розробки мотиву, нарешті, урівноважені, відшліфовані форми зближують музику Мендельсона з мистецтвом німецьких класиків. Але класицистський склад мислення поєднується в його творчості з романтичними рисами. Його гармонійну мову і інструментовку характеризує підвищений інтерес до барвистості. Мендельсону особливо близькі типові для німецьких романтиків камерні жанри. Творчість Мендельсона переважно позбавлена пристрасності, справжньої героїки, в неї нема філософських і психологічних глибин, відчутний недолік драматичної конфліктності.

Образ сучасного героя, з його розумовим і емоційним життям, що ускладнилося, не знайшов віддзеркалення в творах композитора. Його музика переважно елегійна, чутлива, але на тлі напруженої, суперечливої епохи, що збагатила мистецтво бунтарською романтикою Байрона, Берліоза, Шумана, спокійний характер музики Мендельсона говорить про відому обмеженість. Композитор відобразив не лише силу, але і слабкість свого соціально-історичного оточення.

Інструментальна спадщина Мендельсона – найбільш велика і значна частина його творчості. Вона всіляка і по кругу образів, і по жанрах (симфонії, увертюри, концерти, камерні ансамблі, сонати для різних інструментів, у тому числі органні, різні фортепіанні п'єси), і по своїй художній цінності.

Вагомий вклад вніс Мендельсон в сферу романтичного симфонізму. Органічний синтез класичного і романтичного в творчості Мендельсона визначив появу нових життєздатних, творчо плідних жанрів – жанрово-



пейзажної симфонії, концертної програмної увертюри. Своєрідність задумів відрізняє всі симфонії Мендельсона, створені композитором в лірико-драматичному або лірико-епічному плані.

Юнацька романтика відчуттів, схвильованість душевних поривів пронизують ліричну по своїй концепції першу симфонію. Широкий героїко-епічний задум, пов'язаний з народними образами, лежить в основі „Реформаційної симфонії”. В „Італійській симфонії” барвисто змальовані картини італійського народного життя. Симфонія-кантата „Хвалебний гімн” звучить величним гімном світлу, розуму, просвітництву. Задум „Шотландської” навіяний трагічними сторінками історії легендарної країни. Пісенність пролягає в інтонаційній основі музичного тематизму Мендельсона. Він слідує традиціям пісенного симфонізму Шуберта, прокладаючи в той же час дорогу в майбутнє до симфонічного мислення Брамса, Брукнера. Пісенність обумовлює особливу конкретність, картинність музичної образності композитора, доступність, демократичність його музики.

У своїх симфонічних циклах Мендельсон надзвичайно самобутній і в плані загальної концепції, ідейно-образного вмісту, і композиційної структури цілого і окремих частин. Синтез класичного і романтичного виявляється у нього у кожному окремому випадку в неповторній своєрідності образних будов, архітектоніки цілого і кожної частини, класичне і романтичне у Мендельсона складають дивну гармонійну єдність. Це визначило в романтичному по своїй суті мистецтві композитора панування життєстверджуючих ідей, відсутність трагічної конфліктності, душевних зривів, непримиренного розладу з навколишньою дійсністю. Художній світ Мендельсона романтичний, чистий і прекрасний. У ньому немає місця відчаю. Його освітлює віра в людину і його розум.

Інтонаційно-ритмічна сфера, сфера гармонійної виразності в симфонічних творах Мендельсона міцно спираються на класику. Одночасно присутні пошуки тонких емоційно-виразних нюансів, пов'язаних із зверненням до сучасних будов міських побутових пісень, до типових

прийомів романтичної гармонії (однойменні і терцові зіставлення, своєрідні різноманітні модуляційні плани, незвичайні гармонійні обороти – при вірності принципам класичної функціональної гармонії). Кожен прийом, узятий окремо, не є виключно новим. Все це зустрічалося і раніше в творчості Бетховена, Шуберта, Вебера. Проте в синтезі цих прийомів і засобів виникає свіжий, типово мендельсонівський тонус музичної мови, вражаючою душевною ясністю, яка сповнена пластичною гармонійною завершеністю і багатством образного бачення. У величезній мірі цьому сприяє оркестр. „Твори Мендельсона завжди класично ясні і гармонійні. В той же час він в числі тих, хто творчо створював новий романтичний оркестр”, – писав Г. Благодатов. Благодатов Г. Історія симфонічного оркестру. Л., 1969. С. 154.

Мендельсоном створено п'ять крупних циклічних симфонічних творів (включаючи симфонію-кантату „Хвалебний гімн”). У першій симфонії, написаній для повного складу оркестру (ор. 11, c-moll, 1824), Мендельсон відразу заявив про себе як про художника крупного плану. У творі відчутно прагнення спертися на сталі традиції віденських класиків (природне для п'ятнадцятирічного композитора); це знаходить віддзеркалення в загальному характері циклу, який завершується променистим C-dur-ом, в традиційних функціях і масштабах частин, близьких до симфонічним циклам Гайдна, Моцарта. Виникають навіть деякі конкретні асоціації з творами віденських класиків. Так, перша частина менуету нагадує прийоми розвитку менуету з g-moll-ній симфонії Моцарта; головна партія першої частини своєю енергійною рішучістю проголошення основної тези нагадує образи Бетховена. Проте вже в першій симфонії на перший план виступають романтичні риси музики Мендельсона: лірична концепція цілого і окремих частин, юнацька поривчастість образів першої частини (c-moll), пісенний склад основних тем крайніх частин, поглибленне значення середніх частин в загальній картині цілого.

Особливої ролі в симфонії набувають прийоми варіаційно-колеристичного розвитку матеріалу. У розробках першої і четвертої частин циклу, які трактували як зіставлення різних емоційних планів, органічно поєднуються з епізодично виникаючими класичними прийомами розвитку мотиву. У першій частині симфонії, як і у фіналі, немає гостроти драматичних зіткнень. Навіть головна партія при всій своїй активності швидше несе в собі характерно-романтичне лірико-патетичне начало, чим героїчне. У побічній партії, з імітаційно виразною ліричною інтонацією, передбачені м'які, ніжні риси образів Шопена. Протяжна лірична тема побічної партії фіналу знаходить своє продовження в подальшій завершальній. Пісенний характер теми твору підкреслюється шубертівською фактурою.



#### Приклад 11

[Allegro di molto] I ч., п. п.

The image shows a musical score for Example 11, marked [Allegro di molto] and I ч., п. п. (First movement, piano). The score consists of two systems of staves. The first system features a piano accompaniment (V-ni I) and an oboe (Ob.) part. The second system features a flute (Fl.) part and a piano accompaniment (V-ni I). The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes and a melodic line with slurs.

У Andante юний композитор демонструє майстерність пісенного варіантного розвитку, колористичної гри інструментальними тембрами і володіння викладом імітаційного підголоска. Він сміливо вирішує проблему

композиційної структури повільної частини, органічно сплавляючи варіаційну і трьохчастинну форми.

У менуеті помітний новий підхід до побутового танцювального жанру. Незвичайний для менуету метр 6/4 набуває конкретного смислового значення в тріо, де „хоральні” акорди у кларнетів і фаготів, підтримані звуками розкладених тризвуків в струнних, створюють просвітлений, піднесений колорит:

Приклад 12



Таким чином, підвищене значення в симфонії ліричного начала, пісенність як суть тематичного матеріалу – риси, типові для романтичного симфонізму надалі, виявилися вже в першій симфонії.

Значним етапом в творчості Мендельсона стала його друга, „Реформаційна симфонія” (ор. 107, d-moll), робота над якою почалася ще в час подорожі по Англії, а завершилася в червні 1830 року, під час перебування в Мюнхені (по дорозі до Італії). До цього часу вже прозвучали увертюри „Сон в літню ніч”, „Гебриди”, „Морська тиша і щасливе плавання”, увертюра з трубами, струнні квартети ор. 12 і 13, ряд фортепіанних творів, пісні.

„Реформаційна симфонія”, знаменуючи собою початок зрілого періоду, відкриває ряд крупних досягнень композитора. Серед них „Італійська симфонія”, балада „Перша Вальпургієва ніч”, увертюра „Прекрасна Мерлузіна”, фортепіанний концерт g-moll, струнний квінтет ор. 18 і інші твори.

Яскравим зразком романтичного симфонізму є „Італійська симфонія” Мендельсона (op. 90, A-dur, 1833). Це один з прекрасних творів світової симфонічної літератури, свідоцтво індивідуального симфонічного стилю композитора, в якому на високому художньому рівні синтезувалися класичні традиції і новаторство, в якому знайшли своє завершене гармонійне втілення творчі пошуки композитора. Незвичайну цілісність, витонченість, дивну легкість, невимушеність музики відзначали і сучасники, і подальші покоління музикантів. І. Стравінський вважав „Італійську симфонію” зразком елегантності в музиці.

Цей твір виявився першою лірико-жанровою симфонією композитора, основу вмісту якої складають картини природи і народного побуту країни. Враження від подорожі по Італії (1830 – 1831), картинність образів, пейзажна програмність не вичерпують вмісту симфонії. З великою художньою силою збережена в ній радість відчуття життя людиною. Молодість, що переповнює душу завзятим, тріумфуванням, неспинна веселість втілені в музиці яскраво, гармонійно. Відома захопленість у вираженні радісних відчуттів – це друга сторона романтизму, протилежна до поглибленого психологізму, настроїв меланхолії, самоти, відчаю.

Композитор залишається тут на тих же естетичних позиціях, які були властиві йому і раніше. Класичні норми непорушні і тут (загальний світлий колорит, традиційний чотиричастний цикл, співвідношення частин циклу, тональні співвідношення тем, структура тематизму, мотивний розвиток матеріалу і т. д.). В той же час романтичним настроєм пронизаний весь твір. І не лише променистістю бачення світу, але і новим емоційним і функціональним наповненням кожній з частин. Панування лірико-жанрового начала, відсутність драматичної конфліктності, камерність форм, звернення до пісенно-танцювального фольклору, конкретність образів, безпосередність і щирість у вираженні відчуттів – все це виразно виступає в „Італійській симфонії”.

Мендельсон йшов своїм шляхом, хоча вихідними точками для нього були: з одного боку – шоста і особливо сьома симфонії Бетховена, з іншої – ранні лірико-жанрові симфонії Шуберта. Розвиток Мендельсоном тих і інших образно-композиційних витоків привів до створення принципово нового жанру – жанрово-пейзажної програмної симфонії.

На відміну від об'єктивного світу Бетховена з його філософським сприйняттям життя, Мендельсон в „Італійській” не лише створює свою „картину світу”, але і сам як би бере участь в ній. Дієвість, активність образних будов (за відсутності драматичної конфліктності) – характерна риса цього твору. В „Італійській” немає літературної програми, як немає і будь-яких вказівок до окремих частин (окрім фіналу). Програмний зміст (зафіксоване автором в найменуванні симфонії) витікає з самих образних будов твору, що розкривається на основі відомих побутових пісенних і танцювальних жанрів (тарантела, хорал, лендлер, сальтарела). Важлива роль у всьому циклі належить не лише жанровому тематизму, але і його ритмічній сфері. Єдність ритмічного імпульсу в кожній з частин природно згладжує контраст головних і побічних партій в сонатних першій, другій і четвертій частинах. Новизна, сміливість в трактуванні сонатного *allegro*: зсув класичних структурних закономірностей в кожній з частин, особлива конкретність лірично-проникливих інтонацій – все це веде вперед до Шумана, Брамса і навіть Малера.

Вже в першій частині симфонії виступає характерний мендельсоновський синтез традицій і новаторства. Яскравість, темпераментність, танцювальна польотність головної партії і пісенна співучість побічної на загальному фоні пульсуючого ритму тарантели утворюють контраст і єдність ліричних і жанрових образів. Розімкнений характер партій, розгорнута пісенна структура трьохчастинної головної партії, двочастинна будова побічної – ясно відчутна тенденція до згладжування граней між розділами *allegro* – риси, властиві романтичному симфонізму. Ще помітніше вони виявляються в розробці, де виникла нова

тема розвивається спочатку поліфонічно (фугато, струнні), а потім поступово набуває характеру завершеного епізоду (e-moll):



### Приклад 13



Саме ця лірична тема складає основний зміст розробки, в якій побічна партія взагалі відсутня, а головна використовується лише в окремих своїх елементах (початковий вигук), накладаючись на матеріал ліричної теми. Динаміка розробки пов'язана саме із зіставленням активних елементів головної партії. Проведення мінорного епізоду в розробці, а потім – замість завершальної – в репризі в a-moll передбачає появу мінору у фіналі симфонії.

Друга, повільна частина симфонії відрізняється невеликими розмірами і також не відповідає останнім протяжним частинам циклу. Пісенні теми розгортаються в межах своєрідної сонатної форми. Строга, майже хоральна мелодія головної партії нагадує, з одного боку, про хоріві демократичні традиції лідертафелей, з іншої – про традиції домашнього і церковного хорового співу в Італії. У рівному, розміреному русі восьмими октавних унісонів (віолончелі, контрабаси) контрапунктіруючого супроводу виникає образ ходи. Несподіваний образний контраст вносить інтонаційно яскрава єднальна партія (d – E). Її легка танцювальна тема подібна тут відгомону іншого, зовнішнього світу:

## Приклад 14



Жанрова образність третьої частини симфонії виходить за рамки „італійської”. У танцювальних „шубертовських” зворотах її першого розділу ясно відчутні генетичні зв’язки з австрійськими лендлерами. Романтичне начало присутнє усюди: у типово шубертовському по характеру лендлері, в особливій „проникливості” мелодійного розвитку в крайніх розділах, в традиційно німецьких романтичних валторнах, які воскрешають звучання мисливських рогів (Гофман, Вебер), в маршеобразному тріо. Але є і класичне: у графічній квадратності побудови, тональному плані частини. Атмосфера святкової вуличної веселості, галасливого карнавалу уривається разом з фіналом. В безперервному вихровому кружлянні тріолей виникає картина феєричного народного свята.

Будова фіналу аналогічно формі першої частини симфонії: контраст головної і побічної партій розкритий в межах загального емоційного тону, функціональна роль побічної партії вельми незначна, відсутність її в розробці (а у фіналі – і в репризі) заповнюється появою в розробці нової теми (g-moll), що займає собою майже всю розробку і навіть починає репризу, після чого з’являється головна партія. Все це сприяє значному стиранню граней між основними розділами сонатної форми. Особливу увагу у фіналі привертає несподівана зміна колориту ладу при домінуючому значенні мінорного, що додає всій грандіозній картині народного свята особливу феєричність і навіть фантастичність.

Таким чином, багато композиційних прийомів, як і сама образність фіналу і симфонії в цілому, спирається на класичні традиції, які спрямовані



одночасно далеко уперед. Вони знаходять своє продовження в творчості композиторів подальшого часу, у тому числі таких різних, як Брамс і Ліст.

### **Приклади тем для доповідей, обговорень, дискусій на практичних заняттях та самостійної роботи**

1. Фортепіанна музика Ф. Мендельсона — новий етап в історії музичної літератури.
2. Характерні особливості композиторської творчості Ф. Мендельсона.
3. Роль Гете у формуванні композитора.
4. Хорові традиції німецької класики у формуванні композиторської стилістики Ф.Мендельсона.
5. Просвітницька діяльність Ф.Мендельсона.

### **Запитання та завдання**

1. У чому полягає просвітницька діяльність Ф.Мендельсона?
2. Розкрийте традиції німецької класики у формуванні композиторської стилістики Ф.Мендельсона.
3. Надайте характеристику засобам музичної виразності творів Ф. Мендельсона.
4. Розкрийте основні етапи життєвого та творчого шляху Ф. Мендельсона.

### **2.4. Історичне значення творчості Р.Шумана**

Творчість Шумана – одна з вершин світового музичного мистецтва ХІХ століття. Мистецтво Шумана пронизане тим неспокійним, бунтарським духом, який ріднить його з Байроном, Гейне, Гюго, Берліозом, Вагнером і

іншими видатними художниками-романтиками. Його музичні симпатії були на стороні Бетховена, Шуберта, Баха, мистецтво яких служило йому вищим художнім мірилом. Але тема бунтарства отримала у нього своєрідне лірико-психологічне трактування.

На відміну від Гейне, Гюго, Берліоза і деяких інших художників-романтиків, громадянський пафос був йому мало властивий. Шуман великий в іншому. Краща частина його спадщини є „сповіддю сина століття”. Ця тема хвилювала багато видатних сучасників Шумана і отримала втілення в „Манфреді” Байрона, „Зимовій дорозі” Мюллера – Шуберта, „Фантастичній симфонії” Берліоза.

Багатий внутрішній світ художника як віддзеркалення складних явищ реального життя – основний зміст мистецтва Шумана. Тут композитор досягає величезної ідейної глибини і сили вираження. Шуман перший відобразив в музиці настільки широкий діапазон переживань свого однолітка, різноманіття їх відтінків, якнайтонші переходи душевних станів. Драматизм епохи, складність і суперечність її отримали своєрідне заломлення в психологічних образах шумановської музики.

Створюючи в своїх літературних і музичних творах автобіографічні образи Флорестана і Евсебія, Шуман по суті втілював в них дві крайні форми вираження романтичного розладу з дійсністю. Червоною ниткою через всю його творчість проходить тема романтичної мрії. По новизні художніх тем і образів, по своїй психологічній тонкості і правдивості музика Шумана – явище, яке значно поширило кордони музичного мистецтва ХІХ століття.

Роберт Шуман народився 8 червня 1810 року в місті Цвіккау (Саксонія) в сім'ї книговидавця. Його батько, людина інтелігентна, заохочував художні схильності свого молодшого сина. Шуман почав писати музику в семирічному віці, але він рано звернув на себе увагу як обіцяючий піаніст і довгий час в центрі його музичної діяльності було фортепіанне виконавство. Відомо, що батько Шумана навіть їздив у Дрезден до Вебера, щоб умовити його взяти на себе керівництво музичними заняттями сина. Вебер дав згоду,

але через від'їзд до Лондона ці заняття не відбулися. Вчителем Шумана був органіст І. Г. Кунтш.

Величезне місце в духовному розвитку хлопця займали літературні інтереси. У шкільні роки на нього справили глибоке враження твори Гете, Шиллера, Байрона і старогрецьких трагіків. Пізніше його літературним кумиром став напівзабутий нині улюбленець німецьких романтиків Жан Поль. Перебільшена емоційність цього письменника, його прагнення до зображення незвичайного, невірноваженого, його своєрідна мова, переобтяжена складними метафорами, мали великий вплив не лише на літературний стиль Шумана, але і на його музичну творчість. Нерозривність літературних і музичних образів є однієї з самих характерних рис шумановського мистецтва.

Із смертю батька в 1826 році життя композитора перетворилося, по його власному вираженню, в „боротьбу між поезією і прозою”. Під впливом матері і опікуна, які не співчували художнім устремлінням хлопця, він поступив після закінчення гімназичного курсу на юридичний факультет Лейпцігського університету. Університетські роки (1828 – 1830), повні внутрішнього занепокоєння і метань, виявилися в духовному формуванні композитора вельми значними.

З самого початку його пристрасний інтерес до музики, літератури, філософії вступив в гострий конфлікт з академічною рутиною. У Лейпцігу він почав займатися у Фрідріха Віка, гарного музиканта і фортепіанного педагога. У 1830 році Шуман вперше почув Паганіні і зрозумів, які грандіозні можливості закладені у виконавському мистецтві. Під враженням гри великого артиста Шуманом оволоділо жадання музичної діяльності. Тоді, навіть не маючи керівника по композиції, він взявся за композиторську творчість. Прагнення створити виразний віртуозний стиль викликало згодом до життя „Етюди для фортепіано по Капрісам Паганіні” і „Концертні етюди по Капрісам Паганіні”.

Перебування в Лейпцігу, Гейдельберзі (куди він перевівся в 1829 році), поїздки до Франкфурту, Мюнхену, де він познайомився з Гейне, літня подорож по Італії – все це дуже розширило його кругозір. У 1830 році душевний розлад композитора, вимушеного займатися юриспруденцією, привів до того, що Шуман покинув Гейдельберг і його академічне середовище і знов повернувся в Лейпціг до Т. Ф. Віку, щоб цілком і назавжди "присвятити себе" музиці.

Роки, проведені в Лейпцігу (з кінця 1830 до 1844-го), найбільш плідні. Шуман винайшов апарат, який дозволяв розвивати четвертий палець. Працюючи багато годин підряд він серйозно пошкодив руку, і це позбавило його надії на кар'єру віртуозного виконавця. Тоді весь свій видатний таланти, енергію і пропагандистський темперамент він направив на композицію і музично-критичну діяльність. У 1831 році він почав систематично займатися по композиції у Генріха Дорна.

Швидкий розквіт його творчих сил дивовижний. Сміливий, самобутній, закінчений стиль його перших творів здається майже неправдоподібним. „Метелики” (1829 – 1831), варіація „Abegg” (1830), „Симфонічні етюдів” (1834), „Карнавал” (1834 – 1835), „Фантазія” (1836), „Фантастичні п'єси” (1837), „Крейслеріана” (1838) і безліч інших творів 30-х років для фортепіано відкрили нову сторінку в історії музичного мистецтва. На цей ранній період доводиться також майже вся чудова публіцистична діяльність Шумана.

У 1834 році за участю ряду своїх друзів (Л. Шунке, Ю. Кнорр, Т. Ф. Вік) Шуман заснував „Новий музичний журнал”. Це було практичним здійсненням мрії Шумана про союз передових митців, названий їм „Давідовим братерством („Давідсбунд”).

Перша стаття Шумана про Шопена, що містить знамениту фразу: „Шапку геть, господа, перед вами геній”, – з'явилася в 1831 році в „Загальній Музичній газеті” до заснування шумановського журналу. Стаття про Брамса стала останньою і була написана в 1853 році, після багатолітньої перерви в критичній діяльності.

Основна мета журналу полягала в тому, щоб, як писав сам Шуман, „підняти значення мистецтва, яке впало”. Підкреслюючи ідейність і прогресивний характер свого видання, Шуман забезпечив його девізом „Молодість і рух”. А як епіграф до першого номера вибрав фразу з шекспірівського твору: „...Лише ті, хто прийшов побачити веселий фарс, будуть обдурені”.

Характерною особливістю Шумана-критика було прагнення до глибокої естетичної оцінки вмісту твору. Аналіз форми грав в ній підлеглу роль. У статтях Шумана знаходила вихід його потреба в літературній творчості. Незрідка злободенні публіцистичні теми, професійний аналіз вдягалися в белетристичну форму. Інколи це були сцени або невеликі новели. Так з'явилися улюблені Шуманом „давідсбюндлери” – Флорестан, Евсебій.

