

## ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНІХ СТИЛІВ В МИСТЕЦТВІ

Лекція. Тема 1. Стилль. Художній стилль. Поняття стиллю в музиці

1. Естетичні концепції мистецтва
2. Види мистецтва
3. Стилль в мистецтві
4. Рівні та ознаки стиллю
5. Питання стиллю в музиці

### 1. Естетичні концепції мистецтва

В історії естетики існували різні концепції мистецтва, однак найбільше уваги цій проблемі надавали німецькі філософи. Так, Іммануїл Кант (1724–1804) поділяв мистецтво на

- 1) *приємне* (нижча, неповноцінна форма художньої творчості, пов'язана з практичними цілями);
- 2) *прекрасне* (справжнє, не пов'язане з практичним інтересом, естетичне, витончене мистецтво, мірилом якого є рефлектуюча здатність судження, а не чуттєве відчуття; мистецтво як вільна гра людських пізнавальних здібностей; мистецтво генія).

Йоган Гердер (1744–1803) був переконаний, що мистецтво змінюється під впливом змін клімату і в залежності від національного характеру народу.

Георг Вільгельм Фрідріх Гегель (1770–1831) вважав, що світ є відображенням абсолютного духу. Пізнання світу, таким чином, є самопізнання абсолютного духу. Пізнання проходить два ступені: нижчий – художнє відображення ідеї; вищий – її філософське і релігійне усвідомлення. У художній творчості Гегель бачить не наслідування природі, а процес очищення речі, заплямованої «випадковістю і зовнішністю повсякденного буття». Гегель вніс принцип історизму у розуміння мистецтва і розглянув його в розвитку. Відповідно до його концепції мистецтво проходить *три етапи*:

*Символічне мистецтво* – початкова стадія пізнання абсолютного духу (ідея оформилася в дійсності, але ще не знайшла відповідної форми); повно втілюється в архітектурі стародавнього Сходу. У символічному мистецтві форма переважає над змістом. Цим співвідношенням форми і змісту характеризується 1) символічний етап розвитку мистецтва; 2) категорія комічного; 3) особливо значимий для цього етапу вид мистецтва – **архітектура**, в якій матеріальне, початок (форма) превалує над духовним (зміст). Подальше зростання змісту (розвиток духовного начала) і становить суть історії мистецтва.

*Класичне мистецтво* (Друга стадія розвитку мистецтва – античність) – духовний зміст приходить у відповідність з формою. Цим гармонійним

співвідношенням форми і змісту характеризується 1) класичний етап розвитку мистецтва; 2) провідна категорія класичного мистецтва – прекрасне, 3) особливо значимий для цього етапу вид мистецтва – **скульптура**, в якій матеріальна форма адекватна змісту.

Духовний початок продовжує наростати, і незабаром гармонія змісту і форми порушується. Класичне мистецтво, повне гармонії та краси, за Гегелем, подібне прекрасній, швидко облітаючій троянді.

*Романтичне мистецтво* (Третя стадія – християнське мистецтво Середніх століть, Відродження, Нового часу) – духовний зміст превалює над формою. Цим співвідношенням форми і змісту характеризується 1) романтичний етап розвитку мистецтва, 2) провідна категорія романтичного мистецтва – піднесене, 3) особливо значущі для цього етапу види мистецтва – **живопис**, яка дає лише ілюзію предметів; **музика**, в якій духовний зміст виражається як почуття через співвідношення звуків і ритмів, **поезія**, – абсолютний прояв духу, звільненого від усього матеріального. Християнське мистецтво зосереджується на внутрішньому змісті життя духу, а не на формі. Це суперечить конкретно-чуттєвій природі мистецтва. Відбувається заперечення мистецтвом самого себе. Воно гине і наступає більш висока ступінь пізнання духу. На зміну мистецтву в XIX ст. приходять філософія – вища форма самопізнання абсолютного духу.