Прототипи Флорестана і Евсебія зустрічаються в романі Жан Поля „Пустотливі роки” в образах братів-близнят Вульта і Вальта, Флорестан і Евсебій втілювали собою не лише дві сторони особи самого композитора, але і дві пануючі тенденції романтичного мистецтва. Обидва герої – палкий, енергійний і іронічний Флорестан і юний елегійний поет і мрійник Евсебій – часто фігурують в літературних і музичних творах Шумана. Інколи Шуман писав свої статті у формі листів другу або щоденника („Записники давідсбюндлеров”, „Афоризми”). Всі вони відрізняються невимушеністю думки і прекрасним складом. Переконаність пропагандиста поєднується в них з польотом фантазії і багатим відчуттям гумору.

У 1840 році в творчій біографії Шумана намітився рубіж. Це збіглося з переломним моментом в житті композитора – закінченням болісної чотирилітньої боротьби з Ф. Віком за право одружитися на його дочці Кларі.

Клара Вік (1819—1896) була чудовою піаністкою. Її гра приголомшувала не лише рідкою технічною досконалістю, але ще більше – глибоким проникненням в авторський задум. Клара була ще дитям, „вундеркіндом”, коли між нею і Шуманом виникла духовна близькість. Погляди і художні смаки композитора великою мірою сприяли її

формуванню як артистки. Вона була і творчо обдарованим музикантом. Шуман неодноразово використовував музичні теми Клари Вік у своїх творах. Їх духовні інтереси тісно перепліталися.

Ймовірно, творчий розквіт Шумана на початку 40-х років був пов'язаний з одруженням. Проте не можна недооцінювати і дію інших сильних вражень цього періоду. У 1839 році композитор відвідав Відень, місто, пов'язане зі священними для нього іменами великих композиторів недавнього минулого. Познайомившись з братом Шуберта Фердинандом, Шуман відшукав серед рукописів C-dur"ную (останню), що зберігалися у нього, симфонію композитора і за допомогою свого друга Мендельсона зробив її загальним надбанням. Шубертівська творчість збудила в ньому бажання випробувати сили в романсовій і камерно-симфонічній музиці.

Мистецтво Шумана початку 40-х років характеризується значним розширенням творчих інтересів. Це виразилося, зокрема, в послідовному захопленні різними музичними жанрами. Увесь 1840 рік він був захоплений вокальною творчістю. За короткий час Шуман створив більше ста тридцяти пісень, у тому числі всі свої найбільш видатні збірки і цикли („Коло пісень” на тексти Гейнеа, „Мірти” на вірші різних поетів, „Коло пісень” на тексти Ейхендорфа, „Любов і життя жінки” на вірші Шаміссо, „Любов поета” на тексти Гейне).

У 1841 році з'явилося чотири великих симфонічних твора Шумана (Перша симфонія, симфонія d-moll, відома як Четверта, „Увертюра, скерцо і фінал”, перша частина фортепіанного концерту). 1842 рік – ряд прекрасних творів в камерно-інструментальній сфері (три струнні квартети, фортепіанний квартет, фортепіанний квінтет). І, нарешті, створивши в 1843 році ораторію „Рай і Пері”, Шуман опановує останню не зачеплену ним область музики – вокально-драматичну.

Велика різноманітність художніх задумів характеризує і наступний період творчості Шумана (до кінця 40-х років). Серед творів цих років зустрічаємо монументальні партитури, твори в контрапунктичному стилі під

впливом Баха, пісенні і фортепіанні мініатюри. Починаючи з 1848 року він пише хорову музику в німецькому національному дусі.

Поза сумнівом, на музику пізнього Шумана наклало відбиток важке психічне захворювання. Багато творів цього періоду (наприклад, Друга симфонія) створювалися в боротьбі „творчого духу з руйнівною силою хвороби” (як говорив сам композитор). І справді, тимчасове поліпшення здоров'я композитора в 1848 –1849 роках відразу ж виявилось в творчій продуктивності. Тоді він закінчив свою єдину оперу „Геновева”, написав крашу з трьох частин музику до „Фаусту” Гете (відому як перша частина) і створив один зі своїх найбільш видатних творів – увертюру і музику до драматичної поеми Байрона „Манфред”. У ці ж роки у нього відродився інтерес до фортепіанних і вокальних мініатюр, забутих протягом попереднього десятиліття. З'явилося багато інших творів.

Саме в останнє десятиліття життя Шуман став тяжіти до узагальнювальних, монументальних жанрів. Про це свідчать „Геновева” і Третя симфонія („Рейнська”). Але, видатний психолог, який з рідкою досконалістю відобразив в музиці гнучку зміну душевних станів, він не умів з тією ж силою втілювати об'єктивні образи. Шуман мріяв про створення мистецтва в класичному дусі – урівноваженого, стрункого, гармонійного, – проте його творча індивідуальність виявлялася набагато яскравіше в зображенні пориву, хвилювання, мрії.

Складною, суперечливою була картина життя композитора в останнє десятиліття. З одного боку, це період завоювання слави, в чому безперечна заслуга і Клари Шуман. Багато концертуючи, вона включала в свої програми твори мужа. У 1844 році Шуман разом з Кларою їздив до Росії, а в 1846 – до Праги, Берліна, Відня, в 1851 – 1853 році – до Швейцарії, Бельгії. Широким успіхом супроводилося виконання сцен з „Фаусту” під час святкування століття з дня народження Гете (Дрезден, Лейпціг, Веймар). Проте в роки зростаючого визнання (з середини 40-х років) композитор все більше

замикався в собі. Прогресуюче захворювання украй ускладнювало спілкування з людьми.

Від публіцистичної діяльності йому довелося відмовитися ще в 1844 році, коли у пошуках відокремленого місця Шумани переїхали до Дрездену (1844 –1849). Із-за хворобливої мовчазливості Шуман був вимушений припинити свою педагогічну роботу в Лейпцігській консерваторії, де в 1843 році вів класи композиції і читання партитур. Посада міського диригента в Дюсельдорфі, куди Шумани переселилися в 1850 році, була для нього болісна, оскільки він не міг опанувати увагу оркестру. На початку 1854 року душевна хвороба Шумана прийняла загрозливі форми. Його помістили в приватну лікарню в місті Енденіхе поблизу Бонна. Там він помер 29 червня 1856 року.

Суть „шумановського” в музиці виражена в його фортепіанних творах. Тонкий музикант-психолог, з дивною поезією втілив складний, суперечливий внутрішній світ людини – таким з'являється Шуман в своїй фортепіанній музиці. Це яскраве оригінальне мистецтво повністю склалося в роки юності композитора. Воно частково родинне фортепіанним п'єсам Шуберта і Мендельсона. Їх зближує поетичний настрій, повна відмінність з „естрадно-салонним” стилем, тяжіння до мініатюри. І, проте, жоден з сучасників Шумана не досягав такого обхвату всіляких вражень, подібної емоційної загостреності.

Схвильованість і елегійна мрійливість, що з'являються в гранично контрастному зіставленні, химерна таємничість, гумор, деколи на межі гротеску, баладно-оповідні моменти – все це додає фортепіанним творам Шумана неповторні риси. У них ясно виявився нерозривний зв'язок музичних і літературних образів. Багато циклів і окремі п'єси композитора народжувалися під безпосередньою дією літератури. З творами Гофмана пов'язані „Крейслеріана”, „Фантастичні п'єси”, „Нічні п'єси”. „Метелики” навіяні романом Жан Поля. Інтермеццо в Третій новелеті ор. 21 композитор пов'язував з сценою відьом з Шекспірівського „Макбета”. Інтермеццо



Четвертої новелети – з піснею Маргарити Гете і так далі. Літературні типи, створені самим Шуманом: Флорестан, Евсебій, Киаріна (Клара Вік) та інші, – неодноразово втілювалися в музиці його фортепіанних творів (див. „Карнавал”, „Танці давідсбюндлеров”, Першу сонату). Але при цьому Шуман зазвичай не звертався до образотворчої програмності, оскільки, на його думку, вона сковувала уяву слухача.

Свої твори Шуман озаглавлював в більшості випадків вже після того, як вони були закінчені. Їх назви покликані ввести в круг образів твору і оберегти від спотвореного сприйняття авторського задуму. А задуми ці були такі незвичайні і нові, що для розуміння їх сучасниками дійсно потрібна була якась нитка, хоч би у вигляді заголовка. При зіставленні творів з їх літературними жанрами Шуман ви'являється не як драматург (яким був Бетховен в сонатах), не як поет-мініатюрист (подібно до Мендельсону в „Піснях без слів”), а як новеліст. Цей своєрідний тип музичних оповідань був підготовлений „романами в листах” Шуберта, тобто його пісенними циклами, які поєднували в собі оповідь і ліризм. Але Шуман пішов далі за Шуберта у відображенні багатобічних життєвих вражень. Тут і всілякі відтінки внутрішнього світу, завжди збудженого, мінливого; тут і картини природи, забарвлені настроєм „розповідача”; і прекрасні по своїй влучності портретні зарисовки; і фантастичні сцени. Безперервна зміна фарб, світлотіньові ефекти, святковість колориту в цілому додають фортепіанній музиці Шумана емоційну загостреність.

Шуманівські цикли відрізняються від звичайних сюїт не лише своєю внутрішньою контрастністю. Не менш істотний образно-інтонаційний зв'язок, якій об'єднує п'єси в єдине ціле. У формоутворенні шуманівських циклів істотну роль відіграють два прийоми: монотематизм і варіаційність.

Тенденція до монотематизму послідовно виявлялася в романтичній музиці XIX століття. Вона виявилася в ці ж роки в симфонізмі Берліоза; декілька років опісля вона з'явилася в симфоніях самого Шумана і в Мендельсона і, нарешті, в симфонічних поемах Листа. Так і у фортепіанних

творах Шумана сюїтна побудова поступається місцем новому принципу композиції, заснованому на крізному розвитку єдиного музичного образу. Ці „монотематичні” тенденції часто пов'язані з варіаційністю. Один тип романтичного, варіаційного циклу представлений „Симфонічними етюдами” (1834).

Героїчний, „флорестановський” твір Шумана «Симфонічні етюди», виник під впливом мистецтва Паганіні, але перевершив його своєю полум'яною романтикою. Назва етюдів повинна була означати, що по своїй серйозності і глибині вони виходять за рамки бравурних варіацій і наближаються до симфонічної музики, що їх піаністичне звучання по потужності, за тембровою різноманітністю оркестрально і, нарешті, що в самому розвитку панують симфонічні принципи. Головна тема — траурний марш, – поступово перетворюючись, перетворюється у фіналі у величавий переможний хід:



#### Приклад 15

Ці варіації можна назвати енциклопедією образів, жанрів і прийомів фортепіанної романтичної музики XIX століття. Так, наприклад, таємничий, похмурий перший етюд містить риси імітаційно-поліфонічного письма:

#### Приклад 16

**ЭТЮД I**  
(VARIATION I)

Un poco più vivo  $\text{♩} = 72$

Романтична схвильованість другого близька до романсових інтонацій. Несамовита сила третього ґрунтується на чіткому ритмі маршу:

Приклад 17

**ЭТЮД III<sup>9</sup>**

Vivace  $\text{♩} = 63$

„Пурхаюча” танцювальна четвертого носить скерцозний характер. Кожен образ характеризується новим віртуозно-піаністичним прийомом:

Приклад 18

**ЭТЮД IV**  
(VARIATION III)

$\text{♩} = 120$

Музична мова Шумана яскраво самобутня. У своїй творчості композитор широко і послідовно перетворював поширені музичні жанри, звертаючись для цього до народно-побутового мистецтва і спадщини класиків. Проте типові лірико-психологічні і „новелістичні” риси шумановського стилю різко відрізняють його твори від попередників. Яскрава особливість музичної мови

Шумана – багатоплановість, яка виявляється і в збільшеному значенні гармонії, і в своєрідній поліфонізації фактури. Композитор сам писав про те, що сучасні музиканти, „проникаючи глибше в таємниці гармонії, навчилися виражати тонші відтінки відчуттів”. Прагнучи до передачі таких відтінків, Шуман звертається до рухливої і складної гармонії, до несподіваним, інколи химерно змішаним фарбам.

Не руйнуючи функціонально логічних зв'язків, Шуман часто вдається до „відхилень” від класичної норми. Він проявляє пристрасть до несподіваних модуляцій, непідготовлених дисонансів, хроматизмам, енгармонізмам. Звичні звороти він часто замінює несподіваними, часом зближуючи окрему тональність, не боячись змішення фарб. Яскраво характерні шумановські енергійні ритми. В основу його музики часто покладений ритмічний принцип організованого руху, який набув широкого поширення в інструментальній музиці XVIII століття. У Шумана впродовж всієї п'єси або розділу наполегливо пульсує який-небудь один короткий ритмічний мотив. Цей прийом служить стрижнем об'єднання різноякісних музичних образів. Витонченість і незвичність найритмічнішого малюнка проступають з особливою рельєфністю на тлі повторного руху. Витриманий ритмічний фон відтіняє виразні деталі гармонії, капризної мелодії, полімелодічної фактури. Поєднання простоти з вишуканістю, незмінності з несподіванкою найважливіші елементи фортепіанного стилю Шумана в цілому.

Новим в ритмах Шумана є і примхливість темпу, що відображає коливання душевного стану. Безперервне наростання, нестримне *stringendo* в кінці твору стає навіть однією із стилістичних ознак шумановської фортепіанної музики в крупних формах. У цьому виявляється пристрасть до вільних ритмів романтиків як до одного з засобів виразності в передачі збуджених, нестійких станів. Нарешті, органічний елемент фортепіанних творів Шумана – їх новий піаністичний стиль. Лише у фортепіанній сфері, де композитор і виконавець зливаються воедино, де багатючі ресурси самого

інструменту відкривають безмежний простір уяві художника-романтика, могло зародитися мистецтво Шумана.

Поряд з фортепіанною музикою, до вищих досягнень Шумана належить його вокальна лірика. Жанр гімну-романсу ідеально відповідав художньому складу Шумана. У цій області могла повністю виявитися схильність композитора до взаємозв'язку літературних і музичних образів. Завдяки можливостям вокального мистецтва лірико-психологічний зміст шумановської творчості набував особливої інтимності. При цьому гостра виразність фортепіанної музики Шумана, її поетичність і новизна повною мірою зберігали свою силу у супроводі.

Нарешті, безпосередній зв'язок пісень Шумана з поезією з різними авторськими індивідуальностями збагатила круг його музичних образів. Психологічна глибина поєднується в його романсах з широким змістом. Поряд з любовною лірикою в них зустрічаються також і ліричні пейзажі („Місячна ніч”, „Весняна ніч” Ейхендорфа), і фантастичні картини („Відродження поета” Рейника). Героїко-епічні мотиви („Два гренадери” Гейне) звучать поряд з побутовими сценками в народному дусі („Народна пісенька” Рюккерта, „Недільний день на Рейні” Рейника). Похмурі, скорботні роздуми породжені мотивами з Байрона („З єврейських пісень”). Гейбель надихає його на оспівування романтики вільного життя („Контрабандист” з пісень на іспанські тексти). Риси народного оповідання відчутні в найвносумній ліриці „Бідного Петера” на вірші Гейне. „Солдат” і „Музикант” по Андерсену втілюються у Шумана в драматичні сценки з трагедійним забарвленням.

У вокальних мініатюрах Шумана відчутний зв'язок з німецьким фольклором, як з інтонаціями народної пісні, так і з куплетною формою. В них багато безпосередньої мелодійності і простота вираження, особливо в баладах і піснях пізнього періоду. Шуман залишив тридцять три збірки романсів, всього ж – більше двохсот пісень. У романсовій музиці Шуман

близький Шуберту. Але при всій близькості ясно проступають і відмінності, які характеризують цих двох художників.

Істотно перш за все тяжіння Шумана до новітньої романтичної поезії. Тоді як шубертовський романс формувався під безпосередньою дією поетів класицистської епохи, Шуман звернувся до суб'єктивнішої і психологічної поезії своїх сучасників. Звідси і велика суб'єктивність шумановської лірики, її емоційна крихкість, інколи навіть вишуканість. Звідси ж і всіляка гамма психологічних відтінків, аж до іронії і похмурого гумору, немислимим в творчості його попередника. Крім того, на відміну від узагальненого стилю шубертовських романсів, де індивідуальність письменника була підпорядкована композиторові і в музиці знаходив віддзеркалення переважно загальний настрій (але не деталі поетичного твору), Шуман досяг в своїх піснях як найглибшого взаємопроникнення слова і музики. Сам поет і тонкий цінитель літератури, він прагнув, за власним твердженням, „передати думки вірша майже дослівно”. Це небувала літературно-музична єдність визначила ті нові риси, які привніс Шуман в розвиток німецького романсу. Прагнення до великої художньої точності в передачі відтінків поетичного образу привело Шумана до нового трактування виразних елементів романсу.

Шуман виробив особливий тип мелодики вокальних партій. Лише художник слова і одночасно музикант міг з такою силою відчутти значення поетичного акценту мови і відтворити його в музиці. Шуман ніколи не допускав вольних повторень і розчленовувань тексту, що відвіку було прийняте у вокальній музиці і зустрічається навіть в Шуберта. Гнучка, деталізована мелодика шумановської пісні відображає як найтонші нюанси складу і інтонації тексту. Значущість кожного звуку, його органічний зв'язок із словом, часте „дробління” звуку, необхідне для вимовлення поетичної фрази, – все це дозволяє говорити про спорідненість з декламаційними прийомами деяких пізніх пісень Шуберта (наприклад, „Двійника”). Але чіткість музичного вимовлення, мовна виразність романсів Шумана не властиві творчості Шуберта.

У прагненні до як найповнішого втілення поетичного образу Шуман затвердив нову роль фортепіанної партії. У акомпанементі зосереджується психологічний підтекст вірша. Як і в Шуберта, яскравість музичного образу обумовлена злиттям виразних і образотворчих елементів. Але Шуман підкреслює психологічне начало, розкриваючи невідомі доти глибини. Що не можна висловити, передається фортепіанною партією. Різноманітність душевних рухів, не висловлена прямо, але незмінно відчутна емоційна атмосфера вірша, яка відбита в інструментальному супроводі за допомогою несподіваних, вишуканих гармоній і індивідуальних особливостей фактури. Голос і фортепіано знаходяться у Шумана в стані непорушної єдності. Проте моментами переважає значення „Психологічного підтексту”, і тоді посилюється смислова роль фортепіанної партії. Так, багато пісень Шумана, а інколи і цілі цикли завершуються розвиненими фортепіанними постлюдіями, що підсумовують зміст тексту. І майже у всіх піснях акомпанемент наближається до характеру закінченої фортепіанної п'єси. Продовжуючи традиції Шуберта, Шуман досяг ще більшої індивідуалізації образу, психологічної глибини і музичної закінченості фортепіанного супроводу.

Серед пісень Шумана виділяються твори на тексти Гейне. Роль лірики Гейне у формуванні романсового стилю композитора порівнянна із значенням гетевської поезії для пісень Шуберта. Найбільш відомий гейневський цикл Шумана „Любов поета”, з його різноманітністю образів і глибиною настрою, належить до найвидатніших творів світової вокальної лірики. Шуман створив музику до шістнадцяти з п'ятдесяти шести віршів Гейне.

Зародження відчуття, взаємна любов, втрата коханої, безмежне страждання і, нарешті, відчай – так розвивається сюжетна лінія, яка багато в чому нагадує сюжети шубертовських циклів. Але цю одвічно романтичну тему Шуман розкрив по-своєму, виявивши в ній невідоме його попередникові багатство і тонкість душевних станів. Тут ліричне виявлення і

похмура іронія, скорбота і жарт, величні картини і психологічна надломленість. Музична драматургія цього твору відрізняється особливою контрастністю, лаконізмом і цілеспрямованим розвитком.

Перші три пісні („У сянні теплих травневих днів”, „Кольорів вінок запашний”, „І троянди, і лілії”) втілюють відчуття юнацької любові. Світлі і інтимні, вони характеризуються співучою мелодією, звучать в мажорном ладу, в дієзній тональності. Починаючи з четвертої пісні, „Зустрічаю погляд очей твоїх”, і аж до дев'ятої, „Наспівом скрипка чарує”, композитор з дивовижною силою індивідуалізує різні сторони відчуття страждання і з послідовно наростаючим трагізмом веде до емоційної катастрофи.

Згущування фарб здійснюється за допомогою поступового переходу від дієзної тональності до бемольної (G-dur, h-moll, e-moll, C-dur, a-moll, d-moll), появою більш декламаційних вагомих інтонацій в мелодиці і більш загостреними контрастами між сусідніми романсами. У цій групі пісня „Над Рейна світлим простором” виділяється величним трагізмом. Романс „Я не серджуся” – один з найбільш чудових зразків драматичного монологу в музиці.

Перелом приходить з піснею „Наспівом скрипка чарує”. Психологічне начало переплітається тут з жанрово-образотворчим. Жанрова фортепіанна партія, що змальовує картину балу, протиставлена драматичною вокальною, в якій виражений відчай покинутого закоханого. З цієї миті і до кінця циклу музика варіює багатообразні відтінки цього настрою. Тут і лірична скорбота („Чи чую пісні звуки”, „Я вранці в саду зустрічаю”), стриманий трагізм („В сні я гірко, плакав”) і іронія („Її він пристрасно любить”, „Ви злі, злі пісні”). Кульмінація в розвитку трагічної лінії – пісня „В сні я гірко плакав”, що відрізняється рідким лаконізмом вираження. Своєрідний „діалог” між вокальною партією і фортепіано досягає крайньої психологічної виразності.

Після цього es-moll'ного романсу, що немов підсумовує похмурі фарби попередніх, „бемольних” романсів (d-moll, g-moll, Es-dur, B-dur), намічується прояснення. Поет шукає втіхи в світі народної поезії („Забуті старі казки”) і в



гіркому жарті („Ви злі, злі пісні”). У фортепіанній постлюдії, яка грає роль епілогу, виражений накрізний образ циклу — мотив романтичної мрії.

Приклад 19



Тут узагальнені елементи супроводу ряду пісень, присвячених темі любовних марень, таких, як „Я вранці в саду зустрічаю” або чи „Чую пісні звуки”:



Приклад 20



Приклад 21



Вплив пісенної лірики Шумана великою мірою визначив своєрідність ораторіально-кантатних творів композитора. Шуман сам відчував, що він створив „якийсь новий світський жанр для концертного залу”, хоча і важко знайти йому назву. Йдеться не просто про „ліризацию” традиційних кантатно-ораторіальних жанрів. Створені приблизно в ці ж роки ораторії Мендельсона, при всій їх яскравій романтичності, все ж не поривали з жанровими особливостями ораторій XVIII століття. Витоки ж шумановської вокально-драматичної музики в основному йдуть не з хорових жанрів попередників. Твори Шумана для хору, солістів і оркестру (загальним числом 15) багато в чому відобразили загальні художні тенденції німецького музичного романтизму. Саме завдяки цьому вони в принципі відрізняються від ораторіального стилю, що панував в музиці XVIII, – початку XIX століття. Композитори-романтики прагнули втілити в своїй музиці лірико-філософські образи сучасної поезії. Ця тенденція отримала яскраве вираження в шумановських вокально-драматичних творах. Їх нові стилістичні риси виявилися перш за все в тому, що розвиток музичного твору підкорявся законам поезії.

Шуман створював свої „ораторії” не на основі спеціального лібретто. Він писав безпосередньо на поетичні тексти – так, як в своїх романах перекладав на музику вірші. Такий тісний зв'язок музики з поетичним текстом відводив убік від звичної драматургії оперного театру. Ось чому його кантатно-ораторіальні твори ґрунтувалися не стільки на вираженні дієвого конфлікту, скільки давали зміну контрастних образів і настроїв. Навіть більш того, Шуман підсилював лірико-споглядальні, „пейзажні” моменти тексту, насичуючи їх психологізмом, внутрішнім драматизмом.

Показова в цьому відношенні музика до „Фаусту” Гете — один з центральних творів Шумана, якому він присвятив майже десять років життя (з 1844 по 1853-ій). Знаменно вже те, що композитора залучила не стільки популярна, сюжетно закінчена перша частина гетевської поеми, скільки філософська друга. З тринадцяти музичних номерів лише три запозичені з першої частини „Фауста”. Шуман не прагнув створити цілісний музично-драматичний твір. Він створював музику до окремих поетичних уривків ліричного або філософського характеру, пов'язаних між собою лише спільністю авторського поетичного стилю, і створив ряд чудових поетичних картин для хору, солістів і оркестру. Тут і прониклива молитва Гретхен – одна з яскравих „ліричних сповідей” в музиці романтиків, яка заставляє пригадати шубертовську „Маргариту за прядкою”, тут і скерцозно-фантастичний образ Арієля, близький поезії мендельсоновського „Сну в літню ніч”, тут і передсмертний монолог Фауста, приголомшливий своїм драматизмом і філософською глибиною.

„Можна з упевненістю сказати, – писав П. І. Чайковський, – що музика другої половини поточного століття складе в майбутній історії мистецтва період, який грядущі покоління назвуть шумановським. Музика Шумана, яка органічно примикає до творчості Бетховена і в той же час різко від нього відрізняється, відкриває цілий світ нових музичних форм, зачіпає струни, яких ще не торкнулися його великі попередники.

**Приклади тем для доповідей, обговорень, дискусій на практичних заняттях та самостійної роботи**

1. Творчість Шумана — одна з вершин світового музичного мистецтва XIX століття.
2. Фортепіанна творчість Р. Шумана: жанровий та образно-стильовий аспекти.
3. Симфонічна творчість Р. Шумана.
4. Публіцистична діяльність Шумана.

**Запитання та завдання**

1. Які новаторські риси виявилися у фортепіанних циклах Р. Шумана?
2. Охарактеризуйте громадську, літературну та композиторську діяльність Р. Шумана
3. Охарактеризуйте творчий розквіт Шумана на початку 40-х років.
4. Проаналізуйте вокальні твори Р. Шумана, в яких найяскравіше виявилися риси новаторства.

## РОЗДІЛ ІІІ

### НАЦІОНАЛЬНА КУЛЬТУРА ПОЛЬЩІ

Польська класична музика в значній мірі сформувалася під впливом традиції романтизму. Романтизм в мистецтві в цілому – явище складне і неоднорідне. У кожній національній культурі, залежно від її історії, художніх традицій, стилістичні риси романтизму приймали своєрідні форми. Звідси безліч його характерних національних відгалужень. ХІХ століття характерне розквітом національних музичних шкіл, що спираються на традиції народного мистецтва. Усі вони відрізнялися яскравою національною своєрідністю.

Кажучи про розвиток польського музичного романтизму необхідно згадати вислів І.Конана який відзначав, що: "Ні в одній країні Західної Європи, навіть в Італії, національно - визвольна боротьба не визначила в такій величезній мірі розвиток національного мистецтва, як в Польщі ХІХ століття".

У розгромленій державі польський народ міг проявити себе як єдине ціле лише через збереження національної культури. Польська культура – одна з прадавніх слов'янських культур. Знаменитий польський письменник

Казимир Бродзінський писав „Поезія є дзеркало в якому відбивається кожна епоха, кожен народ. Не будемо відлунням чужоземців”.

В історії польської музики, а особливо, в епоху романтизму були популярні старовинні народні танці, які знайшли своє подальше віддзеркалення в творчості польських композиторів романтиків. Це ходзони – попередники полонеза, мазурка, куяв'як, оберек, краков'як. Зокрема це народна традиція – поетизувати і драматизувати польські національні танці.

Для того, щоб приступити до аналізу творчості Ф. Шопена, потрібно звернутися до композиторів попередників, які вплинули на становлення його композиторського стилю. Юлій Кремльов в своїй праці про Шопена писав: "дуже багато що, властиве Ф. Шопену, ми у зародку знайдемо у його попередників".

На рубежі XVIII – XIX століть починає розвиватися фортепіанна музика. Великого поширення набувають полонези. У цьому жанрі працював Михайло Клеофас Огинський. Його твори відрізнялися ліризмом, мелодійністю і зв'язком з народними витоками. В його творчості прикладні танцювальні жанри зазнали образно-стилістичну еволюцію і перетворилися на жанр фортепіанної мініатюри який став віддзеркаленням внутрішнього світу композитора. Надалі ця тенденція стане основоположною в творчості Шопена.

Значний внесок у розвиток польської музики першої половини XIX століття вніс композитор, диригент і педагог Кароль Курпінський, чия творчість відмічена яскравим національним колоритом. Він стояв у витоків створення національної опери, автор 26 музично-сценічних творів, для яких характерне поєднання елементів французької комічної опери, німецького зінгшпиля, італійської школи XVIII століття і польської національної мелодики. У всіх його операх часто зустрічаються жанри полонеза, краков'яку, мазурки, причому ритмоінтонаційна будова музики незрідка пов'язана з народними витоками. В творчості К. Курпінського "Шопен міг почерпнути естетику уважного і любовного відношення до фольклору, естета

справжньої віри у фольклор як основу професійної музичної творчості".  
Кремльов Ю. А. Очерк Життя і творчості Ф. Шопена.- М.: Музика, 1971.

Кажучи про польську культуру XIX століття не можна не пригадати поета, драматурга, історика Юльяна Урсина Немцевича. У 1816 році не було у Варшаві жодного музиканта, жодного любителя музики, який не виконував би хоч декількох "Історичних пісень" варшавських композиторів, написаних на тексти цього поета. В них відображувалися знамениті подвиги польського народу. У ці тридцять три думи-балади Немцевич вклав високі патріотичні відчуття.

Велике значення для розвитку польського музичного романтизму мала діяльність композитора, видавця і педагога Ю. Ельснера, засновника і директора Інституту музики і декламації. Ю. Ельснером написано 45 опер, зінгшпілів, водевілів та мелодрам. Деякі його опери написані на сюжети з польської історії – "Лешек Білий", "Ягелло в Генчині" та інші. Теми багатьох його творів засновані на національному музичному фольклорі, який ми неодноразово спостерігатимемо у композитора - романтика, послідовника і учня Ю. Ельснера Фрідеріка Шопена. Ю. Кремльов в своїй праці відзначив: "Ельснера не можна назвати ні геніальним композитором, ні сміливим новатором. Але в міру своїх сил він почав формувати польське національне, музичне мистецтво". У історичних операх, написаних Ю.Ельснером, затверджується новий тип увертюри, в якій за повільним вступом слідує швидка частина, що по складу наслідує традицію польських танців – полонез або краков'як. Національною своєрідністю відмічені також його інструментальні твори, особливо сонати, в які він увів мазурку і краков'як.

Чималу роль у формуванні національного стилю польської музики дошопеновського періоду зіграла Марія Шимановська, яку А. Міцкевіч в присвяченому їй вірші назвав "царицею звуків". Шимановська поєднувала фольклорну основу з класичними традиціями західно-європейської музики, що надалі стало характерним для творчості Шопена. Проте попередникам Шопена не вистачало цілого ряду якостей, для того, щоб стати справжніми

засновниками польської національної музичної культури. Анатолій Соловцов відзначає: „їм не вистачало романтичної повноти відчуттів, межі яких повною мірою просліджуються в творчості Шопена.” Шопен сконцентрував в своїй музиці найбільш перспективні художні тенденції свого часу.

#### **4.1. Життєвий та творчий шлях Ф.Шопена**

Фрідерік Шопен – польський композитор і піаніст. Музична обдарованість Шопена виявилася дуже рано. Вже в шостирічному віці він почав грати на фортепіано, писати музику і систематично займатися з В.Живним – серйозним музикантом-педагогом. 24 лютого 1818 року у Варшаві відбувся вечір на честь чудового польського поета Юліана Немцевича. Вшановування закінчилося концертом, в якому поряд з відомими артистами взяв участь маленький піаніст. Розова пише: „Він був одягнений в чорний оксамитовий костюм з великим мереживним коміром і, як видно, дуже гордився своїм вбранням. Хлопчикові здавалося, що всі дивляться на його комір, – про це він з гордістю повідомив матері, повернувшись додому. Але хлопчик помилявся. Не його пишний комір, а дивний талант привернув увагу тих, хто сидів в залі. Хлопчик грав концерт німецького композитора Гуммеля і не лише легко справлявся з важкими пасажами, але з вражаючою для його віку глибиною розкривав зміст твору”.

Прошло трохи часу – всього декілька місяців і знову його ім'я привернуло загальну увагу. Музичне видавництво надрукувало твір Шопена, полонез для фортепіано. „Композитор цього польського танцю, – писалося в одній з варшавських газет, – хлопчик, що ледве досяг восьмирічного віку, справжній музичний геній”.



У 1823 році Шопен поступив у Варшавський ліцей. На початку 1820-х років він почав займатися по класу композиції у Ю. Ельснера. В липні 1826 року Шопен закінчив Варшавський ліцей. Восени того ж року він поступив у Варшавську Вищу школу музики, де навчався майже три роки. Під керівництвом Ельснера, чудового музиканта і педагога, який відразу розгадав геніальну обдарованість свого учня, Шопен робить величезні успіхи. За час навчання Шопен написав багато фортепіанних творів, серед яких виділяються варіації на тему Моцарта, рондо для двох фортепіано, соната, краков'як, ноктюрн Мі-мінор і перший фортепіанний концерт. У листі другу Вільгельму Кольбергу Шопен пише, що Адажіо першого концерту присвячене Констанції Глатковській, студентки вокального відділення, яка володіє прекрасним голосом, першому коханню юного композитора. Але дівчина не здатна була прочитати визнання між рядків цього концерту.

Сильний вплив на творчість Шопена надавала польська народна музика, а також польська література і поезія (Міцкевич, Словацький, Вітвицький і ін.). В річному звіті директор консерваторії Ельснер пише: „Шопен геній музики” Після закінчення Вищої школи Шопен в 1829 році їде до Відня, де виступив з виконанням своїх творів. У 1830 році відбувся його перший самостійний концерт у Варшаві, за яким послідували інші. 1 листопада 1830 року відбувся прощальний вечір. Шопен багато грав для своїх друзів. Під кінець вечора друзі піднесли Шопену срібний кубок, по самі вінця наповнений рідною польською землею. Цей дарунок повинен був весь час нагадувати музикантові про батьківщину в дні, місяці, а може бути, і роки розлуки з нею. Вранці Шопен виїхав з Варшави. Біля Желязової Волі Шопена несподівано зустріла делегація на чолі з Ельснером. Під акомпанемент гітари була виконана кантата, яка була спеціально написана Ельснером для цього дня. А потім вчитель Шопена виголосив коротку промову: „Хай твій талант, народжений серед польських полів, принесе тобі славу всюди, хай звучать в твоїй музиці наспіви старої Польщі”.

Кінець 1830 років і першу половину 1831 року Шопен прожив у Відні. Концерти, нові музичні знайомства, відвідання театрів, поїздки в живописні околиці міста – все це сприяло розвитку його дарування. Влітку 1830 років Шопен виїхав з Відня. В Лейпцигу він познайомився з Мендельсоном і Шуманом. У Карлсбаді він востаннє зустрівся зі своєю сім'єю. У Дрездені відбулася зустріч з сімейством Водзінських, з яким був знайомий в юнацькі роки. Шопен був приголомшений тим, як виросла і змінилася Марія, він гаряче покохав її, через рік вони знову зустрілися, і відбулися їх заручини, але щастю не призначено було статися. Початок вересня Шопен провів в Штутгарті; тут він дізнався про поразку польського повстання і падіння Варшави. Під сильним враженням від цієї звістки Шопен пише етюд до мінор (ор. 10 № 12), часто званий "революційним", і дві глибоко трагічні прелюдії – ля мінор та ре мінор.



Приклад 22

Етюд оп. 10 № 3

*Lento ma non troppo* (♩ = 100)

*p legato*

У числі його нових вигадувань – концерти для фортепіано з оркестром, полонез мі-бемоль мажор, полонез для фортепіано і віолончелі, ноктюрни (ор. 9), польські пісні на слова Вітвицького і Міцкевича і інші твори.

Восени 1831 року Шопен приїхав до Парижа. Надалі його життя пов'язане з цим містом. Тут Шопен зближується з Лістом, Берліозом, Белліні, Мендельсоном, знайомиться з письменниками і художниками – Гюго, Ламартіном, Жорж Санд, Бальзаком, Мюссе, Гейне, Делакруа. Ліст познайомив Шопена з Камілем Плейелем – найвідомішим майстром по виготовленню роялів. Йому належав найвідоміший салон в Парижі. 26 лютого 1832 року Шопен дав перший концерт в Парижі, в салоні Плейеля в якому він виконав Другий фортепіанний концерт і варіації на тему з "Дон-Жуана" Моцарта. Ліст, присутній на цьому концерті, сказав: "Найнесамовитіші оплески не могли висловити нашого захоплення від цього молодого таланту". У 1833-1835 роках Шопен багато концертує. У 1834 році Шопен повинен був отримати російський паспорт, як і всі поляки, але по політичних переконаннях він відмовився, і назавжди заклав собі дорогу на Батьківщину.

Роки 1836-1837 були вирішальними в особистому житті Шопена: У 1837 році Шопен захворів на сухоти і батьки Марії Водзінської розірвали заручини, вони не зважилися віддати дочку за „недовговічну людину”. „Мое горе” написав на листах Марії Шопен, під враженням від цього нещастя Шопен пише свій „траурний марш”, який надалі переріс в чотирьохчастинний сонатний цикл, а так само прелюдію B moll op. № 6.

У цьому ж році він зблизився з Жорж Санд (Аврора Дюпен – письменниця, що підписувала свої романи псевдонімом Жорж Санд). Бальзак говорив: „Жорж Санд любить як жінка, а добивається любові як чоловік”. З боку важко було зрозуміти, що їх об'єднувало, – настільки різними вони здавалися. Але їх роман переріс в серйозні стосунки, які продовжувалися 8 років. Ні з ким Фрідерік не був таким відвертим, ні з ким так глибоко не обговорював свої професійні проблеми як з нею. Він став

членом сім'ї Жорж Санд, близько до серця приймав все, що стосувалося її дітей, – Моріса і Соланж. При цьому обидва вони були поглинені своєю творчістю, яка вимагала величезної напруги.

До 1838 – 1846 років відноситься найвищий розквіт творчості Шопена. Саме в цей час Шопеном були створені найдосконаліші і значніші його твори, у тому числі друга і третя сонати, балади, полонези ля-бемоль мажор і фа-дієз мінор, полонез-фантазія, баркарола, скерцо, ноктюрни, мазурки, прелюдії і інші твори. Продовжував він також виступати і в концертах (разом з Ернстом, Поліною Віардо, Франкомом і іншими), але значно менше, ніж в попередні роки.

Зиму Шопен зазвичай проводив в Парижі, літо – в маєтку Жорж Санд – Ноан. Лише одну зиму (1838 – 1839) Шопен і Жорж провели на півдні – на іспанському острові Майорка. Вони зупинилися на віллі „Будинок вітрів”. Шопен в листі другу писав „Я в Пальмі, серед пальм, піднебіння як бірюза, море як блакить, гори як смарагди, повітря як на піднебінні”, але на Майорці настав сезон дощів і в першу сильну зливу Шопен промок і в нього почалося важке загострення сухот. Лікарі оголосили, що захворювання заразливе і Шопена попросили з'їхати з вілли. Шопен і Жорж Санд з дітьми оселилися в покинутому картезіанському монастирі „Вальдемоза”. Там народився шопенівський цикл з двадцяти чотирьох прелюдій, що відображає різні настрої, різні пориви душі, але пронизаний одним пристрасним бажанням жити і любити.

У травні 1844 року помер батько Шопена; смерть батька Шопен пережив украй важко. Здоров'я його стало вселяти серйозні побоювання. В цей час він закінчує ноктюрн до дієз мінор. Розрив з Жорж Санд в 1847 році остаточно підірвав його сили. Останні два роки життя Шопена проходять в болісних стражданнях. В 1848 році Шопен їде в поїздку по Англії і Швейцарії. Він майже не в змозі творити, насилу виступає в концертах (останній його виступ відбувся 16 листопада 1848 року на польському вечорі в Лондоні), припиняє заняття з учнями. Взимку 1849 року настає різке погіршення його здоров'я. В

останні тижні свого життя Фредерік замість того, що б записати свою методику навчання на фортепіано, пише свою останню мазурку Op.68 фа мінор, яка звучить як прощання. Ні турбота друзів, ні приїзд до Парижа улюбленої сестри Людовіки не приносять полегшення, і після важкої агонії він вмирає 17 жовтня 1849 року. Тіло Шопена поховане на кладовищі Пер-Лашез в Парижі. Серце Шопена, згідно з його волею, було перевезене до Варшави і поміщене в костелі Святого Хреста.

#### 4.2. Фортепіанна творчість Ф.Шопена

Кажучи про композиторський стиль Шопена, потрібно відзначити, що музика Шопена – квінтесенція рафінованості в кращому сенсі слова, витонченості, тонко відшліфованої краси. Музичний стиль Шопена відрізняється рідкою єдністю. Шопен дуже скоро знайшов свою власну, „глибоко індивідуальну систему інтонації” (Асаф’єв), яка, перш за все і визначила своєрідність його музичного стилю в цілому. „Шопенівська інтонація”, органічна і неповторна, пронизує всі твори польського композитора, які живуть в сучасному репертуарі, дозволяє миттєво визначити їх авторство. Всі його вислови відрізняються дивною рівновагою між класицистськими і романтичними тенденціями. Класицистська ясність, точність, логічність у викладі думці поєднується в нього з „вируючим емоціоналізмом... відчуттів юності „післяреволюційного століття” (Асаф’єв).

Найважливіша особливість інтонації Шопена – її „фортепіанність”. Подібно до того як Берліоз мислив в основному оркестрально і найцікавіші його думки руйнуються (або, в усякому разі, гранично обідняються) при спробі виконати його теми на фортепіано, так музика Шопена не існує у відриві від її піаністичної природи. Виконана на інших інструментах, музика втрачає не лише велику частину своєї чарівливості, але часто і свою

індивідуальність. Вона стає особливо знеособленою в оркестровому викладі, де фортепіано не бере участь зовсім.

Музичні думки Шопена народжувалися в імпровізаціях за фортепіано і мали чисто піаністичне звучання. Нова емоційна атмосфера цієї музики – її інтимні настрої, поетична свобода, якнайтонші переливи світлотіні, легкість, хисткість, невловимість – все це втілювалося завдяки новим колористичним можливостям фортепіано. Інстинктивне збагнення природи обертонних звучань на фортепіано, якнайтонша розробка виразних можливостей педального фону і педального змішення гармонійних нюансів породили у Шопена нову піаністичну фактуру, яка є найважливішим невід'ємним елементом музичної мови композитора.

Головною творчою темою Шопена була тема його батьківщини. Думи Шопена про Польщу втілювалися у форму „недосяжної романтичної мрії”. Образ Польщі – картини її величного минулого, образи національної літератури, звуки народних танців – стали основою його творчості.

Ф.Шопен, будучи композитором-романтиком, звертався до музичної мініатюри, жанру властивому романтизму. Шопенівські прелюдії – геніальні зразки музичної лірики. Б. Асаф'єв писав, – „Шопен створив свої геніальні прелюдії – 24 коротких слова, в яких серце його хвилюється, трепече, страждає, обурюється, знемагає, стогне, осявається надією, захоплюється, знову засмучується, знову рветься і мучиться, завмирає і холодіє від страху, щоб за мить знову повірити сонячним променям”. У цих мініатюрах, представлено все емоційне багатство музики Шопена – від інтимно-ліричних настроїв до лютого драматизму. Кожна прелюдія написана в своїй тональності. Вони розташовані по колу кварто-квінти. Кожна прелюдія дуже індивідуальна по характеру і контрастна попередній прелюдії і подальшій. Болісні роздуми композитора з приголомшливою силою втілені в другій прелюдії ор. 28 a-moll, де коротка і проста мелодія поєднується із складними гармонійними ходами, в яких постійно виникають дисонанси:



### Приклад 23



У XIX столітті найбільш популярними творами Шопена були ноктюрни. Жанр ноктюрна має старовинні традиції. Первинно це був культовий жанр музики, який виник в літургії як частина заутрені. (Notte італ. – ніч). Звідси *potturmo*). Впродовж століть він не виходив за межі церковного мистецтва. Світські композитори зацікавилися ним лише в XVIII столітті, і вже в творчій спадщині Гайдна є безліч ноктюрнів. (Правда, по своєму характеру і образному вмісту вони далекі від цього жанру в нашій сучасній уяві). Романтична естетика, що тяжіє до таємничого, невизначеного світу тіней і напівсвітла, до світу нічних марень і мріянь, природно, повинна була відродити цей жанр музики. Попередниками Шопена в цьому жанрі були: ірландець Джон Філд, якого прийнято вважати родоначальником фортепіанного ноктюрна, полька Марія Шимановська. Але всі досягнення попередників в цій області відступають на задній план, після того, як Шопен возніс жанр ноктюрна на небувалу художню висоту, зробивши його одним з яскравих виразників ліричного начала в інструментальній музиці романтичного стилю.

Кантиленність, протяжність, мелодійних ліній всіх 20 ноктюрнів вказують на вокальне походження мелодики Шопена. Ці якості є наслідком

злиття слов'янського мелоса з пластикою італійського *bel canto*. Мелодику Шопена збагачують речитативно-декламаційні звороти, і від взаємодії пісенності і речитативності зростає експресивність мелодійних образів. Мелодії Шопена часто орнаментальні, опорні їх точки обвиваються примхливими звивистими прикрасами. Композитор надає кожній інтонації, найдрібнішому мелодійному звороту смислову значність. Всі ці характерні особливості відбилися в Ноктюрні Op.15 №2 Фа - дієз мажор – йому властива варіаційна орнаментика.