Французький філософ-позитивіст Жан Марі Гюйо (1854–1888) вважав, що мистецтво – функція суспільного організму. Воно з давніх-давен було одним із універсальних способів конкретно-чуттєвого вираження невербалізованого духовного досвіду, перш за все естетичного, одним з головних, сутнісних поряд з релігією компонентів Культури, як творчо-продуктивної людської духовно-практичної діяльності. У європейському ареалі мистецтво постає одним з центральних об'єктів естетики як науки; термін «мистецтво» увійшов в ряд головних категорій естетики. Однак мистецтво аж ніяк не обмежується лише естетичною сферою. Історично склалося так, що твори мистецтва виконували в культурі не тільки естетичні (художні) функції, хоча естетичне завжди становило сутність мистецтва. Людство з давнини навчилося використовувати потужну дієву силу мистецтва, що визначається його естетичної сутністю, в різних соціально-утилітарних цілях – релігійних, політичних, терапевтичних, гносеологічних, етичних та ін.

**Мистецтво** – специфічна форма суспільного світогляду та людської діяльності, яка відбиває світ у художніх образах.

**Предметом мистецтва** є естетичне ставлення людини до дійсності, завданням – художнє опанування світу. Тому в центрі витворів мистецтва – моральна людина, її життя й діяльність у певних конкретноісторичних умовах. Художник опановує, перетворює і відбиває життя в художніх образах. Саме це зумовлює **специфічну функцію мистецтва** – задоволення естетичних потреб людини шляхом продукування творів, які можуть дати людині насолоду, радість, духовно збагатити її, а також розбудити в ній митця, здатного творити за законами краси.

**Поняття мистецтво** охоплює художню творчість у цілому – літературу, архітектуру, живопис, графіку, декоративно-прикладне мистецтво, музику, танець, театр, кіно та інші види людської діяльності, що відбиваються як художньообразні форми відображення дійсності. У вузькому значенні – образотворче мистецтво. А ще під терміном мистецтво розуміють високий рівень навичок і майстерність у будь-якій галузі діяльності.

## **2. Види мистецтва**

Мистецтво існує в конкретних своїх видах: література, театр, графіка, живопис, скульптура, хореографія, музика, архітектура, прикладне та декоративне мистецтво, цирк, художня фотографія, кіно, телебачення.

Поділ мистецтва на види обумовлений: 1) естетичним багатством і різноманіттям дійсності; 2) духовним багатством і різноманіттям естетичних потреб художника; 3) багатством і різноманіттям культурних традицій, художніх засобів та технічних можливостей мистецтва. На основі всесвітньо-історичної практики людства, в процесі життєдіяльності людей виникло багатство людського духу, розвинулися естетичні почуття людини, його музичне вухо, око, що вміє насолоджуватися красою. Чи існують особливі музичні, живописні та тому подібні властивості дійсності? Кожен вид мистецтва має тяжіння до певних сторін дійсності. Художній розвиток людства – це два зустрічні процеси: 1) від синкретизму до утворення окремих видів мистецтва (від нерозчленованого художнього мислення у давнину відбрунькувалися танець, спів, музика, театр, література, в XIX ст. формується художня фотографія, у XX ст. – кіно і телебачення); 2) від окремих мистецтв – до їх синтезу (кіно – і окремий вид мистецтва, і синтез низки мистецтв; архітектура вступає в синтез з монументальним живописом і скульптурою). Різноманіття видів мистецтва дозволяє естетично освоювати світ у всій його складності і багатстві. Немає головних і другорядних мистецтв, але кожен вид має свої сильні і слабкі сторонами у порівнянні з іншими мистецтвами. Співвідношення між мистецтвами, їх більша чи менша близькість, їхня внутрішня подібність, взаємне тяжіння і протиборство історично мінливі і рухливі. Гегель передбачив зближення живопису з музикою і тяжіння скульптури до живопису: «... ця магія відблисків врешті-решт може придбати настільки переважне значення, що поруч з нею перестає бути цікавим зміст зображень, і тим самим живопис в чистому ароматі і чарівництві своїх тонів, в їх протилежності, взаємопроникненні, що починає в такому ж ступені наближатися до музики, як скульптура в подальшому розвитку рельєфу починає наближатися до принципів живопису». Це гегелівське пророкування здійснили імпресіоністи. Їхні картини стали музикою кольору, вони відійшли від сюжетної, близькою до літератури живопису і зблизилися з музичним мистецтвом.

### 3. Стил ь в мистецтві

**Стил ь** – одна із найважливіших категорій в філософії мистецтва, мистецтвознавстві. Пануючий у ту чи іншу епоху стил ь пронизує всі сфери мистецтва (музику, художню літературу, театр, образотворче мистецтво, архітектуру, кіномистецтво), хоч вироблення «універсальної» дефініції стилю для всіх видів художньої творчості є утрудненим.

**Що таке стил ь?** Стил ь (франц. style, від лат. stylus, stilus, букв. – загострена паличка для писання) – 1) Сукупність ідейно-етичних норм і характерних рис діяльності, поведінки, методу роботи й способу життя. 2) Система літочислення (старий стил ь, новий стил ь). 3) Сукупність ознак, особливостей, властивих чому-небудь (напр., стил ь одягу). Є стилі мови. Поняття «стил ь» багатозначне, ним користуються різні науки (літературознавство, мистецтвознавство, лінгвістика, культурологія, естетика). Поле функціонування стилю є широким. Стил ь – чинник творчого процесу, здійснення орієнтації художника по відношенню до реальності, до художньої традиції, до публіки. Стил ь диктує художнику вибірковість по відношенню до життєвого матеріалу, культурної (і зокрема до художньої) традиції, до громадських цілей мистецтва. Стил ь в мистецтві – це не форма, не зміст, і навіть не їх єдність у творі. Стил ь – набір «генів» культури (духовних принципів побудови твору, відбору і сполучення мовних одиниць), який обумовлює тип культурної цілісності. Стил ь як єдина програма живе в кожній клітинці художнього організму і визначає структуру кожної клітинки і закон їх сполучення в ціле.

Фактично це більш вільна у формах прояву і своєрідна модифікація канону, точніше – *досить стійка для певного періоду історії мистецтва, конкретного напрямку, течії, школи або одного художника, багаторівнева система принципів художнього мислення, способів образного вираження, зображально-виражальних прийомів, конструктивно –формальних структур* і т.п.

Теорія стилю як художньо-історичного феномена була розроблена в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. швейцарським мистецтвознавцем Генріхом Вельфліним та австрійським вченим Алоїзом Ріглем. А. Рігель не погоджувався з поширеною у кінці ХІХ століття думкою, що розвиток мистецтва слід вважати відображенням соціально-економічних, психологічних, ідеологічних, національних та інших чинників загальноісторичного розвитку. Він висунув *ідею художньої волі* (Kunstwollen) – об'єктивного й незалежного від позахудожніх чинників поєднання чуттєвості й розуму, яка проявляє себе у створенні для кожного художнього стилю лише певного співвідношення площини й форми, але не вираження змісту. Вчений наголошував, що при вивченні стилю не достатньо знати місце і час, а важливіше виявити причини його виникнення й поширення. Рігель визначає таку причину, як певний естетичний ідеалістичний світогляд, що, змінюючись, найбільш актуально виражає поняття людства про щастя. Г. Вельфлін вважав, що те, що робить цілісним різні часткові прояви художньої діяльності, породжене формами

бачення, які змінюють одна одну через внутрішню, а не зовнішню закономірність і реалізуються, втілюючись у певний стиль, лише в найбільш сприятливий час за найсприятливіших обставин. Він відстоював незалежність та нерівномірність соціального і художнього розвитку. Погляди Ріглі та Вельфліна затвердили *поняття стилю як основного принципу історичного дослідження мистецтва, внесли системність у його вивчення*, але їх абсолютизація типологічних формальних ознак та ігнорування ідейної складової призвели до схематизації поняття стилю. Творчість тих митців, які не вписувалися в формальні межі, вони не розглядали, а тому їх теорії не могли пояснити живий, складний та суперечливий процес художнього розвитку. Отже, школа мистецтвознавців Г. Вельфліна, А. Ріглі та інших розуміла під стилем *досить стійку систему формальних ознак і елементів організації твору мистецтва* (площинність, об'ємність, мальовничість, графічність, простоту, складність, відкриту або закриту форму тощо) і на цій підставі вважала можливим розглядати всю історію мистецтва як історію стилів («історія мистецтва без імен» – Вельфлін).