Психологічна глибина і драматичні риси були властиві пізнім ноктюрнам польського композитора. У грандіозному ноктюрні c-moll op. 48 № 1 (1841) композиторський задум вже дещо виходить за межі жанрових можливостей ноктюрна. У цьому гостро драматичному творі є не властиві іншим ноктюрнам Шопена риси трагізму і величності:



#### Приклад 24



Героїко-драматичні концепції лежать в основі всіх творів, створених під час Польського повстання 1830-1831 років і після його поразки. Найяскравіше вони виражені в образах сонати b-moll op.35, яку Рубінштейн назвав "національною трагедією". Велич цієї сонати зумовлена злитністю драматичної долі художника з трагедією цілого покоління. Це повна



безмежного драматизму боротьба життя і смерті, неможливість примирити мрію з дійсністю. По величезній силі натхнення і емоційної дії, по глибині думки і відчуття Шопен є продовжувачем Бетховена. На відміну від бетховенських героїко-трагічних циклів, сонату Шопена не можна назвати оптимістичною трагедією. Вона малює лише картину поразки, безутішного горя і смерті.

Ідея b-moll-ной сонати виросла з образу „Похоронного маршу”, який Шопен написав в один з найбезнадійніших періодів свого життя. Після остаточного розриву з Марією Водзінською, який Шопен дуже важко переживав. Крім того, саме в цей період композитор усвідомив, що йому не призначено повернутися на батьківщину. Коли два роки опісля композитор втілює траурну концепцію цієї п'єси в чотирьохчастинну сонату, то смисловим центром циклу виявився „Похоронний марш”. „Не смерть одного лише героя оплакується тут... лягло ціле покоління”, – писав про цей „Похоронний марш” Ференц Ліст.

Форма першої частини – сонатне allegro з усіченою репризою (без головної партії). Лаконічний чотиритактовий вступ як би ставить вічне гамлетівське питання „бути або не бути”. Трагічна урочистість вступу уривається сум'ятно-ліричною головною партією. „Ноктюрн” побічної партії утворює той гострий, трагічний контраст між – суворим, безутішним горем і невимовно прекрасною, але навіки загубленою мрією.

Друга частина скерцо – це царство злого, стукаючого ритму, з його похмурою енергією. Без жодного переходу починається середня частина скерцо, але це вже зовсім інша сфера – тихий повільний вальс. Тут з вальсом пов'язано те прекрасне, що приносило життя, що хоч би на мить допомагало забути, відчужити тривожні передчуття неминучої загибелі. Руйнування надій про свободу цілого покоління і відчаю самого автора в передчутті загибелі від невиліковної хвороби:



## Приклад 25

Тема из скерцо  
*dolce e cantato*

*Più lento*

*p*

Інтонанція теми „Похоронного маршу” відводить нас в глиб історії, до виразних елементів найраніших „арій скорботи” в операх XVII століття. Подібно до Бетховена, Шопен насичує музику свого маршу величезною глибиною відчуття. Проте, на відміну від бетховенського прототипу, який виражає філософський роздум про смерть героя, шопеновський марш пронизаний асоціаціями з рухомою процесією, із справжньою траурною ходою:

## Приклад 26

Похоронный марш

*Lento*

*p una corda*

Фінал – це страшний, майже „потойбічний” образ духу смерті. Антон Рубінштейн бачив в ньому „зображення вітру, що проносився безкінечними струменями над могилами героїв і безвісно полеглих в бою воїнів”.

Фрідерік Шопен, поєднав романтичні традиції з народними витоками польської музичної культури і це не випадково. З самих юних років Фрідерік вслухувався в пісні польських селян, в награвші пастухів. Перші враження від народно-музичної творчості майбутній композитор сприйняв у Великій Польщі, точніше в Мазовії, де зародився жанр танцю, який отримав назву мазура, або, як прийнято говорити в багатьох країнах, мазурки. У XVII столітті мазурка увійшла до циклу польських селянських танців (так званий "Сільський бал"), в якому повільні, чинні танці змінювалися швидкими. Про мазурку, як національний польський танець Ф. Ліст писав наступне: "У Польщі мазурка не лише танець, – вона рід національної поеми, призначення якої передати пламень патріотичних відчуттів ". А.Рубінштейн говорив, що „Шопен по краплі влив в мазурку класичну музику”.

Під назвою „мазурка” ховаються відразу три національних польських танця. Перший з них – мазур. Другий – оберек – різновид мазура з примхливішим ритмічним малюнком і характерним акцентом на третій долі кожного другого такту і третій – куяв'як – лірична, повільна мазурка, тридольність близька до вальсової; танець-роздум або танець-спогад. Композитор використовує характерні риси всіх видів мазурки, часто поєднуючи їх в одному творі. Сам Шопен розділяв свої 60 мазурок на 3 основних типа: сільські зарисовки-картинки („образи”), міські (блискучі) і ліричні мазурки. Мазуркам завжди характерний гострий ритм, акцентування, пунктирність, примхливість ритмічного малюнка, народні лади (зокрема, фрігійський і лідійський, а також угорська гамма).

Вже в найранішій з відомих нам мазурок Шопена відчувається зв'язок з народно-музичною традицією Мазовії. "Найпоширеніша форма мазура полягає в з'єднанні двох, схожих по ритмічному малюнку фраз, з яких одна грає роль питання, інша – відповіді. Саме з такою побудовою ми

зустрічаємося в перших мазурках Шопена. Прикладом може служити мазурка Op. 17 № 4 As - dur. Це одна з танцювально - побутових "зарисовок".



### Приклад 27



Трагічний характер носять багато мазурок, створених в останні роки життя. Прихована печаль розсіяна в звуках мазурки a-moll Op.68 №2 Мінорний лад, повільний темп, наполегливі повтори окремих мелодійних зворотів і цілих фраз створюють сумно-меланхолійний колорит.

Специфіка польської танцювальної музики позначається і в 15 вальсах Шопена, насичених глибоким вмістом. До 1831 року відноситься вальс op.34 № 2 a - moll. Оповитий сутінком смутку, він був улюбленим вальсом Шопена. По словах Ю. Кремльова тут, як би, відбувається об'єднання народності і витонченої романтики.



### Приклад 28



Полонез виник біля XV століття під ім'ям „ходзоний” (польськ. *chodzony*) „ходімий”, сперше полонез був виключно весільним танцем. Потім, дещо видозмінившись, він зробився неодмінним атрибутом будь-яких народних торжеств. Світським танцем стає лише у кінці XVI століття, як старовинна церімоніальна хода польської знаті. Деякі з полонезів Шопена носять тріумфальний характер, малюють картини битв і пишних придворних свят, деякі траурний, трагічний характер, безпосередньо пов'язаний з історією Польщі.

Краківські музикознавці відзначали, що в ранніх полонезах Шопена виразно відчувається зв'язок з творчістю Михайла Клеофаса Огиньського. Полонези Огиньського частенько склалися з чергування восьми і шістнадцятих, що вплинуло на полонези Шопена, які перейняли дану ритмічну фігуру. Михайло Клеофас Огиньський в своїх знаменитих полонезах вказав шляхи перетворення офіційного танцю в ліричну п'єсу.

Л.А.Мазель в своєму дослідженні відзначає, що "в порівнянні з полонезами польських попередників Шопена, шопенівські полонези не лише яскравіше, багатше, глибше і значніше, але і у відомому сенсі простіше – рельєфніше по ритму і мелодії, вільніше від химерних прикрас". Фа-дієзний полонез Ор. 24 – вище досягнення Шопена в цьому жанрі.

Аналізуючи творчість Шопена ми не можемо не торкнутися лірико-епічного жанру. Шопен — творець інструментальної балади. Жанр Балади склався в епоху Ренесансу і розвивався як в придворному, так і в народному

середовищі. У XVI столітті сталося різке розмежування придворної і народної балади. Перша, під назвою ballade, досягла свого вищого розвитку у Франції, друга, всіляко розвивалась в Англії. Саме цей останній різновид і був відроджений в століття романтизму. Балада задовольняла прагнення романтиків до ідеалізації старизни, вона відповідала їх інтересу до національної традиції і народної творчості. В ній ми знаходимо витoki фантастичних і містичних образів, улюблених романтичними поетами.

Фортепіанним баладам Шопена характерне поєднання ліричного заспіву з драматичним оповіданням. Перші балади виникли під враженням творів А.Міцкевича. Вираження А.Міцкевича в своїй творчості туги по батьківщині, любові до її природи, звичаям, фольклору знайшло своє віддзеркалення в музиці композитора. Шопен насичував рисами поемності і свої етюди, образи яких, виходили за рамки моторного жанру і сприяли створенню унікальних шопеновських етюдів – фортепіанних мініатюр здатних відобразити весь спектр людських відчуттів. І не випадково при прослуховуванні етюда E - dur Op.10 у виконанні улюбленого учня Шопена Гутмана, композитор вигукнув: "О моя батьківщина". Сприймавши досвід старших сучасників Фрідерік Шопен створив геніальні зразки польської музичної культури.



**Приклади тем для доповідей, обговорень, дискусій на практичних заняттях та самостійної роботи**

1. Національна культура Польщі.

2. Життєвий та творчий шлях Ф.Шопена.
3. Героїко-драматичні концепції творчості Шопена.
4. Роль народно-національних жанрів у самобутності творчості Шопена.
5. Тема Батьківщини в творчості Шопена.

### **Запитання та завдання**

1. У чому полягає психологічна глибина і драматичні риси музики Шопена?
2. У яких жанрах фортепіанної музики працював Шопен?
3. Проаналізуйте жанр прелюдії у творчості Ф.Шопена.
4. Розкрийте особливості вокального походження мелодики Шопена.
5. Проаналізуйте композиторський стиль Шопена.

## **РОЗДІЛ IV**

### **МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ФРАНЦІЇ XIX СТОЛІТТЯ**

Французька музика – одна з найцікавіших і впливовіших європейських музичних культур, яка черпає витoki з фольклору кельтських і німецьких племен, що жили у давнину на території нинішньої Франції. Із становленням Франції в період Середньовіччя у французькій музиці злилися народні музичні традиції багаточисельних регіонів країни. Французька музична культура розвивалася, взаємодіючи також з музичними культурами інших європейських народів, зокрема італійського і німецького.

Починаючи з другої половини 20 століття, музична сцена Франції збагатилася музичними традиціями вихідців з Африки. Вона не залишалася в стороні від світової музичної культури, увібравши в себе нові музичні

тенденції і додавши особливий французький колорит джазу, долі, хип-хопу і електронній музиці.

Французька музична культура почала формуватися на багатому шарі народної пісні. Хоча стародавні записи пісень, що збереглися до наших днів, датуються 15 століттям, літературні і художні матеріали свідчать про те, що ще з часів Римської імперії музика і спів займали помітне місце в повсякденному житті людей. У епоху Середньовіччя в Європі складається музична культура нового типа – феодальна, об'єднуюча в собі професійне мистецтво, любительське музичення і фольклор.

Оскільки церква панує у всіх сферах духовного життя, основу професійного музичного мистецтва складає діяльність музикантів в храмах і монастирях. З часом розвивається аматорські і напівпрофесійні форми музичення рицарства: мистецтво трубадурів і труверів. У 12 столітті у Франції утворюються перша композиторська (творча) школа при Соборі Паризької богоматері.

Процес переходу в Європі від музичної культури феодального типа до буржуазної продовжується в 17 столітті і першій половині 18 століть. У Франції в цей час формується високорозвинена національна музична культура. Тут виникають особливі національні жанри, створені для музичного театру: «лірична трагедія» і опера-балет (Ж.Б. Люлі, Ж.Ф. Рамо), комедія-балет (Люлі в співпраці з Мольєром). Висувається плеяда видатних клавесиністів- композиторів і виконавців.

Розвиток європейської музики 2-ої половини 18 століть і початки 19 століть протікає під впливом ідей Освіти, а потім і Великій французькій революції, яка не лише породила нову масово-побутову музику (марші, героїчні пісні, у тому числі «Марсельеза»), але і знайшла прямий, або непрямий відгук в інших музичних жанрах.

У першій половині 19 століття в композиторській творчості у ряді європейських країн затверджується романтизм. У Франції – це творчість Берліоза. В середині і другій половині 19 століть деякі західно-європейські



композитори продовжують романтичний напрям в опері. Зберігаючи зв'язок з романтичними традиціями, оригінальним дорогою йде французька опера (Ш. Гуно, Же. Бізе, Же. Массне). В середині 19 століття у Франції формується новий музично-театральний жанр – оперета (Ф. Ерве, Же. Оффенбах, Ш. Лекок).

#### **4.1. Життєвий та творчий шлях Гектора Берліоза**

Творчість Гектора Берліоза (1803-1869) – яскраве втілення новаторського мистецтва. Кожен з його зрілих творів відкривав дороги в майбутнє, зухвало «підривало» основи жанру; кожне подальше несхоже на попереднє. Їх не надто багато, як і жанрів, що привертали увагу композитора. Основні серед них – симфонічні і ораторіальні, хоча Берліоз писав і опери, і романси.

Гектор Берліоз з'явився на світ 11 грудня 1803 року на сході Франції в містечку Ла Кіт – Сент-Андре. Він був першою дитиною в сім'ї місцевого доктора, який всесторонньо розвивав сина, щепивши йому інтерес і до музики. У дитинстві Гектор опанував флейту і гітару, саме тоді були створені його перші романси. Згідно біографії Берліоза в 1821 році він вирушає до Парижа навчатися, але зовсім не в консерваторії, а в Медичній школі, оскільки батько бачив в синові продовжувача лікарської династії. Проте медичні дослідження викликали у студента Берліоза не інтерес, а спротив.

Віддушину він знаходив в Паризькій опері, де його надихали твори Глюка і Спонтіні. Він почав вивчати партитури опер, написав статтю в журнал і знову взявся за творчість. З 1823 року хлопець бере приватні уроки композиції, займається самоосвітою.

У 1824 році Гектор залишає Медичну школу, щоб повноцінно зайнятися музикою. Батьки сприйняли цей крок вкрай негативно, батько значно скоротив його грошове утримання, і молодий автор публічно виконаної «Урочистої меси» був вимушений заробляти собі на життя співом в хорі.

У 1826 році Берліоз поступає в Паризьку консерваторію, яку закінчує в рік свого абсолютного тріумфу з «Фантастичною симфонією». Тоді ж була отримана ним і престижна Римська премія, на гроші якої він відправився навчатися до Італії. Повернення до Парижа в 1833 році було ознаменоване весіллям його з актрисою Гаррієтт Смітсон. Проти цього браку була вся сім'я Берліоза, за винятком його молодшої сестри Аделі. Рік потому народився син Луїс, названий на честь батька композитора.

Не дивлячись на активність у композиторстві і диригуванні, основний дохід Берліозу приносила журналістика і музична критика. Заради заробітку він обійняв посаду заступника, а потім і бібліотекаря Паризької консерваторії. Справжнім порятунком від банкрутства стали два гастрольні тури по Росії – в 1847 і 1867-68 роках. Перший з них відбувся не без участі М.І. Глінки, з яким Берліоз познайомився ще в Римі.

Будучи одруженим, але не дуже щасливою людиною, Гектор знайомиться з молодою співачкою Марією Ресіо, яка в 1841 році стає його коханкою. З 1842 року Марі супроводжує його у всіх зарубіжних гастрольних турах. Брак з ексцентричною ірландкою Смітсон, продовжився 11 років, а в 1854 Гаррієтт померла. У цей же рік Берліоз вступає в новий брак із співачкою Марі-Женевьев Мартін, або Марі Ресіо – як вона іменувалася на сцені, з якою у композитора був багатолітній зв'язок. У браку вони прожили 10 років, поки Марі не померла від серцевого нападу.

Останні роки життя Берліоза переслідували одні втрати – в 1860 померла молодша сестра Адель, в 1862 році - дружина, в 1864 – у віці 26 років померла остання кохана, Амелі, а в 1867 Берліоз втратив і єдиного сина. Після цієї втрати літній маестро так і не зміг відновитися. Він на три місяці їде на гастролі до Росії, де з ним трапляються перші напади. 8 березня 1869 року він помирає в своїй паризькій квартирі.

У французькій музиці XIX століття Берліоз займає особливе, навіть виняткове місце – першого французького симфоніста світового масштабу. Якщо в німецькій музиці симфонія вже давно була одним з основних музичних жанрів, то Франція аж до останньої третини XIX століття була країною театральною, оперною, а не симфонічною. Коли 27-річний Берліоз «увірвався» в музичне життя Парижа зі своєю незвичайною «Фантастичною симфонією», тут всього лише два роки існував симфонічний оркестр публіка слухала з подивом, неприйняттям, навіть обуренням.

Творчість Берліоза розвивалася в атмосфері романтизму, що визначило його зміст. У його музиці збережені нові романтичні герої, наділені пристрастями, вона насичена конфліктами, полярними протиставленнями - від небесного блаженства до диявольських оргій. Багато що об'єднує твори Берліоза з творчістю інших романтиків – інтимна лірика, фантастика, інтерес до програмності. Як і інші романтики, Берліоз захоплювався революційними ідеями, опрацював «Марсельезу» («для всіх, у кого є голос, серце і кров в жилах»), присвятив монументальні композиції – Реквієм і траурно-тріумфальну симфонію – героям Липневої революції 1830-го року. Що ж до музичних пристрастей, то поряд з Бетховеном, він з юності захоплювався Глюком, а в останні роки життя зробив редакції його опер і, що саме головне, написав оперну діалогію на античний сюжет «Троя» не без впливу Глюка.

### **Програмні симфонії Берліоза**

Безумовно, найцікавіша і самотутня область творчої спадщини Берліоза – це його програмні симфонії. Народжені новою епохою, вони не схожі ні на бетховенські симфонії, ні на симфонії німецьких романтиків. Їх особливості:

– віддзеркалення гострих проблем сучасності. Ідейний зміст програмних симфоній Берліоза найтіснішим чином перегукується з образами сучасною йому романтичної літератури – Мюссе, Гюго, Байрона. «Фантастична» симфонія є таким же маніфестом романтизму, як і роман Мюссе «Сповідь сина століття», поема Байрона «Паломництво Чайльд Гарольда» – це перший в історії музики музичний портрет молодого людини XIX століття, типового героя свого часу. Він наділений тими ж рисами хворобливої чутливості, розчарування, самоти і меланхолії, як і герої Байрона, Гюго. Сама тема «втрачених ілюзій», до якої звернувся композитор, була дуже характерною для свого часу;

– елементи театральності. Берліоз володів рідким театральним даром. Він міг з максимальною наочністю змалювати в музиці той або інший образ. І майже кожному музичному образу Берліоза можна дати конкретне сюжетне тлумачення. Наприклад, в «Фантастичній симфонії»: «Поява коханої на балу», «Перегукування пастухів», «Гуркоти грому», «Страта злочинця» і ін. У симфонії «Гарольд в Італії»: «Спів пілігримів», «Серенада горця»; у «Ромео і Джульєті» – «Самота Ромео», «Похорони Джульєти» і ін.

Конкретизуючи музичні образи, Берліоз приходив до цілого ряду звукозображальних прийомів, а також до сюжетної послідовності частин і епізодів. Окремі частини в програмних симфоніях Берліоза уподібнюються актам театральної п'єси. Найбільш «театральна» симфонія – «Ромео і Джульєта», в яку введені солісти, хор і елементи оперної дії. Сам Берліоз визначив її як «драматичну» в тому сенсі, що її можна виконати на сцені, як театральний твір. Характерно, що окремі частини берліозовських симфоній деколи називаються «сценами», наприклад, «сцена балу», «сцена в полях» в «Фантастичній». Ф.Ліст в своїй симфонічній музиці мислить більш узагальнено.

Отже, симфонія в Берліоза ставала «театром», так композитор по-своєму втілював улюблену ідею романтиків – ідею синтезу мистецтв. Але парадокс: цей істинно французький синтез, здійснений істинно французьким

художником, не зрозуміли саме у Франції, тоді як в Німеччині, Австрії, Росії композитор отримав визнання за життя. Показова історія здобуття Берліозом Великої Римської премії, яку він завоював лише з 4-го разу, вирішивши «стати настільки маленьким, щоб пройти через брами раю» (тобто написавши кантату в традиційному академічному стилі). Впродовж всього життя композитор так і не спромогся добитися успіху в музичному театрі. Його опера «Бенвенуто Челліні» скандально провалилася.

Матеріальна незабезпеченість, прагнення знайти чуйну аудиторію вимушували Берліоза безперервно гастролювати як диригента з переважного виконання власних творів (тріумфальними були його виступи в Петербурзі і Москві). Берліоз-диригент володів великим артистизмом. Поряд з Вагнером він заклав основи сучасної школи диригування. Диригентський досвід Берліоза сконцентрований в відомому «Трактаті про інструментовку». Він застосовував рідко використовувані інструменти – барвисті, з яскраво індивідуальними тембрами, незвичайні поєднання тембрів, своєрідно звучні регістри, нові штрихи, прийоми ігри, що створювали нечувані раніше ефекти. Крім того, Берліоз був блискучим критиком: «Вечори в оркестрі», «Гротески музики», «Музиканти і музика», Мемуари.

### **Приклади тем для доповідей, обговорень, дискусій на практичних заняттях та самостійної роботи**

1. Традиції Африки у французької музики другої половині 20 століття.
2. Особливості процесу затвердження романтизму у європейській музиці 2-ої половини 18 століття і початку 19 століття.
3. Розкрийте особливості творчості Гектора Берліоза.
4. Дослідіть життєвий та творчий шлях Гектора Берліоза.
5. Самобутність творчої спадщини Берліоза.

### **Запитання та завдання**

1. Скільки часу тривав процес переходу в Європі від музичної культури феодального типу до буржуазної та як це позначилося на формування високорозвиненої національної музичної культури Франції?
2. У чому полягає зв'язок з романтичними традиціями французької опери у творчості Ж. Бізе?
3. Як і жанри привертали увагу Гектора Берліоза?
4. У чому полягав французький синтез мистецтв у творчості композиторів епохи Романтизму?
5. Чому окремі частини берліозовських симфоній деколи називаються «сценами»?

### **4.2. Фантастична симфонія Г. Берліоза оп. 14**

Це перший зрілий твір 26-річного Берліоза (1830-1832). Композитор назвав її «Епізод з життя артиста». «Велика фантастична симфонія у п'яти частинах», отже, визначення «фантастична» відноситься до своєрідного трактування жанру, подібно до визначення «драматична» у зв'язку з «Ромео і Джульєтою». Артистом, про якого розповідалося в програмі симфонії, був сам Берліоз, що переживав романтичну драму любові до знаменитої ірландської актриси Генрієти Смітсон. Увесь Париж з цікавістю стежив за розвитком цієї драми, яка набула, як і все у Берліоза, колосальні масштаби.

«Фантастична симфонія» – перша програмна симфонія в історії романтичної музики. Берліоз сам написав текст програми, що дає детальний виклад сюжету. Ця програма була для молоді того часу не просто любовною історією самого автора або іншої конкретної людини. Вперше в музиці був

втілений образ типово романтичного героя, вже відкритого літературою, – розчарованого, що не знаходить собі місця в житті. Такого героя називали Байроном, або – ще точніше – «сином століття», по назві роману Альфреда Мюссе «Сповідь сина століття».