Співвідношення у стилі загального й індивідуального розглядає американська інтелектуалка Сюзан Зонтаг, вважаючи, що згладжування останнього відбувається тоді, коли реципієнт сприймає стиль концептуально – через призму художніх шкіл та історичних періодів. У широкому значенні Зонтаг визначає стиль як «відхилення від найбільш безпосереднього, корисного, байдужого способу вираження чи буття в світі»<sup>1</sup>. У мистецтві ж стиль – це принцип прийняття рішення, «печать волі митця»<sup>2</sup>. Цих рішень може бути безліч, вони містять елемент випадковості, але співвіднесені з історичними досягненнями.

Якщо більшість дослідників стилю вважали його зовнішнім оформленням змісту, то Зонтаг пропонує «обернути метафору», наголошуючи, що зміст, тема знаходиться ззовні, а стиль – всередині. «Нема позбавлених стилю художніх творів, є лише художні твори, що належать різним, більш чи менш складним стильовим традиціям і системам»<sup>3</sup> – пише Зонтаг. «...Сама по собі наявність «змісту» в художньому творі вже є досить особливою стилістичною умовністю»<sup>4</sup>. Розділення, протиставлення змісту й стилю, на думку Зонтаг, породжує стилізацію – акцент на стилі та нехтування змістом чи точкою зору, яка є нейтральною стосовно змісту<sup>5</sup>.

*Стилізацією* в художній діяльності вважається умисна імітація стилю шляхом декоративного узагальнення, спрощення і цитування пізнаваних характерних рис чи образно-формальної системи стилю. Таким чином, стилізація лише позначає стиль, натякає на нього як на власне джерело, робить його показним та нещирим. Оскільки стилізація засновується на певно-

---

<sup>1</sup> Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе. – Львів : Кальварія, 2006. – С.45.

<sup>2</sup> Там само. – С.41.

<sup>3</sup> Там само. – С.25.

<sup>4</sup> Там само. – С.25–28.

<sup>5</sup> Там само. – С. 289.

му зразку для наслідування, то її вважають нетворчою, вторинною, штучною. Стилізація звужує, зосереджує увагу на певному стилі й, одночасно, відбирає можливість побачити елементи, що йому не відповідають. Таким чином, *стиль невіддільний від змісту*, з яким вони утворюють певну єдність образної системи, засобів художньої виразності, творчих прийомів і художніх методів. Все це складається в конкретному соціальному і культурному середовищі, тому митці одного часу та ідейно-естетичної орієнтації мають схожий стиль творчості

**Стиль художній** – усталена системна єдність образних засобів, прийомів та ідейно-художнього змісту, яка формується в певних суспільно-історичних обставинах і характеризує неповторну своєрідність творів мистецтва.

Стиль художній завжди зумовлений художньо-світоглядною позицією митця і методом, якого він дотримується. В античні часи термін «стиль» означав особливості індивідуальної творчої манери автора, його художнього почерку. Поняття *індивідуального стилю* як сукупності художніх прийомів, що визначає творче обличчя письменника, художника, композитора та ін., збереглося і в сучасному літературознавстві та мистецтвознавстві (напр., стиль Коцюбинського, стиль Нарбута, стиль Леонтовича). Інколи говорять навіть про стиль певного періоду в творчості митця або окремого твору (стиль раннього Достоевського, стиль роману «Війна і мир»). Проте ще у 18 – 19 ст. поняття «стиль художній» набуло і ширшого змісту.

Тепер цей термін існує на кількох рівнях. Ним визначають певні періоди розвитку літератури і мистецтва (т. з. *історичні стилі*: античний стиль, стиль Відродження, барокко тощо); ідейно-художні особливості різних мистецьких напрямів, течій, шкіл, груп (романтичний стиль, стиль класицизму, неореалістичний стиль); оригінальні, тривкі особливості літератури і мистецтва якогось народу, країни (т. з. національні стилі: візантійський стиль, японський стиль); характерні (місцеві) групи пам'яток декоративно-ужиткового мистецтва («геометричний стиль», «звіриний стиль» тощо).