Романтична тема нещасливої любові зростає в симфонії Берліоза до значення трагедії втрачених ілюзій, розчарування в ідеалі. Вперше ця психологічна, інтимна тема вирішувалася не в камерному вокальному жанрі, а в симфонії, причому монументальному. У ній 5 частин (Берліоз був схильний бачити схожість своїй 5-ти частинній симфонії з 5-ти частинною ж «Пасторальною» Бетховена, хоча її театралізовані образи екзальтовані, далекі від симфонії Бетховена). У розташуванні частин помітна симетричність:

- 1 і 5 частини – напружені, бурхливі;
- 2 і 4 частини – жанрові (вальс і марш);
- 3 частина – лірична «серцевина» циклу.

Зв'язок частин здійснюється не лише наявністю програми, але і верховенством провідної музичної думки – лейтмотивом коханої. Він лежить в основі всього алегро I частини, будучи головною темою вільно трактованої сонатної форми; складає середину Трьох-частинної «Сцени балу»; нашвидку проходить в «Сцені в полях» (як вираження «похмурих передчуттів» героя); на мить виникає в «Ході на страту» (як остання думка про кохану); нарешті, в трансформованому, спотвореному вигляді звучить в початкових розділах фіналу.

I частина – «Мріяння. Пристрасті». Складається з двох розділів – Largo (c-moll) і Allegro agitato (C-dur). Largo – це розгорнутий вступ, картина ліричних уявлень, марень, мріянь. М'яка, співуча тема скрипок з меланхолійними зітханнями, в гнучкому ритмі з трепетними паузами, змінюється жвавим мажорним епізодом, а потім повторюється в новій фактурі (таким чином утворюється трьох-частинна форма).



## Приклад 29

Largo. (♩ = 54.) H. Berlioz, Op. 14.

2 Flauti.  
Flauto II = Flauto piccolo.

2 Oboi.

2 Clarinetti in B (Si<sup>b</sup>).

1 II. in Es (Mi<sup>b</sup>).

4 Corni.  
III. IV. in C (U).

2 Fagotti.

2 Cornetti in B (Si<sup>b</sup>).  
(Cornets à pistons.)

2 Trombe in C (U).

Timpani  
in C (U) G (Sol).

Violino I. *con sordino*

Violino II. *con sordino*

Viola. *con sordino*

Violoncello. *con sordino*

Contrabbasse. *con sordino*

*Allegro agitato* починається лейтмотивом (після вступних тактів), представленим дуже рельєфно, майже без супроводу, в унісонному звучанні флейти і скрипок. Інтонаційний зміст і будова лейттеми дуже відрізняються від класичних головних тем. Спочатку світла, лірична тема коханої в процесі розвитку передає сум'яття, душевні пориви, в розробці набуває тривожного, похмурого характеру. По суті, це єдина тема *Allegro*, оскільки побічна (G-dur – e-moll) будується в основному на тих же елементах.

## Приклад 30



Важливо відзначити, що в сонатному алегро зароджуються майже всі образи інших частин симфонії. Так, настрої любовної туги буде покладений в основу «Сцени в полях». «Мефістофельські» інтонації з розробки приводять до зловісної фінальної картини. Церковний мотив (в кінці I частини) переродиться в «чорну месу» шабашу. Те, що в I частині показано як нерозривна єдність психологічних станів, розгортається впродовж всього циклу у вигляді різких контрастних сцен.

II частина – «Бал» (A-dur) – картина святкової веселості. У її зіставленні з I частиною відбита типово романтична думка про самоту героя-романтика в оточенні чужого йому натовпу, який веселиться. Ця частина – дивне відкриття Берліоза: він вперше вводить в симфонію вальс, замінюючи цим символом романтизму і старовинний менует, і новіше бетховенське скерцо. Барвисті арпеджіо двох арф (вперше в симфонічній музиці) приводять до легкого кружляння чарівної вальсової теми скрипок, прикрашеної staccato дерев'яних духових і pizzicato струнних. У середньому розділі 3-х частинної

форми виникає лейтмотив, змінений елементами вальсовості. Ще один раз він з'являється в кодї цієї частини у виконуючого соло кларнета.



### Приклад 31

Ein Bal<sup>1</sup>      A Ball

**VALSE Allegro non troppo** (♩ = 120)

2 Flauti  
Flauto II = Flauto piccolo  
Oboe  
2 Clarinetti in A (La)  
I, II in E (Mi)  
4 Corni  
III, IV in C (Ut)  
\*) Cornetto in A (La)  
(Cornet a pistons)

Arpa I  
Arpa II  
Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello  
Contrabasso

III частина – «Сцена в полях» (F-dur) – малює нову обстановку, в яку потрапляє герой. При всіх зв'язках з бетховенською «Пасторальною» симфонією, в наявності новизна цієї панорами природи: замість гармонійності – настроїв роздвоєності. Душевному сум'яттю самотньої особи протистоїть пастушача ідилія, спокійна безтурботність природи, не випадково в оркестрі замовкають мідні духові, залишаються лише 4 валторни. Перекликаються сопілки пастухів (англійський ріжок і гобой),

потім винахідливо варіюється основна тема цієї частини – така ж ясна, спокійна, пасторальна.



Приклад 32

III.

Scène aux champs  
Auf dem Lande      In the country

Adagio (♩ = 64)

2 Flauti

Oboe

Corno inglese  
(= Oboe II)

Clarineti in B (Sib)

Corni I, II in F (Fa)

Corno III in Es (Mi)

Corno IV in C (Ut)

4 Fagotti

Timpani I  
(Sib) F alto (Fa Assol)

1. e 2. Timpaniste

Timpani II  
in As (La) C (Ut)

3. e 4. Timpaniste

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Contrabasso

Adagio (♩ = 64)

Проте поступово вона набуває тривожнішого характеру, захмаривається. Напруга особливо зростає при появі лева і проривається в кульмінації (зменшені септакорди у всього оркестру). Потім починається поступове прояснення, заспокоєння, оркестрова звучність стає прозорою, і навіть уривок лейтмотиву звучить ясно і світло. Знову настає блаженний спокій.

Коли все стихає, англійський ріжок заводить свій початковий сопілковий награв, але замість відповіді гобоя звучить тремоло литавр, подібне до віддалених гуркотів грому. Так пастораль завершується передчуттям подальших драматичних подій.

IV частина – «Хід на страту» (g-moll). Вона вносить різкий контраст: замість сільського пейзажу, плавних, неквапливих пасторальних тем – жорсткий марш, похмурий і зловісний. На відміну від попередніх частин композитор використовує тут величезний оркестр за участю важкої міді (3 тромбони, 2 туби) і великої кількості ударних (4 літаври, тарілки і великий барабан). Спочатку чується глухий гул натовпу, що збирається, потім виникає низхідний унісон віолончелей і контрабасів, в прямолінійному русі якого є щось рокове, невблаганне. Це – перша тема маршу.



Приклад 33

**Marche au supplice**  
**Der Gang zum Hochgericht      The procession to the stake**  
*Allegretto non troppo* (♩ = 72)

2 Flauti  
2 Oboi  
Clarinetti in C (*Ut*)  
II. in B basso (*Si $\flat$  grave*)  
4 Corni  
III. IV. in Es (*Mi $\flat$* )  
4 Fagotti  
Cornetti in B (*Si $\flat$* )  
(Cornets à pistons)  
Trombe in B (*Si $\flat$* )  
Tromboni I e II  
Trombone III  
2 Tube  
Timpani I  
in B (*Si $\flat$* ) F (*Fa*)  
Baguettes d'éponge  
Mit Schwammschlägeln  
With sponge-headed  
drum-sticks  
Timpani II  
in G (*Sol*) D (*Re*)  
Baguettes d'éponge  
Mit Schwammschlägeln  
With sponge-headed

*pp* II. *pp* III. *pp* (a 2.) *pp*

*p* Il faut frapper la première croche de chaque temps avec les deux baguettes et les cinq autres croches avec la baguette de la main droite seulement.  
Die erste Achtelnote jedes halben Taktes wird mit zwei Schlägeln geschlagen, die andern fünf Achtelnoten mit dem Schlägel der rechten Hand.  
(con sord) (coperti)  
The first quaver of each half-bar to be played with 2 drum-sticks; the other 5 quavers with the right hand drum-sticks.

Друга тема – марш «блискучий і урочистий», як мовиться в програмі – виконується всією духовою групою. Виблискуюча звучність міді, пунктирний ритм, тональність Es-dur створюють тріумфальний характер, але в цій тріумфальності є щось зловісне. При поверненні першої теми маршу використаний незвичайний оркестровий ефект, що додає їй гротесковий відтінок: тема розподіляється між різними групами оркестру, причому струнні виконують її то *pizzicato*, то смичком. У коді, як це незрідка у Берліоза, музика прямо ілюструє програму: виконуючий соло кларнет співає основний лейтмотив, але його ніжне і пристрасне звучання обриває потужний удар всього оркестру – «удар ката».

Приклад 34



Назва V частини – «Сон в ніч шабаша» – пародіює французьку назву комедії Шекспіра. Сили зла показані тут в тому демонічному аспекті, який став типовим для романтиків. Фінал нагадує грандіозну театральну сцену, начеб-то веберовської сцени в «Вовчій ущелині» з її оркестровими відкриттями. У повільному вступі виникає картина: злітається на шабаш «нечисть» (таємниче шелестіння струнних, глухі удари литавр, писк флейти пікколо і інших дерев'яних на одному звуці, що повторюється. Звучання засурдіненої валторни створюють химерний, фантастичний колорит).

В центрі вступу – поява коханої, але це не ідеальний образ, а відьма, виконуюча непристойний танець. Кларнет пікколо, немов кривляючись, під акомпанемент литавр інтонує невпізнанно змінений лейтмотив. Прийом трансформації тематизму, вперше використаний Берліозом, отримав широке використання в творчості багатьох композиторів XIX-XX століть. Віддалене звучання дзвонів сповіщає поява ще однієї пародійної теми – це середньовічний наспів *Dies irae* (туби і фаготи), яка відкриває «чорну месо». Тема строгого хоралу в ній повторюється в зменшеній з іншою ритмічною акцентівкою і далі ще більш прискорюється.



Приклад 35

**Songe d'une nuit du sabbat**  
**Hexensabbat      The witches' sabbath**  
*Larghetto* (♩ = 68)

**Flauto I e Flauto piccolo & Oboi**  
**Clarinetti I in Es (Mi<sup>b</sup>) II in C (Ut)**  
**Corni I, II in Es (Mi<sup>b</sup>) III, IV in C (Ut)**  
**Fagotti I e II III e IV**  
**Trombe in Es (Mi<sup>b</sup>)**  
**Cornetti in B (Si<sup>b</sup>) (Cornetti a pistoni)**  
**Tromboni I e II Trombone III & Tube**  
**Timpani I in H (Sol) E (Mi)**  
**Timpani II in G (Sol) C (Ut)**

**Gran Tamburo (Grosse Caisse)**  
**Due campane (2 Glocken) in C (Ut) G (Sol)**

**Violino I divisi 1. con sordini 2. con sordini 3. con sordini**  
**Violino II divisi 1. con sordini 2. con sordini 3. con sordini**  
**Viola divisi 1. con sordini 2. con sordini**  
**Violoncello e Contrabbasso**

*Baquettes d'éponge*  
*Schwammköpfige*  
*Sponge-headed drum-sticks*  
*ma in C (Ut)*

*aufrecht gestellt und wie eine Felle von 3. und 4. Felleköpfiger mit Schwammköpfen gespielt*  
*placed upright and treated as a drum, to be played by the 3<sup>rd</sup> and 4<sup>th</sup> drummer with sponge-headed drum-sticks*  
*tacet bis [55]*

Основний розділ Фіналу – хоровод шабаша, побудований у формі фугато. Танець росте, залучає до свого руху весь оркестр, набуває характер оргії. Серед безлічі оркестрових ефектів, винайдених Берліозом, один з найзнаменитіших – в епізоді танцю мерців, стук кісток який передається грою держаком смичка на скрипках і альтях. У кульмінації тема хороводу поліфонічно поєднується з темою *Dies irae*.

### Приклад 36

*Dies irae et Ronde du Sabbat (ensemble)*  
*Dies irae und Hexenrundtanz (zusammen)*  
 Dies irae and witches' round dance (together).

The image shows the beginning of a musical score for an ensemble. It consists of eight staves. The top two staves are for woodwinds (flutes and oboes), the next two for strings (violins and violas), and the bottom two for the piano. The music is in a minor key and features a complex, rhythmic texture with many accidentals and dynamic markings. The first few measures show a dense, polyphonic texture with many notes and rests.

The image shows the beginning of a musical score for the 'Dies irae' section. It consists of four staves. The top two staves are for woodwinds (flutes and oboes), and the bottom two are for the piano. The music is in a minor key and features a complex, rhythmic texture with many accidentals and dynamic markings. The first few measures show a dense, polyphonic texture with many notes and rests.



**Приклади тем для доповідей, обговорень, дискусій на практичних заняттях та самостійної роботи**

1. «Фантастична симфонія» – перша програмна симфонія в історії романтичної музики.
2. Значення трагедії втрачених ілюзій, розчарування в ідеалі у «Фантастичній симфонії» Г.Берліоза.
3. Зробіть музикальний аналіз Фантастичної симфонії Г. Берліоза.
4. Розкрийте особливості V частини – «Сон в ніч шабаша».
5. Проаналізуйте композиторський стиль Г.Берліоза.

**Запитання та завдання**

1. У чому схожість 5-ти частинної симфонії Г.Берліоза з 5-ти частинною ж «Пасторальною» Бетховена?
2. За допомогою чого здійснюється зв'язок частин у «Фантастичній симфонії» Г.Берліоза?
3. У чому полягає різкий контраст IV частини – «Хід на страту» (g-moll) від попередніх трьох?
4. Яка музична форма основного розділу Фіналу – хоровод шабаша?
5. У чому полягає новаторство у творчості Г.Берліоза?

### 4.3. Життєвий та творчий Жоржа Бізе

Ім'я геніально обдарованого французького композитора другої половини XIX століття Жоржа Бізе (1838-1875) прославило його останній твір – опера «Кармен». Бізе помер через 3 місяці після її провальної прем'єри, не доживши до 37 років і так і не визнавши, що він створив один з найулюбленіших шедеврів світового оперного репертуару. Майже все життя Бізе пройшло в Парижі. Вундеркінд, що виріс в музичній сім'ї, він вже в 10-річному віці поступив в Паризьку консерваторію.

Його вчителями в консерваторії були кращі французькі музиканти і педагоги: А. Мармонтель (фортепіано), П. Циммерман і Ш. Гуно (теоретичні предмети), Ф. Гальові (композиція). Мабуть, саме в спілкуванні з Фроманталем Гальові і Шарлем Гуно, відомими майстрами французької опери, виник стійкий інтерес Бізе до музичного театру. Надалі в першу чергу з театром будуть пов'язані його головні творчі досягнення. Сам він говорив із цього приводу: «...Мне потрібний театр: без нього я ніщо».

Індивідуальність творчого почерку Бізе яскраво виявилася вже у творах, написаних в консерваторні роки (1848-1857). Серед них – юнацька симфонія C-dur, створена всього за 17 днів, оперета «Доктор Міраклъ», яка набула першу премію конкурсу на кращу оперету. Бізе неодноразово преміювали і на інших консерваторних конкурсах. Найпрестижніша з них, Велика Римська (після закінчення консерваторії), дала йому можливість провести три роки в Італії, в Римі. У Італії були створені комічна опера «Дон Прокопіо», що сюжетно перекликається з «Севільським цирульником» Россіні, і симфонічна ода з хорами «Васко да Гама».

Жорж Бізе рано звернув на себе увагу як яскравий піаніст-віртуоз. Сам Ліст був уражений тією легкістю, з якою він грав з аркуша незнайому музику, у тому числі складні партитури. Проте, Бізе відмовився від

артистичної кар'єри, щоб цілком присвятити себе композиторській творчості. Проте на цій дорозі його чекали труднощі і розчарування. В умовах Другої імперії (1852-70) музичне життя Франції переживало кризу. Париж наповнила легка, розважальна музика, в оперному ж театрі панували пишні спектаклі у дусі Дж. Мейєрбера.

Хронічне безгріштя заставляло композитора займатися невдячною, рутинною роботою, щоб утримувати сім'ю. Він коректував і робив переклади чужих оперних партитур, писав вставні номери і розважальну музику, давав приватні уроки, незрідка працюючи по 16 годин на добу. У одному з листів він признається: «Я працюю, як негр, я виснажений, я буквально розриваюся на частини... Я тільки що закінчив романси для нового видавця. Боюся, що вийшло посередньо, але потрібні гроші. Гроші, вічно гроші – до біса!».

У таких важких умовах були створені нові твори Бізе: опери «Шукачі перлин», «Перська» красуня (по однойменному роману В. Скотта), «Джаміле» (на сюжет поеми А. Мюссе), симфонія «Рим», фортепіанні п'єси (серед них «Дитячі ігри» для фортепіано в 4 руки, «Хроматичні концертні варіації»), пісні. Одне з кращих творів Жоржа Бізе – музика до драми А. Доде «Арлезіанка», сюжетні калізії якої мають багато загального з «Кармен». В обох випадках розігрується драма любові і ревності з трагічною розв'язкою.

Син фермера Фредері пристрасно закоханий в дівчину з Арля – красуню Арлезіанку. Молоді люди обручені, але їх весілля неможливе: родичі хлопця впевнені, що вона невірна йому. Фредері умовляють одружитися на іншій дівчині, яка давно його любить. Фредері погоджується, але в день весілля кінчає самогубством, викинувшись з вікна.

Постановка п'єси Доде (1872) була невдалою, і композитор склав з кращих музичних номерів оркестрову сюїту. Сюди увійшли Прелюдія, Менует, Adagietto і Передзвін. Друга сюїта, вже після смерті Бізе, була складена його другом, Е. Гіро. У ній теж чотири номери: Пастораль, Інтермеццо, Менует (запозичений з опери Бізе красуня «Перська») і

Фарандолла. Обидві оркестрові сюїти міцно затвердилися на концертній естраді.

Відтворюючи національний колорит, поряд з декількома справжніми народними мелодіями Провансу («Марш трьох королів» і «Танець жвавих коней» у Фарандолі), Бізе використовував характерні ритми і інтонації провансальського фольклору. Крім того, він включив в партитуру інструменти, близькі по тембру південно-французьким народним інструментам. Основними рисами стилю Бізе є французька витонченість, яскравий мелодійний дар, свіжість ладо-гармонійних засобів, майстерність оркестрового письма.

### **4.3. Кармен – кульмінація творчості Жоржа Бізе**

Кармен Жоржа Бізе – одна з найяскравіших оперних героїнь. Це – уособлення пристрасного темпераменту, жіночої чарівності, незалежності. «Оперна» Кармен мало нагадує свій літературний прототип. Композитор і лібреттисти усунули її хитрість, вороватість, все дрібне, буденне, що «принижувало» цей персонаж Меріме. Крім того, в трактуванні Бізе Кармен придбала риси трагічної величі: своє право на свободу любові вона доводить ціною власного життя.

Перша характеристика Кармен дана вже в увертюрі, де виникає основний лейтмотив опери – тема «рокової пристрасності». Різко контрастуючи всій попередній музиці (темам народного свята і лейтмотиву Тореадора), ця тема сприймається як символ рокової зумовленості любові Кармен і Хозе. Вона відрізняється гостротою збільшених секунд, ладотональною нестійкістю, напруженим секвентним розвитком, відсутністю каденційного завершення.



## Приклад 37

Allegro giocoso. (♩ = 116.) GEORGES BIZET.

Piano. *ff*

Лейтмотив «рокової пристрасті» згодом з'являється в найбільш важливих моментах драми: у сцені з квіткою (зав'язка), в дуеті Кармен і Хозе у II дії (перша кульмінація), перед «аріозо ворожіння» (драматургічний перелом) і особливо широко – у фіналі опери (розв'язка). Ця ж тема супроводжує першу появу Кармен в опері, набуваючи, проте, зовсім інший

відтінок: жвавий темп, елементи танцювальності додають їй характер темпераментний, запалювальний, ефектний, пов'язаний із зовнішнім виглядом героїні.

Перший сольний номер Кармен – знаменита Хабанера. Хабанера – це іспанський танець, попередник сучасного танго. Узявши за основу справжню кубинську мелодію, Бізе створює образ томний, плотський, пристрасний, чому сприяють низхідний рух за хроматичною гамою і вільна невимушеність ритму. Це не лише портрет Кармен, але і виклад її життєвої позиції, своєрідна «декларація» вільної любові.



Приклад 38

## № 5. Habanera.\*)

Allegretto, quasi Andantino. *p*

Carmen. L'amour  
Love is

Sopranos I & II.  
(Cigarette-girls).

Tenors.  
(Young men).

Basses.  
(Workingmen).

Chorus.

Allegretto, quasi Andantino. (♩ = 72.)

Piano. *pp*

est un oi-seau re - bel - le Que nul ne peut ap - pri - voi - ser, Et c'est  
like an - y wood-bird wild, That none can ev - er hope to tame; And in

Аж до Третьої дії характеристика Кармен витримана в тому ж – жанрово-танцювальному плані. Вона дається в серії пісень і танців, пронизаних інтонаціями і ритмами іспанського та циганського фольклору. Так, в сцені допиту Кармен Цунігою використовується ще одна музична цитата – відома жартівлива іспанська пісенька. Її мелодію Бізе пов'язав з пушкінським текстом в переведенні Меріме (пісня Земфіри про грізного мужа з поеми «Цигани»). Кармен наспівує її майже без супроводу, зухвало і глузливо. Форма куплетна, як і в Хабанері.

Найбільш значна характеристика Кармен в I-ої дії – Сегідил'я (іспанський народний танець-пісня). Сегідил'ю Кармен відрізняє неповторний іспанський колорит, хоча композитор не використовує тут фольклорний матеріал. З віртуозною майстерністю він передає типові особливості іспанської народної музики – самотність забарвлення (зіставлення мажорного і мінорного тетракордов) ладу, характерні гармонійні

звороти (S після D), «гітарний» акомпанемент. Цей номер не є чисто сольним – завдяки включенню реплік Хозе він переростає в діалогічну сцену.



### Приклад 39

*pp e leggero*

Близ ба - сти - о - на в Се -  
Près des rem - parts de Sé -

- виль е, друг мой жи - вет Ли - льяс  
- vil le, chez toi a - mi Lil - las

Наступна поява Кармен – в циганській пісні і танці, яким відкривається II дія.

### Приклад 40



**Carmen. (Gypsy Song.)**

*p*

(The dance ceases.)

Les  
The

*p* *dim.*

tringles des sistres tin - taient. A - vec un é - clat mé - tal -  
 sound of sis - trum - bars did greet Their ears with dry, me - tal - lic

*pp*

Оркестровка (з бубном, тарілками, трикутником) підкреслює народний колорит музики. Безперервне наростання динаміки і темпу, широкий розвиток активної квартової інтонації – все це створює образ дуже темпераментний, завзятий, енергійний. В центрі Другої дії – дуетна сцена Кармен і Хозе. Їй передує солдатська пісенька Хозе за сценою, на якій будується антракт цієї дії. Дует збудований у вигляді вільної сцени, яка включає і речитативні діалоги, і аріозні епізоди, і ансамблевий спів.