Російський учений Олексій Лосєв (1893–1988) визначав стиль як «принцип конструювання всього потенціалу художнього твору на основі його тих чи інших надструктурних і позахудожніх завдань і його первинних моделей, відчутних, однак, іманентно самим художнім структурам твору»<sup>6</sup>

Освальд Шпенглер (1880–1936) у праці «Занепад Європи» приділяв особливу увагу стилю, як одній з головних і сутнісних характеристик культури, її певних епохальних етапів. Для нього стиль – це «метафізичне відчуття форми», яке визначається «атмосферою духовності» тієї чи іншої епохи. Він не залежить ні від особистостей, ні від матеріалу або видів мистецтва, ні навіть від напрямків мистецтва. Як якась метафізична стихія даного етапу культури «великий стиль» сам творить і особистості, і напрямки, і епохи в мистецтві. При цьому Шпенглер розуміє стиль в значно ширшому, ніж художньо-естетичне, значенні. «Стилі слідує один за

<sup>6</sup> Лосєв А. Ф. Проблема художественного стиля. – К., 1994. – С. 226.

одним, як хвиля і удари пульсу. З особою окремих художників, їх волею і свідомістю, у них немає нічого спільного. Навпаки, саме стиль і творить самий тип художника»<sup>7</sup>. Стиль, як і культура, є першофеноменом в найсуворішому гетевском сенсі, все одно чи це стиль мистецтв, релігій, думок або стиль самого життя. Як і «природа», стиль є вічно нове переживання людини, його alter ego і дзеркальне відображення в навколишньому світі. Тому в загальній історичній картині будь-якої культури може існувати тільки один стиль – стиль цієї культури. При цьому Шпенглер не згоден з досить традиційною в мистецтвознавстві класифікацією «великих стилів». Він, наприклад, вважає, що готика і бароко не різні стилі: «це юність і старість однієї і тієї ж сукупності форм: зріє і дозрілий стиль Заходу».

Сучасний російський мистецтвознавець В. Г. Власов визначає стиль як «художній сенс форми», як відчуття «художником і глядачем всеосяжної цілісності процесу художнього формоутворення в історичному часі і просторі. Стиль – художнє переживання часу». Він розуміє стиль як «категорію художнього сприйняття»<sup>8</sup>. І цей ряд доволі різних визначень і розумінь стилю може бути продовжений. У кожному з них є щось спільне і щось, що суперечить іншим визначенням, проте в цілому відчувається, що всі дослідники досить адекватно відчують (внутрішньо розуміють) глибинну сутність цього феномена, але не можуть достатньо точно виразити її словами. Це зайвий раз свідчить про те, що стиль, як і багато інших явищ і феноменів художньо-естетичної реальності, – відносно тонка матерія для того, щоб її можна було більш-менш адекватно й однозначно дефініціювати.

Стилістична одноманітність найбільше проявлялася в ті періоди, коли панував синтез, світоглядна і образно-художня єдність різних видів мистецтв. Така монолітність дає підстави говорити про так звані *великі історичні стилі* – стилі цілих епох. Проте вже в ХІХ ст. науково-технічний прогрес призвів до значної соціальної і фізичної мобільності, переповненості людського середовища продуктами діяльності як матеріального, так і нематеріального характеру, що спричинило появу нових критеріїв краси та смаку, внесло хаотичність у стилістичну картину мистецтва. Із зростанням ролі художньої індивідуальності великого значення набуває особистий стиль майстра, а спільні стилістичні категорії стають широкими, ніби сумарними. Помітним стає розпад стилістичної єдності, самостійність різних видів мистецтва і складне переплетення творчих індивідуальностей, художніх напрямів, течій та шкіл, кожна з яких володіє власними стилістичними ознаками.

**Стилі мистецтва.** На рівні культурних епох і напрямків мистецтва дослідники говорять про стилі мистецтва Стародавнього Єгипту, Візантії, романський, готичний, класицизму, бароко, рококо, модерн. У періоди розмитості глобальних стилів епохи або великого напрямки говорять про *стилі окремих шкіл* (наприклад, для Відродження: стилі сієнської, венеційсь-

---

<sup>7</sup> Шпенглер О. Закат Европы. Начерки морфологи мировой истории. Т. 1. – М., 1993. – С. 345.

<sup>8</sup> Власов В. Г. Стили в искусстве: словарь. Т. 1. – СПб.: Кольна, 1995. – С. 456.

кої, флорентійської та інших шкіл) або *стилі конкретних художників* (Рембрандта, Ван Гога, Гогена і т. д.). В історії мистецтва великі стилі виникали, як правило, в синтетичні епохи, коли основні мистецтва формувалися в якійсь мірі за принципом якогось об'єднання навколо і на базі одного з провідних мистецтва, яким зазвичай виступала архітектура. Живопис, скульптура, прикладні мистецтва, іноді і музика орієнтувалися на неї, тобто на систему принципів роботи з формою і художнім чином (принципами організації простору, зокрема).

Ніхто і ніколи не ставив перед собою конкретного завдання: створити такий-то стиль, що відрізняється такими-то рисами і характеристиками. Фактично «великий» стиль є складно опосередкованим оптимальним художнім відображенням і виразом на макрорівні (рівні цілої епохи або великого мистецького спрямування) якихось сутнісних духовних, естетичних, світоглядних, релігійних, соціальних, предметно-практичних характеристик певної історичної спільності людей, конкретного етноісторичного етапу культури; свого роду макроструктурою художнього мислення, адекватного певної соціокультурної, етноісторичних спільності людей. Деякий вплив на стиль можуть мати і конкретні матеріали мистецтва, техніка та технологія їх обробки в процесі творчості.

Стиль – це якоюсь мірою матеріально зафіксована *певна система зображально-виражальних принципів художнього мислення*, добре і досить точно сприйнята усіма реципієнтами, що володіють певним рівнем художнього чуття, естетичної чутливості, це якась більш-менш ясна тенденція до цілісного художнього формоутворення, яка виражає глибинні духовно-пластичні інтуїції (колективне художнє несвідоме, пластичні архетипи, праформи, соборні переживання тощо) конкретної епохи, історичного періоду, напрями, творчої особистості, що піднялася до відчуття духу свого часу; це, образно кажучи, *естетичний почерк епохи*; оптимальна для даної епохи (напрямую, школи, особистості) *естетична модель відображення* (система характерних принципів організації художніх засобів і прийомів вираження), внутрішньо одухотворена життєво важливими для даної епохи невербалізованими принципами, ідеалами, ідеями, творчими імпульсами з вищих рівнів реальності. Якщо немає цієї натхненності, стиль зникає. Залишаються тільки його зовнішні сліди: манера, система прийомів. Стиль навіть для «великих» стильових феноменів не є чимось абсолютно певним і «чистим». При наявності і переважанні в ньому цілісної сукупності якихось домінуючих стильових характеристик майже в кожному творі даного стилю завжди знаходяться елементи і риси, випадкові для нього, чужі йому, що не тільки не применшує «стильності» цього твору, але, швидше навпаки, посилює його художню активність, його конкретну життєвість як естетичного феномена саме даного стилю. Так, наприклад, наявність багатьох романських елементів в пам'ятниках готичної архітектури тільки підкреслює експресію саме готичної своєрідності цих пам'яток.



#### 4.Рівні та ознаки стилю

Поняття стиль має як би декілька рівнів. Поняття «стиль» вже в стародавньому світі стало позначати літературний стиль, *індивідуальну манеру*. Воно й нині вживається для позначення *сукупності художніх особливостей*, властивих творчості письменника, художника, музиканта і т.д. (наприклад, стиль Мікеланджело, стиль А. С. Пушкіна), або навіть окремому періоду його діяльності (наприклад, стиль пізнього Рембрандта). Поняття стиль широко використовується і при визначенні типових для якої-небудь епохи *художніх напрямків або тенденцій*, які мають специфічне поєднання ознак. Як характер і межі, так і найменування таких стилів («стильових напрямів») вельми різноманітні («суворий стиль» в образотворчому мистецтві давньогрецької класики, «м'який стиль» в образотворчому мистецтві пізньої готики, «преціозний стиль» у французькій літературі 17 ст., «псевдоросійський стиль» у російській архітектурі 19 ст. і т.д.). Стилем вважаються і стійкі особливості архітектури та образотворчого мистецтва будь-якого народу, притаманні йому протягом тривалого часу і надалі стали предметом наслідування («давньоєгипетський стиль», «китайський стиль»).