Початок дуету пронизаний відчуттям радісної згоди: Кармен розважає Хозе піснею і танцем з кастаньетами. Дуже проста, нехитра мелодія в народному дусі побудована на оспівуванні тонічних оборотах, Кармен наспівує її без слів. Хозе милується нею, проте ідилія триває недовго – військовий сигнал нагадує Хозе про військову службу. Композитор використовує тут прийом двоплановості: при другому проведенні мелодії пісні до неї приєднується контрапункт, сигнал військової труби.



## Приклад 41

(with a serio-comic air.)

sé; — je com - men - cel  
sél — Now, at - ten - tion!

12117

190 Allegretto. (♩ = 108.)  
(dancing, and accompanying herself with the castanets.)

La — la — la — la — la — la — la —

\*) Castagnette.

pp

Для Кармен військова дисципліна не є поважною причиною для дострокового закінчення побачення, вона обурюється. У відповідь на град її докорів і кепкувань Хозе говорить про свою любов (ніжне аріозо з квіткою «Бачиш, як свято зберігаю...»).

## Приклад 42

**ADAGIASSIMO**  
*Plus amere*

Ви - дити, як сви - то со - хра - ни - ю це - ток, що мне ты по - да -  
 Ви - дити, Кармен, хра - нию я ся - то це - ток, мне бро - шельний ко -  
*La fleur que tu m'a - vais je - tée - e, dans ma prison, m'aurait res -*

**нар**  
*PP legato*

- ри - ла. Ве - дь він тюрме - со мною был и неж - ний за - пах свой хра -  
 - гда - то. Свой неж - ний, тон - кий а - ро - мат в нем ле - ст - ки е - ще хра -  
*- tée - e fleur - tris et sè - che - je - tée fleur, gardait tou - jours sa douce o -*

Потім провідна роль в дуєті переходить до Кармен, яка намагається захопити Хозе вільним життям в горах. Її велике соло, яке супроводжується лаконічними репліками Хозе, побудоване на двох темах – «туди, туди в рідні гори» і «залишив тут борг свій суворий». Перша більш пісенна, друга – танцювальна, в характері тарантели (на ній буде побудований завершуючий весь II акт ансамбль контрабандистів).

Зіставлення цих двох тем утворює Трьох-частинну репризну форму. «Аріозо з квіткою» і «гімн свободі» – це два абсолютно протилежних уявлення про життя і любов.



## Приклад 43

The image shows a musical score for a scene from Bizet's opera 'Carmen'. It consists of two systems of music. The first system features Carmen's vocal line and piano accompaniment. Carmen's lyrics are 'Es-tu des nô-tres main-te-nant? Will you not be one of us now?'. The piano accompaniment includes dynamic markings like *pp*, *meno*, and *pp*. The second system features Don José's vocal line and piano accompaniment. Don José's lyrics are 'Il le faut bien! What can I do!'. Carmen's vocal line in the second system includes 'Ah! Ah! You're le'. The piano accompaniment includes dynamic markings like *cresc.*, *f*, *dim.*, and *molto*. The score also includes performance instructions like *mf (to Don José.)* and *mf (sighing.)*.

У III дії, разом з поглибленням конфлікту, змінюється і характеристика Кармен. Її партія відходить від жанрових засобів і драматизується. Чим глибше зростає її драма, тим більше жанрові (чисто пісенні і танцювальні) елементи замінюються драматичними. Переломним моментом в цьому процесі є трагічне аріозо з сцени ворожіння. Раніше зайнята лише грою, прагнуча підкорити і підпорядкувати всіх довкола, Кармен вперше задумалася про своє життя.

Сцена ворожіння побудована в стрункій 3х-састинній формі: крайні розділи – це веселий дует подруг (F-dur), а середня частина – аріозо Кармен (f-moll). Виразні засоби цього аріозо різко відрізняються від всієї попередньої характеристики Кармен. Перш за все, відсутні зв'язки з танцювальністю. Мінорний лад, низький регістр оркестрової партії і її похмурий колорит (завдяки тромбонам), остинатна ритміка – все це створює відчуття траурної маршовості. Вокальна мелодія вирізняється широтою дихання, підпорядкована хвиловому принципу розвитку. Скорботний характер посилюється рівністю ритмічного малюнка.



## Приклад 44

Andante molto moderato. (♩ = 66) (with simplicity and very evenly.)

*ppp*

En vain pour é - vi - ter les ré - ponses a -  
In vain, to shun the answer that we dread to

mères, En vain tu mê - le - ras, — Ce - la ne sert a  
hear, To mix the cards we try, — 'Tis all of no a -

У останній, IV дії Кармен бере участь у двох дуетах. Перший – з Еськамілью, він пройнятий любов'ю і радісною згодою. Другий, з Хозе, – трагічний поєдинок, кульмінація всієї опери. Цей дует, по суті, «монологійний»: благання, відчайдушні погрози Хозе змітаються непохитністю Кармен. Її фрази сухі і лаконічні (на противагу співучим мелодіям Хозе, близьким його аріозо з квіткою). Величезну роль грає лейтмотив рокової пристрасті, який знову і знову звучить в оркестрі.

## Приклад 45

Allegro moderato. ( $\text{♩} = 108$ ) Don José.

plus. — Mais moi, Carmen, je t'aime en-  
more. — But I, Carmen, let me im-

*f* *3* di - mi - nu - en *3* do - *3* molto *p*

380

co - - re, Car - men, hé - las! moi, je ta -  
plore — you, Car - men, a - las! I still a -

Carmen. *mf* But what good will that do? My heart you'll

A quoi bon tout ce-la? que de mots super-flus!  
What good will all that do? My heart you'll never move!

do - - re! Car -  
dore — you! Car -

*dim.* *p*

Розвиток йде по лінії неухильного наростання драматизму, загостреного прийомом вторгнення: 4 рази в дует уриваються вітальні крики натовпу з цирку, кожного разу у вищій тональності. Кармен гине в той момент, коли

народ славить переможця, Еськамільо. «Фатальний» лейтмотив тут безпосередньо зіставляється зі святковим звучанням маршевої теми тореадора. Таким чином, у фіналі опери воістину симфонічну розробку отримують всі теми увертюри – тема рокової пристрасті (у найостанніший раз вона проводиться в мажорі), тема народного свята (перша тема увертюри) і тема тореадора.



#### Приклад 46

(Carmen attempts to escape, but Don Jose catches up with her at the entrance of the amphitheatre; he stabs her; she falls, and dies.)

**SOPRANOS.**

To - ré - a - dor, en gar - de! — To - ré - a - dor! —  
 To - re - a - dor, make read - y, — To - re - a - dor! —

**TENORS.**

To - ré - a - dor, en gar - de! — To - ré - a - dor! —  
 To - re - a - dor, make read - y, — To - re - a - dor! —

**BASSES.**

(Orchestra.) *espress.*

«Кармен» – кульмінація творчості французького композитора Жоржа Бізе (1838-1875) і одна з вершин всієї оперної музики. Ця опера стала останнім твором Бізе: її прем'єра відбулася 3 березня 1875 року, а рівно через три місяці композитора не стало. Його передчасна смерть була прискорена тим грандіозним скандалом, який розігрався довкола «Кармен»: поважна публіка знайшла сюжет опери непристойним, а музику дуже вченою,

наслідувальною («вагнеріанською»). Сюжет запозичений з однойменної новели Проспера Меріме, точніше, з її завершальної глави, яка містить розповідь Хозе про його життєву драму.

Лібрето написали драматурги А. Мельяк і Л. Гальові, істотно переосмисливши першоджерело:

- змінені образи головних героїв. Хозе – не похмурий і суворий розбійник, на совісті якого немало злочинів, а звичайна людина, пряма і чесна, декілька слабовільний і запальний. Він гаряче любить свою матір, мріє про спокійне родинне щастя. Кармен облагороджена, виключена її хитрість, вороватість, активніше підкреслено її вольнолюбство, незалежність;
- іншим став сам колорит Іспанії. Дія відбувається не в диких гірських ущелинах і похмурих міських трущобах, а на залитих сонцем вулицях і площах Севільї, гірських просторах. Іспанія Меріме оповита нічним мороком, Іспанія в Бізе повна бурхливого і радісного кипіння життя;
- для посилення контрасту лібретисти розширили роль побічних персонажів, які були ледве намічені в Меріме. Ліричним контрастом палкої і темпераментної Кармен стала ніжна і тиха Мікаела, а протилежністю Хозе – життєрадісний і самовпевнений тореадор Еськамільо;
- посилено значення народних сцен, які розсунули рамки оповідання. Довкола головних героїв закипіло життя, їх оточили живі народні маси – курці, драгуни, циганки, контрабандисти і так далі.

Жанр «Кармен» відрізняється великою своєрідністю. Бізе дав опері підзаголовок «комічна опера», хоча її зміст відрізняється справжньою трагедійністю. Пояснюється така назва жанру давньою традицією французького театру зараховувати до комедії будь-який твір, сюжетно пов'язаний з повсякденним життям простих людей. Крім того, Бізе вибрав для своєї опери традиційний структурний принцип французької комічної опери – чергування закінчених музичних номерів і розмовних прозаїчних епізодів.



Після смерті Бізе його друг, композитор Ернст Гіро замінив розмовну мову музичною, тобто речитативами. Це сприяло безперервності музичного розвитку, проте зв'язок з жанром комічної опери і зовсім порушився. Залишаючись формально в рамках комічної опери, Бізе відкрив абсолютно новий для французького оперного театру жанр – реалістичну музичну драму, яка синтезувала кращі риси інших оперних жанрів:

- розгорнутими масштабами, яскравою театральністю, широким використанням масових сцен з танцювальними номерами «Кармен» близька «великій французькій опері»;
- звернення до любовної драми, глибока правдивість і щирість в розкритті людських відносин, демократичність музичної мови йде від ліричної опери;
- опора на жанрово-побутові елементи, комічні деталі в партії Цуніги є ознакою комічної опери.

Ідея опери полягає в затвердженні права людини на свободу подчуттів. У «Кармен» стикаються два різні життєві устрої, два світогляди, дві психології, «несумісність» яких закономірно приводить до трагічного результату (у Хозе – «патріархальна», у Кармен – вільна, не скута нормами загальноприйнятої моралі). Драматургія опери заснована на контрастному зіставленні драматизму і рокової приреченості, любовної драми і яскравих, святкових сцен народного життя. Це зіставлення розвивається впродовж всього твору, починаючи з увертюри аж до кульмінаційної завершальної сцени.

І дія починається масовою хоровою сценою, що показує фон, на якому розвертатиметься драма і головної героїні, що передує появі, Кармен. Тут дана експозиція майже всіх головних персонажів (окрім Еськамільо) і відбувається зав'язка драми – в сцені з квіткою. Кульмінаційна вершина цієї дії – сегідил'я: Хозе, охоплений пристрастю, вже не в силах чинити опір чарам Кармен, він порушує наказ, сприяючи її втечі.

II дія також відкривається галасливіше, жвавою народною сценою в кабачку Лілас-Пастья (місце таємних зустрічей контрабандистів). Тут отримує свою портретну характеристику Еськамілью. У цій же дії виникає перший конфлікт в стосунках Кармен і Хозе: сварка затьмарює перше ж любовне побачення. Несподіваний прихід Цуніги вирішує долю Хозе, який вимушений залишитися з контрабандистами.

У III дії конфлікт загострюється і намічається трагічна розв'язка: Хозе страждає від зради боргу, туга по рідному будинку, від ревнощів і усе більш пристрасної любові до Кармен, але вона вже охолонула до нього. Центром III акту є сцена ворожіння, де передбачається доля Кармен, а кульмінацією – сцена поєдинку Хозе і Еськамілью і розриву з ним Кармен. Проте розв'язка зволікається: у фіналі цієї дії Хозе вирушає з Міхаелей до хворої матері. В цілому, 3 дія, переломна в драматургії опери, відрізняється похмурым колоритом (події відбувається вночі в горах), пронизано відчуттям тривожного очікування. Велику роль в емоційному забарвленні дії грають марш і секстет контрабандистів з їх неспокійним, настороженим характером.

У IV дії розвиток конфлікту вступає в свою останню стадію і досягає кульмінації. Розв'язка драми відбувається в завершальній сцені Кармен і Хозе. Її готує святкова народна сцена очікування бою биків. Тріумфуючі крики народного натовпу з цирку складають другий план і в самому дуєті. Таким чином народні сцени постійно супроводжують епізоди, що розкривають особисту драму.

**Приклади тем для доповідей, обговорень, дискусій на практичних заняттях та самотійної роботи**

1. Особливості музичної культура Франції другої половини XIX століття.
2. Роль Жорж Бізе в музичній культурі Франції XIX століття.
3. Індивідуальність творчого почерку Жоржа Бізе.
4. Основні жанри музики Жоржа Бізе та їх характеристика.
5. Надати характеристику образного змісту оперного доробку композитора.

**Запитання та завдання**

1. Проаналізуйте нові засоби музичної виразності творів Жоржа Бізе
2. У чому полягає роль Жоржа Бізе в розвитку французької музичної культури?
3. У чому полягає Життєвий та творчий шлях Ж.Бізе?
4. Дослідіть життєвий та творчий шлях Ж.Бізе
5. Розкрийте образний зміст опери «Кармен» Жоржа Бізе.

## РОЗДІЛ IV

### МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ПРАГИ КІНЦЯ ХІХ СТОЛІТТЯ

На кінець ХІХ ст. столиця Чехії – Прага стала одним із найвідоміших музичних центрів Європи. Особливим визнанням користувався композиторський факультет Празької консерваторії. До Праги приїздили на навчання талановиті музиканти з усієї Європи – виконавці та композитори.

На той час окрасою чеської музичної культури вже була творчість Б.Сметани та А. Дворжака. Розвинені ними традиції реалізму в музиці лягли в основу діяльності празької школи. Остання сформувалася на основі таких класичних жанрів, як опера, симфонічна поема, камерно-інструментальний ансамбль, хорова і фортепіанна мініатюра. Спираючись на неосяжні скарби народної творчості, на багатий досвід, накопичений чеськими музикантами-професіоналами, які до того часу встигли встановити міцні зв'язки з російською музичною культурою, Б. Сметана і А. Дворжак створили в цих галузях твори, що характеризувалися ідейною глибиною, силою й ясністю художніх узагальнень. Своєю творчістю Б. Сметана і А. Дворжак утвердили національну своєрідність чеської музичної класики, визначивши її естетичні ідеали, патріотичні цілі та демократичну спрямованість.

Прага була не лише освітнім центром, а й осередком концертної діяльності. До кінця ХІХ ст. у місті не існувало муніципального, постійного симфонічного оркестру, його функції виконував оркестр консерваторії. В

різні часи у Празі концертували Л. Бетховен (1798), Я. Л. Дуссек (1802), Н. Паганіні (1828), Ф. Ліст (1840, 1846, 1856), Г. Берліоз (1846), Р. Вагнер (1863), М. А. Балакірєв (1867), К. Сен-Санс (1882, 1886), Г. Бюлов (1886), І. Падеревський (1888), П. Чайковський (1888 і 1892; диригував симфоніями й оперою "Євгеній Онєгін" (у Празі в нього зав'язалася дружба з А. Дворжаком) та інші всесвітньо відомі майстри музичного мистецтва.

Ослаблення габсбурзької монархії в 60-х роках ХІХ ст. сприяло демократизації громадського життя Чехії і пов'язаному з цим розвитку музичного життя Праги, найбільш важливими подіями якого було відкриття „Тимчасового театру” (1862), що не залежав від впливу німецької національної меншості, і Національного театру (1881), побудованого на народні кошти (збір грошей відбувався під гаслом „Народ – собі”). Тут виконувалися опери Б.Сметани (до 1874 р. він був головним диригентом „Тимчасового театру”), а також А. Дворжака, К. Бендля, К. Шебора, що стали основою національного оперного репертуару. У Національному театрі ставилися й опери французьких, італійських, а також композиторів інших слов'янських народів. У 1888 р. відкрився Новий німецький театр (для німецької публіки), керівники якого запрошували кращих солістів з інших країн.

На початку 60-х років виникло багато чоловічих, а пізніше – змішаних хорових колективів. Найбільшим хором був „Глагол Празький” (заснований у 1861 р., існує й нині); у 1868 р. організували Об'єднання чеських співочих товариств (пізніше назване “Співоча чеська громада”). З 1863 р. у місті працював Художній клуб (поєднував чеських літераторів, художників і музикантів). Його метою було створення високомистецьких національних творів. Клуб мав власне видавництво, в якому друкувалися нотні видання і книжки з музики. У Празі працювали також видавництва Ф. Урбанека і М. Урбанека, виходили музичні журнали “Slavoj”(1862-1865), „Dalibor” (1858-1864; 1869). Інший журнал з такою самою назвою видавався в 1873-1875,

1878-1913, 1919-1927), „Hudebnilisty” (1870-1875, 1889-1890), „Cyril” (1874-1907, 1909-1944, 1946-1948).

Публічні симфонічні концерти у другій половині XIX ст. ще не мали міцного організаційного й економічного підґрунтя; крім оркестру консерваторії виступали оркестри чеського і німецького оперних театрів. Постійний професійний симфонічний оркестр було створено тільки в 1896 р., коли під керуванням А. Дворжака уперше виступив оркестр Національного театру. У 1894 р. він отримав назву “Чеська філармонія” (з 1901 р. оркестр став самостійним). У 1874 р. був заснований „Каммермузікферайн” - товариство, що організовувало публічні концерти камерної музики (у 1884 р. з нього виокремилася Чеське товариство камерної музики, що сприяло діяльності Чеського квартету, заснованого в 1871 р., та інших камерно-інструментальних ансамблів. Концерти проходили в залі „Рудольфінума”. Ораторії і кантати виконувалися двічі на рік у концертах Об’єднання музикантів (1803-1903).

Високим рівнем характеризувалася музична освіта. Серед випускників Празької консерваторії (заснована у 1811 р.) - видатні музиканти, особливо скрипалі - Я. В. Каливода, И. Славик, Ф.Лауб, О. Шевчик. Ф. Ондржичек, Я. Кубелік та ін. Чимало випускників Празької консерваторії отримували ангажементи в іноземних оркестрах. У 1888 р. до консерваторії було приєднано Органну школу (заснована в 1830 р.; навчання продовжувалося 2-3 роки). У ній навчався і А. Дворжак.

Потрібно зазначити, що у Празі вже давно існувало „Товариство камерної музики” („JednotaproKomorní hudba”). Це товариство мало у своєму розпорядженні власний квартет, що виступав, однак, досить рідко і до того ж характеризувався у своїй репертуарній політиці консервативністю поглядів. Як відомо, свого часу цей ансамбль включив у програму концертів товариства квартет Б. Сметани „З мого життя”. 12 листопада 1891 року він продемонстрував досягнення створеного ним у стінах консерваторії квартетного ансамблю, а 22 жовтня 1892 року колектив уперше виступив у

відкритому концерті. Концерт 13 листопада 1892 року члени ансамблю проводили вже під назвою „Чеський квартет”. Програма цього концерту, що відбувся в Рихнові, відкрилася виконанням згаданого квартету Б. Сметани, до неї увійшли також твори А. Дворжака, К. Бенделя, З. Фібіха й інших чеських композиторів. У наступному році концертами у Відні Чеський квартет розпочав свої гастролі, що супроводжувалися незмінно величезним успіхом.

У перші роки свого існування Чеський квартет складався з учнів А. Бенневіца - скрипалів Карла Гофмана (1872-1936) і Йозефа Сука, альтиста Оскара Недбала й учня Г. Вігана - віолончеліста Отто Бергера (1873-1897), який подібно до Й. Сука і О. Недбала був учнем А. Дворжака по класу композиції.

Уже в перші роки майже піввікової діяльності Чеського квартету визначилася прогресивна спрямованість цього чудового ансамблю, у репертуарі якого, поряд з обома квартетами Б. Сметани, особливо значне місце зайняли численні камерно-інструментальні твори А. Дворжака, який особисто брав активну участь у творчому житті квартету та сприяв його творчому зростанню.

Діяльність Чеського квартету стимулювала творчість чеських композиторів в інструментально-ансамблевих жанрах. Досконалість техніки, бездоганна чистота звуку, закінченість фразування і надзвичайна ансамблева злагодженість дозволяли Чеському квартету досягати єдності й закінченості під час виконання кожного твору, що вирізнялося справді реалістичною закінченістю.

Дуже багато дав колективу досвід виконання російської камерної музики. Вже в 1894 році музиканти виконували твори П. Чайковського, С. Танєєва, О. Глазунова й М. Афанасьєва, а потім включили у програми своїх концертів твори А. Арєнського, О. Бородіна, Е. Глієра, М. Іпполітова-Іванова, А. Рубінштейна й інших російських композиторів. Своє турне в Росії Чеський квартет розпочав у 1895 році, виконавши в Москві 12 лютого (31 січня за ст. ст.), поряд із творами чеських композиторів, Перший квартет

С. Танєєва. То був початок двадцятилітньої співдружності чеського колективу з великим російським композитором, якого учасники ансамблю вважали своїм кращим другом. С. Танєєв виступав разом із ними у Москві, Празі, Відні, Берліні й Дюссельдорфі, виконуючи фортепіанну партію у своєму тріо, квартеті й квінтеті. Чеському колективу присвячено його Четвертий струнний квартет, який багато разів виконувався музикантами, так само як і всі інші опубліковані за життя автора камерні ансамблі С. Танєєва.

Загалом Чеський квартет дав кілька тисяч концертів у багатьох країнах, виконавши сотні різних творів в Італії, Франції, Бельгії, Голландії, Англії, Данії, Швеції, Норвегії, Швейцарії, Румунії і т. д. Усе нові й нові імена з'являлися у програмах його концертів: звучали камерні ансамблі Й.Ферстера, К. Коваржовіца, Й. Сука, В. Новака, О. Острчила, Л. Віщпалека, Б. Вомачки та інших чеських композиторів. Однак основою репертуару Чеського квартету незмінно залишалися твори В. Моцарта і Л. Бетховена, основоположників чеської музичної класики Б. Сметани і А. Дворжака, творців російської камерно-інструментальної класики О. Бородіна, П. Чайковського, С. Танєєва і О. Глазунова. Зокрема, Перший квартет Б. Сметани було зіграно майже дві тисячі разів, а дворжаківський цикл квартету, уперше зіграний навесні 1912 року, складався з п'яти концертів, програми яких охоплювали всі опубліковані інструментальні ансамблі композитора. До речі, саме за порадою А. Дворжака колектив постійно виконував у своїх концертах основні твори російської камерно-інструментальної класики.

Великою заслугою А. Дворжака, який до кінця своїх днів активно цікавився творчим життям Чеського квартету, було сміливе висування молодих вітчизняних композиторів, визнанню яких чимало сприяв цей чудовий ансамбль. Ім'я А. Дворжака безпосередньо пов'язане і з іншими видатними чеськими виконавцями. Значне місце займали, наприклад, його твори в репертуарі Карла Славковського, що був першим виконавцем дворжаківського концерту, уперше зіграного у Празі 24 березня 1878 року, і



двох фуріантів, присвячених композитором цьому чудовому піаністу. За прикладом А. Дворжака й інші чеські композитори спиралися у своїй творчості насамперед на вітчизняних виконавців, вихованих на принципах народності й реалізму, традиційних для розвитку академічної культури в Чехії. У свою чергу, це сприяло продовженню національних традицій чеських вокальних і інструментальних шкіл. Життєвість цих традицій відчувалася в оперних спектаклях Національного театру, в симфонічних і камерних концертах, що проводилися за участі чеських співаків та інструменталістів, у всіх сферах музичного побуту країни.

Особливо варто наголосити на безсумнівному впливі чеського музичного професіоналізму на розвиток музичної культури і в інших країнах, зокрема у Сербії й Болгарії. Наприклад, відомий болгарський співак і музично-громадський діяч Драгомир Казаков у своїй книзі „Материали по историята на народния театър и опера”, що вийшла у Софії в 1929 році, свідчить, що він сам і тенор Іван Славков навчалися співу у Пиводи в Празі, звідкіля повернулися в Софію влітку 1890 року, а потім розпочали організовувати перший болгарський оперний театр („Столична драматическо-опера труппа”). Разом із ними приїхав і відомий болгарський диригент, композитор і піаніст Ангел Букурещлієв, що закінчив Празьку консерваторію.

Драгомир Казаков зауважує, що допомога, надана болгарським музикантам у Чехії, не обмежувалася тільки отриманням ними освіти. На болгарській оперній сцені в перші роки її існування співали чеські співаки Ольга Добшова, Ганна Кратохвилова, Ярослав Гашек та ін., костюми і декорації для оперних спектаклів виготовлялися у Празі, звідти надходили в Софію і нотні матеріали, що дали можливість вже у 90-ті роки поставити, наприклад, „Продану наречену” Сметани і „У колодязі” Блодка [139, 33-36].

У багатьох європейських і американських містах у ті роки працювали чеські музиканти – скрипалі, віолончелісти, виконавці на дерев'яних і мідних духових інструментах. У Празькій консерваторії навчалися загалом багато

іноземців, особливо на скрипковому відділенні у класах А. Бенневіца і Шевчика.

До речі, чеська скрипкова школа наприкінці XIX – на початку XX ст. висунула такого видатного віртуоза, як Франтишек Ондржичек (1859-1922) і такого чудового педагога, як Отакар Шевчик (1852-1934), у списку численних учнів якого вирізняється ім'я Яна Кубеліка (1880-1940). Як відомо, Ф. Ондржичек виконував твори російських композиторів і приїжджав до Росії, а О. Шевчик, скрипкові вправи й етюди якого і понині користуються популярністю в усьому світі, також виступав у Росії й Україні, певний час жив у Харкові, а в 1875-1892 р. був викладачем Київського музичного училища, після чого, на запрошення свого вчителя А. Бенневіца, зайняв посаду професора Празької консерваторії.

Демократичні риси національної самобутності, що утверджувалися у творчості чеських композиторів, характеризують і розвиток чеської виконавської культури. Ці риси знайшли вияв у національній школі вокалу, нерозривно пов'язаної з культурою народного співу, протипоставленою умовностям західноєвропейського оперно-концертного віртуозного стилю, і в галузі інструментального виконавства, витоки якого теж відносять до народних джерел. Саме Ф. Ондржичеку тому повною мірою вдалося відтворити глибокий реалізм дворжаківського концерту, в якому чітко відчутні і народно-танцювальні ритми (така, наприклад, природа характерних для фуріанта синкоп фіналу), і задушевність ліричної кантилени з типовими для мелодики А. Дворжака драматичними контрастами.

Зіставлення ліричних епізодів з танцювальними, елегантних роздумів – із драматично напруженими образами часто трапляється у п'єсах і тих частинах інструментальних циклів А. Дворжака, які сам композитор назвав думками. До речі, й в українських думках, що завдяки старанням українських фольклористів дістали широке визнання й у західнослов'янських країнах, таке контрастне зіставлення обумовлене змістом творів, що виникли як лірико-епічні оповідання про подвиги і загибель героїв. Згодом цей принцип

застосували й російські композитори в майже однойменних (“думка”) творах жанру інструментальної чи вокальної мініатюри.

З часом емоційний діапазон „думи”, „думки” значно розширився, але зіставлення ліричного й епічного начал у цьому жанрі, як і раніше, залишилося одним з найхарактерніших його ознак. Прекрасним зразком трансформації жанру в російській музиці є створена в 1886 році „Думка” П. Чайковського.

Отже, наприкінці XIX – на початку XX ст. Прага була не лише центром музичної культури і освіти в Європі, а й репрезентувала міжкультурні взаємини передусім у слов’янському середовищі. Традиції демократично-реалістичного мистецтва, розвинені Б.Сметаною та А.Дворжаком, утворили фундамент класичного чеського музичного мистецтва та лягли в основу пражської композиторської школи.

### **Приклади тем для доповідей, обговорень, дискусій на практичних заняттях та самостійної роботи**

6. Особливості становлення національної культури Чехії наприкінці XIX століття.
7. Роль Б.Сметани та А. Дворжака в чеської музичної культурі XIX століття.
8. Роль Б.Сметани та А. Дворжака в міжкультурних взаєминах та музичному житті Європи наприкінці XIX століття.
9. Основні жанри музики Жоржа Бізе та їх характеристика.
10. Творчість та культурна діяльність видатних композиторів Чехії.

### **Запитання та завдання**

6. Проаналізуйте особливості становлення національної культури Чехії наприкінці XIX століття.

7. У чому полягає роль Б.Сметани та А. Дворжака в чеської музичної культурі ХІХ століття?
8. У чому полягає новаторські риси у творчості композиторів Б.Сметани та А. Дворжака?
9. Дослідіть вплив чеського музичного професіоналізму на розвиток музичної культури в інших країнах.
10. Розкрийте внесок в міжкультурні зв'язки країн Європи Б.Сметани та А. Дворжака.

### Тести з дисципліни Історія зарубіжної музики

1. Хто став засновником національної чеської композиторської школи?
  - а) Ф. Шопен і В.А. Моцарт
  - б) Б. Сметана і А. Дворжак
  - в) Ф. Ліст і А. Паганіні
  - г) В.А. Моцарт і Л. Ван Бетховен
  - д) Г. Берліоз і Ш. Гуно
2. Де була написана симфонія «Із Нового світу» Антоніна Дворжака?
  - а) У Лондоні
  - б) У Німеччині
  - в) У Франції
  - г) В Америці
  - д) В Росії
3. Якому композиторові належить цикл симфонічних поем «Моя батьківщина»?
  - а) Б. Сметані

- б) Ф. Лісту
  - в) Л. Ван Бетховену
  - г) В.А. Моцарту
  - д) Г. Берліозу
4. На якому інструменті грав Антонін Дворжак в оркестрі «Тимчасового театру»?
- а) На Альті
  - б) На фортепіано
  - в) На гітарі
  - г) На скрипці
  - д) На флейті
5. Яка з частин циклу симфонічних поем «Моя батьківщина» Б. Сметани стала неофіційним гімном Чехії?
- а) Влтава
  - б) Бланик
  - в) Шарка
  - г) Табор
  - д) Вишеград
6. Скільки частин у циклі симфонічних поем «Моя батьківщина» Берджіха Сметани?
- а) 6
  - б) 5
  - в) 2
  - г) 10
  - д) 7
7. Найбільше значення у творчості Антоніна Дворжака має його:
- а) Симфонічна творчість
  - б) Оперна творчість
  - в) Клавірна творчість
  - г) Ораторіальна творчість

д) Немає вірних відповідей;

8. Ким працював батько Антоніна Дворжака:

- а) Скрипалем в оркестрі
- б) Придворним капельмейстером
- в) Кантором
- г) М'ясником
- д) Банкіром

9. Якому композиторові належить опера «Проданная невеста»

- а) П.І.Чайковський
- б) Дж. Верді
- в) К. Монтеверді
- г) М.Глінка.
- д) Б. Сметана

10. Найбільше значення у творчості Б. Сметани має його:

- а) Симфонічна творчість;
- б) Оперна творчість ;
- в) Клавірна творчість;
- г) Ораторіальна творчість;
- д) Немає вірних відповідей;

11. У якому році народився Антонін Дворжак?

- A) 1810г.
- B) 1910г.
- C) 1710г.
- D) 1841г.
- E) 1610г.

12. У якому місті народився Антонін Дворжак?

- а) Кот-Сент-Андре
- б) Париж
- с) Комотау
- д) Копенгаген

е) Нелагозевес

13. Який чеський композитор очолював Національну консерваторію в Нью-Йорку.

А) П.І.Чайковський

В) А. Дворжак

С) К. Монтеверді

А) М.Глінка.

Е) Б. Сметана

14. Який композитор відіграв важливу роль у становленні А. Дворжака як видатного композитора.

а) П.І.Чайковський

б) Дж. Верді

в) К. Монтеверді

г) М.Глінка.

д) Й. Брамс

15. Який програмний підзаголовок має п'ята частина циклу симфонічних поем «Моя батьківщина» Берджіха Сметани?

а) Влтава

б) Бланик

в) Шарка

г) Табор

д) Вишеград

16. Де здобули музичну освіту Берджіх Сметана і Антонін Дворжак?

В) У Оксфордському університеті

С) У Кембріджському університеті

Д) У Боннському університеті

Е) У органній школі

17. У якому місті народився Антонін Дворжак?

а) Кот-Сент-Андре

б) Париж

- c) Комотау
  - d) Копенгаген
  - e) Нелагозевес
18. До якого стилю відноситься творчість Антоніна Дворжака?
- a) Класицизму;
  - б) Романтизму;
  - в) Бароко;
  - г) Модернізм;
  - д) Імпресіонізм;
19. Скільки частин в симфонії «З Нового світу» Антоніна Дворжака?
- a) 3
  - b) 5
  - c) 4
  - d) 8
  - e) 10
20. До якого стилю відноситься творчість Б. Сметани?
- a) Класицизму;
  - б) Романтизму;
  - в) Бароко;
  - г) Модернізм;
  - д) Імпресіонізм;
21. Якою недугою страждав Б. Сметани?
- A) Сліпотою ;
  - B) Був здоровий;
  - C) Глухотою;
  - D) Хворобою серця;
  - E) Немає вірних відповідей;
22. За яку оперу Б. Сметани дістав премію за «найкращу чеську оперу»?
- a) «Брандербуржці в Богемії»
  - б) «Продана наречена»



- в) "Орфей і Еврідіка»
- г) «Фауст»
- д) «Лікар мимоволі»
- е) «Ахилл и Поліксена»

23. Яку роль відіграв Й. Брамс у творчому становленні Антоніна Дворжака?

- а) Допоміг одержати державну стипендію та познайомив з відомим віденським видавцем Зімроком.
- б) Зіграв важливу роль у становленні А. Дворжака як видатного композитора. та сприяв зайняттю посади керівника Нью-Йорської консерваторії.
- в) Допоміг одержати посаду диригента оркестру театру.
- г) Допоміг одержати посаду викладача в Празькій консерваторії.
- д) Немає вірних відповідей;

24. Яку посаду очолює А. Дворжак після повернення з США на батьківщину?

- а) Викладає в Празькій консерваторії,
- б) Викладає в Школи органістів
- в) Працює придворним капельмейстером
- г) Працює в оркестрі «Тимчасового театру»
- д) Немає вірних відповідей;

25. Назвіть композитора який написав оперу «Либуше»

- а) А. Дворжак
- б) Дж. Верді
- в) К. Монтеверді
- г) Н. Паганіні
- д) Б. Сметани

26. Який програмний підзаголовок має п'ята частина циклу симфонічних поем «Моя батьківщина» Берджіха Сметани?

- а) Влтава
- б) Бланик
- в) Шарка
- г) Табор

д) Вишеград

27. Під враженням якого літературного твору була створена II-га частина симфонії «Із Нового світу» Антоніна Дворжака?

а) «Король бавиться»

б) «Пані з камеліями»

в) «Несподівана зустріч, або Пілігрими з мекки»

г) «Пісні о Гайавате»

д) Немає вірних відповідей;

28. Яку посаду обіймав Бедржіх Сметана в шестидесятих роках в Празі?

а) Головний диригент «Тимчасового театру»

б) Штатним диригентом національного оперного театру;

в) Солістом в симфонічному оркестрі Національного театру

г) Був безробітним

д) Немає вірних відповідей;

29. Завдяки створенню якої опери Берджіх Сметана зайняв пост головного диригента «Тимчасового театру» ?

а) „Бранденбуржці в Чехії”

б) „Таємний брак”

в) „Добра дочка”

г) „Служниця-пані”

д) Немає вірних відповідей;

30. Назвіть першу національну чеську романтичну оперу?

а) „Продана наречена”

б) „Таємний брак”

в) „Добра дочка”

г) „Служниця-пані”

д) Немає вірних відповідей;

31. Де здобули музичну освіту Берджіх Сметана і Антонін Дворжак?

а) У Оксфордському університеті

б) У Кембріджському університеті

- с) У Боннському університеті
- д) У органічній школі
- е) Немає вірних відповідей;

32. Назвіть композитора який написав «Славянские танцы»

- а) А. Дворжак
- б) Б. Сметана
- с) Жак Оффенбах
- д) В.А.Моцарт
- е) Немає вірних відповідей

33. У якому році і в якому театрі відбулася прем'єра опери «Проданная невеста» Б.Сметани?

- а) Опера комік 1875г.
- б) Гранд опера 1835г.
- с) Віденська опера 1901г.
- д) Празька опера 1866 г.
- е) Немає вірних відповідей

34. У якому році народився Б.Сметана?

- а) 1824г.
- б) 1910г.
- с) 1710г.
- д) 1841г.
- е) 1610г

35. У якому місті народився Б.Сметана?

- а) Кот-Сент-Андре
- б) Париж
- с) Комотау
- д) Літомишль
- е) Нелагозевес

36. Назвіть представників “віденської класичної школи”?

- а) Й.Гайдн, В.А.Моцарт, Л. Ван Бетховен

- б) П.І.Чайковський, П.Мусоргський, С.Рахманінов
- с) Р. Берліоз, Ш. Гуно, Ж. Оффенбах
- д) Ф.Шуберт, Р.Шуман, Ф.Мендельсон
- е) Дж.Росси, Н.Паганіні, Джузеппе Верді

37. Характерні риси романтизму це:

- а) Панування розуму над відчуттями, рівновага між частинами цілого, прозорість фактури, природна форма вираження композитора - сонатне алегро.
- б) Панування відчуттів над розумом, лірико-психологічне начало, трагічний конфлікт між ліричним героєм і довкіллям, природна форма вираження композитора - камерна мініатюра.
- с) Музика, як спосіб вираження, характерне самопоглиблення та іронічність, бажання стерти кордони між «високим мистецтвом» і китчем.
- д) Характеризується поєднанням різних музичних стилів і жанрів, музика швидше є видовищем, продуктом масового вжитку і індикатором групової ідентифікації.
- е) Немає вірних відповідей

38. Характерні риси віденської класичної школи це:

- а) Панування розуму над відчуттями, рівновага між частинами цілого, прозорість фактури, природна форма вираження композитора - сонатне алегро.
- б) Панування відчуттів над розумом, лірико-психологічне начало, трагічний конфлікт між ліричним героєм і довкіллям, природна форма самовираження композитора - камерна мініатюра.
- с) Музика, як засіб самовираження, характерна іронічність, бажання стерти кордони між «високим мистецтвом» і китчем.
- д) Поєднання різних музичних стилів і жанрів, музика є видовищем, продуктом масового вжитку та індикатором групової ідентифікації;
- е) Немає вірних відповідей;

39. Аксиома романтизму це:

- A) Панування розуму над почуттями;
- B) Панування почуттів над розумом;
- C) Відображення людських емоцій;
- D) Відображення людських пристрастей;
- E) Немає вірних відповідей;

40. Аксиома класицизму це:

- A) Панування розуму над відчуттям;
- B) Панування відчуттів над розумом;
- C) Відображення людських емоцій;
- D) Відображення людських пристрастей;
- E) Немає вірних відповідей;

41. Назвіть найпоширеніші жанри епохи романтизму?

- A) Соната, симфонія (сонатне алегро);
- B) Камерна мініатюра, симфонічна поема;
- C) Ораторія і мадригал;
- D) Поліфонічні твори (Прелюдії і фуги );
- E) Немає вірних відповідей;

42. Назвіть найпоширеніший жанр «віденської класичної школи»?

- A) Соната, симфонія (сонатне алегро);
- B) Камерна мініатюра, симфонічна поема;
- C) Ораторія і мадригал;
- D) Поліфонічні твори (Прелюдії і фуги );
- E) Немає вірних відповідей;

43. Вкажіть епоху, для якої характерною рисою є інтерес до вітчизняної культури?

- A) Епоха класицизму;
- B) Епоха романтизму;
- C) Епоха бароко;
- D) Середньовіччя;
- E) Немає вірних відповідей;

44. Назвіть засновника польської класичної композиторської школи:
- A) Людвіг Ван Бетховен;
  - B) Гектор Берліоз;
  - C) Фредерік Шопен;
  - D) Петро Ілліч Чайковський;
  - E) Франс Шуберт;
45. Якому інструменту віддавав перевагу Фредерік Шопен в своїй творчості?
- A) Гітарі;
  - B) Скрипці;
  - C) Фортепіано;
  - D) Акордеону;
  - E) Флейті;
46. До якого стилю відноситься творчість Фредеріка Шопена?
- A) Класицизму;
  - B) Романтизму;
  - C) Бароко;
  - D) Модернізм;
  - E) Імпресіонізм;
47. У якому році народився Фредерік Шопен?
- A) 1810г.
  - B) 1910г.
  - C) 1710г.
  - D) 1410г.
  - E) 1610г.
48. Хто викладав композицію Фредеріку Шопену у Варшавській консерваторії?
- A) Антоніо Сальєрі;
  - B) Юзеф Ельснер;
  - C) Людвіг Ван Бетховен;
  - D) Гектор Берліоз;
  - E) Антоніо Вівальді;

49. Скільки прелюдій написав Фредерік Шопен?

- A) 2;
- B) 24;
- C) 60;
- D) 5;
- E) 1;

50. Засновником якого фортепіанного жанру є Фредерік Шопен?

- A) Фортепіанної балади;
- B) Прелюдії і фуги;
- C) Симфонії;
- D) Сонати;
- E) Опер;

51. Хто став засновником романтичної програмної симфонії?

- a) Дж. Мейєрбер
- b) Г. Берліоз
- c) Ш. Гуно
- d) Ф. Шопен
- e) Немає вірних відповідей

52. Через скільки років після смерті забальзоване тіло М.Паганіні, з дозволу папи римського, було поховане в Пармі.

- a) 56 років після смерті
- б) 6 років після смерті
- c) 5 років після смерті
- д) 16 років після смерті
- e) Поховали в Пармі.

53. Назвіть ім'я композитора, який написав цикл пісень «Прекрасна млинарка»?

- A) Й. Гайдн
- B) В.А.Моцарт
- C) К.В.Глюк

- D) Ф. Шуберт
- E) П.І.Чайковський

54. У капелі при дворі якого найвпливовішого з аристократичних родин Австро-Угорщини Ф. Шуберт пропрацював вчителем музики?

- A) Графа Карла фон Морцина;
- B) Князя Естерхазі;
- C) Князь Лобковіца;
- D) Курца Бернадотте;
- E) Немає вірних відповідей;

55. За мотивами якого розказу Іоганна Августа Апеля була створена опера К. М. Вебера «Чарівний стрілець»?

- a) «Собор паризької Богоматері»
- б) «Розказ о чорном мисливці»
- с) «Пані з камеліями»
- д) «Несподівана зустріч, або Пілігрими з мекки»
- е) «Мірошник – чаклун, обманщик і сват»

56. Хто став засновником першої німецької національної романтичної опери?

- a) Дж. Мейєрбер
- б) К. М. Вебер
- с) Ш. Гуно
- д) Ф. Шопен
- е) Немає вірних відповідей

57. У якому місті народився К. М. Вебер?

- a) Кот-Сент-Андре
- б) Ойтін
- с) Комотау
- д) Копенгаген
- е) Немає вірних відповідей

58. Назвіть номер та тональність «Рейнської» симфонії ор. 97 Р.Шумана?

- A) №3 Es-dur



- B) №5 c-moll
- C) №6 F-dur
- D) № 1 C Dur
- E) №9 d-moll

59. У якому році народився Р.Шуман?

- A) 1810г.
- B) 1910г.
- C) 1710г.
- D) 1410г.
- E) 1610г.

60. Назвіть автора тексту циклу пісень «Прекрасна млинарка» Ф. Шуберта?

- A) Вільгельм Мюллер.
- B) І. Гете
- C) А.С. Пушкін
- D) М.Ю. Лермонтов
- E) Т.Г. Шевченко

61. Початкову музичну освіту Ф. Шуберт набув:

- A) у батька;
- B) у матері;
- C) у дядька;
- D) Нікола Порпора;
- E) Немає вірних відповідей;

62. У якому місті народився Р.Шуман?

- а) Кот-Сент-Андре
- б) Цвіккау
- с) Комотау
- д) Літомишль
- е) Нелагозевес

63. Назвіть ім'я композитора, який написав музику до комедії У. Шекспіра «Сон у літню ніч»?

- A) Й. Гайдн
- B) В.А.Моцарт
- C) К.В.Глюк
- D) Ф.Мендельсон
- E) П.І.Чайковський

64. Де здобув початкову музичну освіту Ф. Шуберт?

- A) У Конвікте
- B) У Глухівській співацькій школі
- C) У Кембріджському університеті
- D) У Боннському університеті
- E) У органній школі

65. Ким працював батько Ф. Шуберта?

- а) Скрипалем в оркестрі
- б) Придворним капелмейстером
- в) Кантором
- г) М'ясником
- д) Шкільний вчитель

66. У якому році і в якому театрі відбулася прем'єра опери К. М. Вебера «Чарівний стрілець»?

- а) Опера комік 1875г.
- б) Гранд опера 1835г.
- с) Віденська опера 1901г.
- д) Берлінський театр 1821г.
- е) Немає вірних відповідей

67. У якому році народився К. М. Вебер?

- а) 1786г.
- б) 1910г.
- с) 1710г.
- д) 1841г.
- е) 1610г

## СЛОВНИК МУЗИЧНИХ ТЕРМІНІВ

**АРІЯ** (ит. *aria* – повітря) – жанр вокальної музики, закінчений по побудові епізод в опері, ораторії або кантаті з мелодією переважно пісенного складу. Виконується співаком-солістом у супроводі оркестру.