**Напря́м** – це певна принципова ідеологічна та світоглядно-естетична спільність художніх явищ на основі відношення митців до світу та художньої традиції. Явища одного напрямку характеризуються спільною концепцією світу і особи, типом художньої реальності, схожими методами творення та засобами виразності, що проявляються через сукупність творів та через програмні теоретичні маніфести, які проголошують та обґрунтовують принципи їх створення. Напря́м може проявлятися як у кількох, так і в одному виді мистецтва, в його межах можливе виокремлення художніх течій та шкіл. *Художні течії*, як правило, утворюються за певних національних та історичних умов і об'єднують художників, що діють спільно з метою вирішення конкретних завдань.

Нарешті, поняття «стиль» позначає *періоди історії мистецтв* («історичні стилі», наприклад романський стиль, готика, бароко), що відрізняються єдністю образно-пластичного ладу в творах різних мистецтв.

Співвідношення між *індивідуальними стилями стильовими напрямами та історичними стилями* складався по-різному в різні епохи. Як правило, в ранні періоди розвитку мистецтва стиль був єдиним, всеохоплюючим, суворо підлеглим панівним релігійно-ідеологічним нормам: в межах загального стилю виділяються великі культурні пласти (офіційний, фольклорний і т.д.) і місцеві школи, але напрями та індивідуальності ще не завжди помітні. З епохою Відродження значення індивідуального стилю різко зростає. Стиль Мікеланджело, Тиціана, У. Шекспіра має не менше значення, ніж стиль, що панував в їхню епоху, оскільки вищі прояви стилю ніяк не вичерпуються його загальною характеристикою. Разом з тим кожен новий історичний стиль втрачає якусь частину своєї загальності у порівнянні з більш ранніми стилями. Первісна цілісність стилю піддається розмиванню, дробленню. Наростають і протиріччя всередині стилю (класичні тенденції в бароко,

романтичні – у класицизмі і т. д.), що посилює хиткість, рухливість стилістичних кордонів. У 19 ст. яскравість індивідуальних стилів і стильових напрямів має свій зворотний бік – розпад великих стилістичних спільностей. У 2-ій половині 19 – початку 20 ст. тяжіння до нового синтезу мистецтв і до формування на новій основі цілісного стилю виявляється лише в обмеженій сфері – у музичній драмі Р. Вагнера, а також в архітектурі та декоративному мистецтві стилю «модерн» і конструктивізму.

Розквіт індивідуальних стилів, що пов'язаний з перемогами реалістичного мистецтва 19–20 ст., утвердив множинність стилістичних рішень як одну з головних закономірностей розвитку художньої культури. У свою чергу, модернізм з його великою кількістю різнорідних впливів вніс хаотичність у стилістичну картину сучасного мистецтва.

Ознаки стилю позначаються по-різному в різні історичні епохи і в різних мистецтвах. Відродження та класицизм яскраво проявили себе в багатьох мистецтвах, але такі стилі, як бароко і рококо, наочно і чітко позначені переважно в мистецтвах пластичних. Стосовно до останніх і була раніше всього вироблена загальна теорія історичних стилів. Такі поняття, як театр бароко або музика рококо, виникають за аналогією з пластичними мистецтвами і не є загальноприйнятими.

При вивченні стилю пластичних мистецтв центральне місце займає категорія *історичного стилю* як етапу історії мистецтва, коли виробляється цільна художня система, що володіє внутрішньою (змістовною) і зовнішньою (формальною) єдністю. У цьому сенсі говоримо про стиль давньогрецької архаїки і класики, про елліністичний стиль, романський і готичний стиль, про стилі ренесансу, бароко, рококо і класицизму в мистецтві нового часу.