**БАЛЕТ** (лат. *ballo* – танцюю) – вид сценічного мистецтва, зміст якого втілюється в музично-хореографічних образах. Поєднує в собі музику, хореографію, літературну основу, образотворче мистецтво. Виник в Італії наприкінці XV ст., але як самостійний жанр сформувався у 70-ті р. XVIII ст.

**ВАЛЬС** (фр. *valse*) – один з найпоширеніших бальних танців помірною або швидкою руху в тридольному розмірі, з характерним плавним кружлянням танцюючих пар.

**ВАРІАЦІЇ** (лат. *variatio* – зміна, розмаїтість) – музична форма, у якій тема викладається повторно зі змінами у фактурі, ладі, тональності, гармонії, співвідношенні контрапунктуючих голосів, тембрі й т.д.

**ВІРТУОЗ** (лат. *virtus* – сила, слава, талант) – музикант-виконавець, досконало володіючий технікою.

**ГАРМОНІЯ** (гр. *harmonia* – зв'язок, порядок, домірність) – область виразних засобів музики, заснована на об'єднанні тонів у співзвуччя і їхню послідовність в ладу. Найважливіше значення гармонії - супроводжувати й мелодію, створювати барвистість загального звучання.

**ГОМОФОНІЯ** (гр. *homos* – однаковий + *phōnē* – звук) – тип багатоголосся, що характеризується поділом голосів на головний і супровідні.

**ДІАПАЗОН** (гр. *dia pason (chordōn)* – через всі (струни) – звуковий обсяг співочого голосу, музичного інструмента, мелодії. Визначається відстанню від найнижчого до самого високого звуку.

**ДИНАМІКА** (гр. *dynamikos* – сильний) – різні ступені звучання (гучності), має лише відносне значення. Визначається італійськими термінами: «піано» ('тихо'), «форте» ('голосно') і т.д.

**ДУЕТ** (лат. *duo* – два) – ансамблі з 2 виконавців (вокалістів або інструменталістів).

**ЖАНР** (фр. *genre* – рід, вид) – багатозначне поняття, яке характеризує історично сформовані роди й види музичних творів у зв'язку з їхнім походженням й умовами виконання і сприйняття, а також з особливостями змісту й форми.

**ЗИНГШПІЛЬ** (нем. *singen* – співати + *Spiel* – гра) – національний німецький й австрійський різновид комічної опери, с розмовними діалогами між музичними номерами.

**ІМІТАЦІЯ** (лат. *imitatio* – наслідування, передражнювання, копія) – точне або неточне повторення в якому-небудь голосі мелодії, безпосередньо перед цим звучала в іншому голосі.

**ІМПРОВІЗАЦІЯ** (лат. *improvisus* – непередбачений) – особливий вид, що зустрічається в ряді мистецтв, художньої творчості, при якому твір створюється в процесі виконання.

**ІНТЕРМЕЦО** (ит. *intermezzo* – проміжний, середній) – 1) невелика інструментальна, переважно фортепіанна п'єса; 2) в опері й інструментальному циклічному творі - розділ сполучного значення.

**КАНТАТА** (італ. *cantare* – співати) – твір для співаків-солістів, хору й оркестру, урочистого або лірико-епічного характеру. За структурою близька до *ораторії* й *опери*, від яких відрізняється меншими розмірами, одноплановістю змісту й відсутністю драматургічно розробленого сюжету. Кантата може бути духовною та світською.

**КАНТОР** (лат. *cantor* – співак) – спочатку церковний певчий, який приймає участь у католицькому богослужінні. У протестантів - учитель і диригент церковного хору, органіст.

**КАПЕЛА** (лат. *capella* – каплиця) – професійний хоровий колектив, яка виконує хорові твори із супроводом і без нього (а *capella*). К. також може бути оркестром особливого складу, а також назва деяких великих симфонічних оркестрів.

**КАПЕЛЬМЕЙСТЕР** (ньому. *Kapelle* – хор, оркестр + *Meister* – майстер, керівник) спочатку, в XVI-XVIII ст., – керівник хору або інструментальної *капели*. В XIX в. – диригент симфонічного оркестру або хору.

**КАПРИЧЧО, КАПРИЧІО** (ит. *capriccio* - примха, каприз) – інструментальна п'єса вільної форми в блискучому віртуозному виконанні. Для нього типова вигадлива зміна епізодів, настроїв.

**КВАРТЕТ** (лат. *quartus* – четвертий) – музичний твір для 4 виконавців (інструментів або голосів), жанр камерної музики. Поширені квартети з однорідних інструментів (2 скрипки, альт, віолончель) і змішані (струнні з духовими або фортепіано). Перші квартети належать чеським композиторам 1-ої половини XVIII ст.

**КВІНТЕТ** (лат. *quintus* – п'ятий) – музичний твір для 5 виконавців (аналогічно *квартету* з додаванням партії фортепіано).

**КЛАВЕСИН, ЧЕМБАЛО** (лат. *clavis* – ключ, *cymbalum* – струн.-щипк. інструмент кімвал) – щипковий клавійний музичний інструмент. Відомий з XVI ст.

**КЛАВІКОРД** (лат. *clavis* – ключ + *chordē* – струна) – струнний клавійний ударний музичний інструмент із тангентною механікою. Наприкінці клавіші клавикорду укріпленій металевий штифт із плоскою голівкою - тангент, що при натисканні клавіші торкається струни й залишається притиснутим до неї, ділячи струну на дві частини.

**КЛАВІР** (нім. *Klavier*) – загальне найменування струнних клавійних музичних інструментів в XVII-XVIII ст.

**КОМІЧНА ОПЕРА** (лат. *comicus* – комічний + *opera*) – опера комедійного характеру. Крім французької, К.о. мала інші назви: в Італії – *опери-буфа*, в Англії – балладна опера, у Німеччині й Австрії – *зингшпіль*, в Іспанії – *тонадолья*.

**КОНЧЕРТО ГРОССО** (ит. *concerto grosso* – великий концерт) – багаточастинний твір для оркестру, заснований на протиставленні (змаганні) групи соліруючих інструментів та всього складу оркестру. Форма К.г. виникла й одержала розвиток наприкінці XVII - початку XVIII ст. і виявилася передтечею сучасного *концерту* для соліруючого інструменту з оркестром.

**КОНЦЕРТ** (від лат. *concertare* – змагатися) – великий музичний твір віртуозного характеру для одного або декількох солістів у супроводі оркестру. Вперше з'явився у творчості італійських композиторів XVII ст. В 2-ій половині XVIII ст. сформувався класичний тип концерту, що складається з 3 частин (у творчості Гайдна й Моцарта).

**КОНЦЕРТМЕЙСТЕР** (ньому. *Konzertmeister*) – перший скрипаль оркестру, іноді замінює диригента, перевіряє настроювання всіх музичних інструментів оркестру. К. також музикант, головує у кожній із груп струнних музичних інструментів оперного або симфонічного оркестру, або піаніст, який допомагає виконавцям розучувати партії й акомпанує їм на концертах.

**КУРАНТА** (фр. *courante* – що біжить) – придворний французький салонний танець XV - XVII ст. Спочатку мав розмір 2/4 (рух, стрибок), пізніше розмір 3/4 (рух ковзаючий). Відомі французька К. (помірний темп, урочисті, плавні рухи) і італійська К. (швидкий темп, моторність). К. входила в *сюїту*, вслід за *алемандою*.

**ЛАД** – система взаємозв'язку музичних звуків, яка обумовлена тяжінням нестійких звуків до стійкого (опорним). Кожна із ступенів ладу несе особливу функцію. Основним - служить тоніка, яка визначає тональність ладу. У європейській музиці поширені діатонічні лади з 7 ступенів - мажор і мінор. Існують і лади з меншою кількістю ступенів, наприклад пентатоніка.

**ЛІБРЕТО** (ит. *libretto* – книжечка) – зміст музично-драматичного твору. В XVII ст. випускалися для відвідувачів театрів у вигляді маленьких книжок. Л.

- це літературний сценарій спектаклю, короткий виклад змісту *опери, оперети, балету*.

**ЛІРИЧНА ТРАГЕДІЯ** (гр. *lyrikos* музичний, наспівуючий *tragōdia*) – термін, прийнятий у Франції для створеної в XVII в. композитором Ж.Б. Люллі опери на історико-міфологічні сюжети, яка відповідала вимогам придворно-аристократичної естетики.

**МАГНИФИКАТ** (лат. *Magnificat* – перше слово пісні на лат. мові.) – пісня на текст Діви Марії з Євангелія. У католицькій церкві - кульмінаційний момент вечерні.

**МАДРИГАЛ** (лат. *mater* – мати) – пісня на рідній, «матиринській» мові. Світський музично-поетичний жанр епохи Відродження, переважно любовного змісту. Композиційна особливість – відсутність строгих структурних канонів.

**МАЗУРКА** (пол. *mazurek*) – танець мазуров, які проживали в польській Мазовії. Пізніше М. стала улюбленим польським національним танцем. М. – стрімкий, динамічний танець у трьохдольному розмірі з акцентами на слабких долях. В XIX ст. М. Стала популярним бальним танцем у багатьох європейських країнах.

**МЕЛОДІЯ** (гр. *melōdia* – спів, пісня) – це одноголосно виражена музична думка, основний елемент музики. М. – це ряд звуків, організованих ладо-інтонаційно й ритмічно, утворюючих певну структуру.

**МЕТР** (гр. *metron* – міра) – порядок чередування сильних й слабких долей, система організації ритму. Метри бувають прості (2- і 3-дольні); складні, що складаються з декількох груп простих (4-, 6-, 9- і 12-дольні); змішані (напр., 5-дольні) і перемінні.

**МІЗЕРЕРЕ** (панцира. *Miserere* – перше слово виконання на лат. яз.) – церковна католицька пісня.

**МОТЕТ** (фр. *mot* – слово) – жанр багатоголосої вокальної музики. До XVI в. - найважливіший у Західній Європі жанр духовної та світської багатоголосої музики. В XX ст. створюються духовні мотети, у яких традиції стародавньої церковної музики сполучаються із застосуванням нових виразних засобів.

**МУЗИЧНА КОМЕДІЯ** (гр. *musikē* – мистецтво, муз й *kōmōdia*) – музично-сценічний твір, побудований на комедійній основі. Як самостійний жанр музичного театру виник наприкінці XIX - початку XX ст. На відміну від оперети музика М.к. не так тісно пов'язана з розвитком дії, в ній не зустрічаються розгорнуті музичні сцени з переплетенням ансамблів, арій, хорів.

**НОКТЮРН** (фр. *nocturne* – нічний) – спочатку – в Італії рід *дивертисменту*, близький до інструментальної *серенади* (для виконання на відкритому повітрі в нічний час). Пізніше співуча лірична п'єса мрійливого характеру.

**ОПЕРА** (ит. *opera* – дія, добуток) – рід музично-драматичних творів. Заснована на синтезі вокальної та інструментальної музики, поезії, драматичного, хореографічного й образотворчого мистецтв. В опері музика – це головна сила дії. Для неї необхідний цілісний, послідовно розвинутий

музично-драматичний задум. Найважливіший невід'ємний елемент опери - спів. Через вокальні інтонації в опері розкривається індивідуальний психологічний склад кожного персонажа. Складається з дій і картин. Основні оперні форми - *арія*, *дует*, ансамбль, хор.

**ОПЕРИ-БУФА** (ит. *opera-buffa* – блазнівська опера) – італійський різновид *комічної опери*, що виникла в Неаполі в 30-і рр. XVIII ст. у зв'язку з ростом національно-демократичних елементів в італійській культурі. Яскраві образи опери-буфа містять у собі широко розгорнуту інтригу, елементи сатири, побутові й казково-фантастичні сцени. Її витoki - у комедійних операх римської школи XVII ст., у комедіях дель-арте.

**ОПЕРА-СЕРІА** (ит. *opera-seria* – серйозна опера) – жанр великої італійської опери, що склався в XVII ст. у творчості композиторів неаполітанської оперної школи (А. Скарлатті). Характерно панування героїко-міфологічних, легендарно-історичних і пасторальних сюжетів, а також перевага «номерної» будови, тобто чергування сольних арій, пов'язаних речитативами при відсутності або мінімальному використанні хору й балету.

**ОПЕРЕТА** (ит. *operetta*) – один з видів музично-драматичних творів. Музично-сценічна вистава, у якій музично-вокальні й музично-хореографічні номери перемежуються розмовними сценами, а основу музичної драматургії становлять форми масово-побутової та естрадної музики. О. народилася у Франції в середині XIX ст. в творчості Ж.Оффенбаха й Ф. Эрве.

**ОРАТОРІЯ** (ит. *oratore* – оратор) – великий музичний твір для хору, співаків-солістів і симфонічного оркестру. Виникла в XVII ст. Ораторії писали на драматичні (біблійний, героїко-епічний) сюжети й призначали їх для концертного виконання.

**ОРГАН** (лат. *organum* – інструмент) – клавішно-духовий музичний інструмент, складається із численних рядів дерев'яних і металевих труб різної форми й величини складного пристрою.

**ПОЛІФОНІЯ** (гр. *poly* – багато – *phōne* – звук) – вид багатоголосся, заснований на сполученні й одночасному розвитку декількох самостійних мелодійних голосів (мелодій).

**ПОЛОНЕЗ** (фр. *polonaise* – польський) – стародавній польський бальний танець урочистого характеру в 3-дольном розмірі. З XVI ст. одержав поширення в багатьох європейських країнах. З XVII ст. П. відомий як інструментальна п'єса у складі сюїт, і як самостійна.

**ПРЕЛЮДІЯ** (лат. *praeludere* – зіграти попереду) – рід інструментальної п'єси, найчастіше для одного інструмента. Спочатку уявляла собою невеликий вступ до п'єси, як спроба інструмента. В XIX ст. прелюдії стали створюватися як самостійні п'єси.

**ПРОТИВОСЛОЖІННЯ** – мелодія, що утворюється «проти» голосу, що викладає тему.

**РАПСОДІЯ** (гр. *rhapsōdia*) – рід інструментальної фантазії, переважно на народні теми пісенно-танцювального складу з характерним зіставленням повільних і швидких розділів.

**РЕКВІЄМ** (лат. *requies* – спокій, відпочинок) – жалобна заупокійна *меса*, присвячена пам'яті покійного.

**РЕЧИТАТИВ** (ит. *recitare* – декламувати) – декламаційна форма співу, заснована на прагненні наблизитися до інтонацій природної мови. Широко застосовується в операх.

**РИТМ** (гр. *rhythmos*) – тимчасова організація музичних звуків та їхніх сполучень. З XVII в. у музичному мистецтві утвердився тактовий, акцентний Р., заснований на чергуванні сильних і слабких наголосів. Системою організації ритму служить *метр*.

**РОМАНС** (фр. *roman* – романський) – вокальний твір для голосу з інструментальним супроводом, як правило ліричного характеру. Р. – основний жанр камерної вокальної музики, що розкриває як загальний характер поетичного тексту, так й окремі його конкретні образи. Велике розповсюдження Р. одержав в XVIII-XIX ст. у закордонних і слов'янських композиторів.

**РОНДО** (фр. *rond* – коло) – одна з найпоширеніших музичних форм. В її основі лежить принцип чергування головної, незмінної теми-рефрену (приспіву) і постійно поновлених епізодів.

**САРАБАНДА** (исп. *zarabanda*) – стародавній іспанський танець, відомий з XVI ст. На початку XVII ст. стала придворним танцем і придбала величній й урочистий характер, а із середини XVII – частиною інструментально-танцювальної *сюїти*, у якої вона займає місце перед заключною *жигою*.

**СЕРЕНАДА** (исп. *sera* – вечір, вечірня пісня) – спочатку - пісня до коханої. Джерелом є вечерня пісня трубадурів. С. також сольна інструментальна п'єса, що відтворює характерні риси вокальної серенади, і циклічний ансамблевий інструментальний твір, споріднений, *дивертисменту* й *ноктюрну*.

**СИМФОНІЧНА ПОЕМА** (гр. *symphōnos* – співзвучний, створення) – одночастинний програмний симфонічний твір, створений в епоху романтизму Ф. Аркушем. Вказує на тісний зв'язок музики із сюжетом літературного першоджерела.

**СИМФОНІЯ** (гр. *symphōnia* – співзвуччя) – великий музичний твір для оркестру, головним чином симфонічного. Виникла у 2-ої половині XVIII ст. (епоха віденського класицизму). Як правило, у сонатно-циклічній формі, котра складається з 4 частин, контрастних за характером й темпом, але об'єднаних загальним художнім задумом.

**СКЕРЦО** (ит. *scherzo* – жарт) – інструментальна п'єса життєрадісного характеру, з гострим, чітким ритмом, заснована на яскравих контрастних зіставленнях.

**СОНАТА** (ит. *sonare* – звучати) – один з основних жанрів сольної або камерно-ансамблевої інструментальної музики. До 2-ої половини XVIII ст. (епоха віденського класицизму) склалась як циклічна форма, що складається з 3 частин.



**СТИЛЬ** (гр. *stylos* – стрижень для листа) – виник на певному соціально-історичному ґрунті й пов'язаний зі світоглядом. Система мислення, ідейно-художня концепція, образів і засобів музичної виразності.

**СТРАСТІ** – див. *пассионы*.

**СЮІТА** (фр. *suite* – ряд, послідовність) – одна з основних різновидів багаточастинних циклічних форм інструментальної музики. Виникла в Італії в XVI ст. Стародавня С. – послідовність танців. Симфонічна С. XIX ст. заснована на чергуванні контрастних п'єс різних жанрів.

**ТЕМБР** (фр. *timbre*) – якість звуку, його фарбування, яка дозволяє розрізнити звуки однакової висоти, виконані на різних інструментах і різних голосах. Т. залежить від того, які обертони супроводжують основний тон.

**ТЕМП** (лат. *tempus* – час) – швидкість проходження метричних рахункових одиниць. Основні темпи (у порядку зростання): ларго, ленто, адажіо (повільні темпи); анданте, модерато (спокійні темпи); алєгро, виво, престо (швидкі темпи). Для точного виміру темпу створений метроном.

**ТОКАТА** (ит. *toccare* – торкати, стосуватися) – в епоху Відродження – святкові фанфари для духових оркестрів і литавр (духовий туш). Т. також віртуозна музична п'єса для клавішних інструментів.

**ТРИО** (ит. *trio* – троє) – твір для 3 інструментів. Один з видів камерного ансамблю. До складу можуть входити як однорідні інструменти (скрипка, альт, віолончель), так й інструменти, що належать до різних груп (кларнет, віолончель, фортепіано). Найбільше поширення одержало Т., зі скрипки, віолончелі й фортепіано (фортепіанне Т.).

**УВЕРТЮРА** (фр. *ouvrir* – відкривати) – інструментальний вступ до театрального спектаклю з музикою (*опера, оперета, балет*), до вокально-інструментальних творів (*ораторія, кантата*).

**УНІСОН** (лат. *unus* – один й *sonus* – звук) – 1) однозвуччя, утворене двома або більше голосами; 2) одночасне (синхронне) виконання того самого музичного тексту двома або декількома музикантами.

**ФАНТАЗІЯ** (гр. *phantasia* – уява) – жанр інструментальної музики, виражений у відхиленні від звичайних для свого часу норм побудови. Термін Ф. вказує на деяку волю трактування різних жанрів (вальс-ф., увертюра-ф. і т.п.).

**ФОЛЬКЛОР** (англ. *folk* – народний) – народна творчість. Музичний Ф. містить у собі пісенну й інструментальну творчість народу. Передаючись протягом століть із вуст у уста, народні мелодії постійно збагачувалися й видозмінювалися. Основна область музичного фольклору – народна пісня (обрядова, сатирична, трудова, ігрова, лірична й ін.). Народні пісні різних країн мають специфічні риси.

**ФУГА** (ит. *fuga* – біг, швидкий спів) – жанр і форма поліфонічної музики, заснована на імітаційному викладі основної теми з подальшими проведеннями її в різних голосах, з імітаційною й контрапунктичною обробкою, а також тонально-гармонійним розвитком і завершенням.

**ХОРАЛ** (лат. *choralis* – хоровий) – загальна назва традиційних одноголосних пісень західно-християнської церкви (також їхні багатоголосні обробки). Виконується в церкві, важлива частина богослужіння.

**ЕКСПРОМТ** (лат. *expromptus* – готовий, наявний під рукою) – інструментальна, переважно фортепіанна п'єса імпровізаційного характеру. Жанр експромту сформувався у фортепіанному мистецтві у ХІХ ст.

**ЕТЮД** (фр. *étude* – навчання, вивчення) – музична п'єса, призначена для вдосконалювання технічних навичок ігри на різних інструментах. Її близький до вправ, але відрізняється закінченістю форми, мелодико-гармонійним розвитком і виразним характером.

**ЕКОСЕЗ** (фр. *écossaise* – шотландський) – стародавній шотландський танець, супроводжуваний грою на волінці, спочатку винекнення серйозного характеру в помірному темпі. В ХVІ ст. – придворний парно-груповий танець в Англії.

### Список використаних джерел

1. Бедакова С.В. Історія зарубіжної музики (кінець ХVІ - ХІХ століття " Миколаїв: Вид-во РАЛ-поліграфія, 2018. – 308с.
2. Бедакова С.В. “Празька композиторська школа” та її прояв у музичній Культурі України (друга половина ХІХ–перша третина ХХ ст.): Миколаїв: 2015.
3. Бедакова С.В., Свірідовська Л.М., Ревенко Н. В. “Історія розвитку музичної культури країн Європи (стародавні часи – перша половина ХХ століття)” Миколаїв: Вид-во НУК, 2014. – 591с.
4. Бедакова С.В. Технологія пізнання музичного твору у процесі музичного виконавства / «Праксеологічна спрямованість професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва». Миколаїв: Іліон, 2016. – 300с. – С. 197 – 213.
5. Бедакова С.В. Педагогічні принципи викладачів Празької консерваторії / Науковий вісник Миколаївського національного університету ім. В.О.

- Сухомлинського "Педагогічні науки": зб. наук. Праць. – Вип. 1.44 (102) : Педагогічна освіта : історія, технології, педагогічна майстерність, професіоналізм. – Миколаїв: МНУ. – 2014. – С.20-24
6. Класична музична література XVII – першої половини XIX ст. /Л.Іванова, А.Мізітова, Н.Некрасова. Навч. посіб. – К.: Держ. метод. центр навч. закл. культ. і мистецтв України, 2013. – 306 с.
  7. Микуланинець Л. Історія зарубіжної музики Київ. – 2016. – с. 223
  8. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення : [збірка статей, есе про музичну культуру Закарпаття]. – Вип. 1. – Ужгород: Карпати, 2016. – 420 с.
  9. Каплієнко - Ілюк Ю.В. Історія світової музики : навчальний посібник / Ю.В. Каплієнко – Ілюк. – Чернівці : Місто, 2015. – 240 с.
  10. Хохловкина А. Берлиоз. – М., 2015.