До середини 19 ст. категорії стилю, що застосовувалася в різних сенсах, в мистецтвознавстві не надавалося принципового значення. Наприклад, німецький історик мистецтва Йоган Йоахим Вінкельман (1717–1768) називав окремі періоди давньогрецького мистецтва стилю за їх зовнішніми ознаками (строгий стиль, високий стиль, витончений стиль). У естетичних концепціях класицизму проблема стилю, «стильності» прирівнювалася до суворого дотримання нормативному ідеалу прекрасного. Німецький теоретик Г. Земпер розглядав генезис стилю як результат певних історичних умов, в першу чергу – матеріальної практики. Завдяки цьому категорія стилю поступово стала розумітися як вираження того чи іншого типу художнього мислення або бачення, а історія мистецтв розпочала трактуватися як закономірне чергування або зміна стилю.

Стиль не є байдужим до соціального змісту епохи. У великих історичних стилях отримують вираз кардинальні проблеми часу, які по-різному тлумачаться відповідно до громадянської позиції митця. Стиль – це об'єктивна категорія, що виражається в системі формальних ознак, але має глибокі соціально-історичні підстави. Мистецтво в своєму історичному розвитку не завжди кристалізується у формі певного стилю, що володіє послідовно розвиненим внутрішнім змістом за чітко виявленою і ясною

формальною побудовою. Тому найбільш правомірно застосування поняття *історичного стилю* до тих епох і видів мистецтва (архітектура, декоративне мистецтво), де систематична впорядкованість формальних прийомів і засобів виразності виявляється найбільш послідовно. Стилiстична єдність у минулому (наприклад, в античному і середньовічному мистецтві), як правило, мало однією з передумов синтетичність всієї художньої культури, переважання тенденцій до злиття різних мистецтв в єдине ціле. Боротьба напрямів і розвиток творчої індивідуальності, що принесли художній культурі 16-20 ст. найбільші досягнення, послідовно вели до розхитування стилістичної спільності. На порубіжжі 19–20 ст. пошуки нової цілісності художньої свідомості багато в чому були позначені пафосом «боротьби за стиль», що призвело до дослідів створення стилістичної єдності в мистецтві «модерну», а пізніше в архітектурі і дизайні конструктивізму, який мав сильний вплив на стилістичні пошуки в архітектурно-художній практиці 20 ст.

У широкому сенсі стиль – наскрізний принцип побудови художньої форми, що має відчутну цілісність, єдиний тон і колорит. У 18 ст. термін «стиль» засвоюється філософської естетикою. Гете і Гегель пов'язують поняття стилю з художнім втіленням, «опредмечуванням» істотних рис буття («... стиль спочиває на найглибших твердинях пізнання, на самій суті речей, оскільки нам дано його розпізнавати у зримих і відчутних образах»<sup>9</sup>). Наприкінці 19 – початку 20 ст. стиль стає центральною естетичною категорією і нерідко тлумачиться досить розширено – як художня «фізіономія» культурної епохи.

## 5. Питання стилю в музиці

Питання стилю є невіддільним від питань історичного розвитку, еволюції музичної творчості, а тому закономірно включається у проблематику історії музики. Разом з тим поняття стилю торкається естетики, теорії музики (основним чином в методиці аналізу). Отже, з категорією стилю неодмінно стикається і музикант-історик, і теоретик, і естетик, і культуролог, і виконавець. Одночасно стиль зачіпає всі соціальні функції музичного мистецтва: створення музики (творчість), її відтворення (виконання) і сприйняття. Як вираз музичного мислення стиль в музиці пов'язаний також з психологією як в її об'єктивних, соціально-історичних, так і суб'єктивних, індивідуальних проявах.

Отже, ми розглядатимемо стиль в музичному мистецтві як один із важливих факторів музично-творчого мислення і психології сприйняття музики. Інтерпретація даної категорії у відношенні до різних видів художньої творчості буде зачіпатися нами побіжно.

Формування поняття «стиль» у музикознавстві відбувалося протягом століть, однак на початку ХХ ст. публікуються найбільш значні роботи, спеціально присвячені проблемі стилю в музиці. Це зокрема праці одного із

---

<sup>9</sup> Гёте И. В. Из моей жизни. Поэзия и правда // Гете И. В. Собр. соч. В 10-ти т., т. 10. – М., 1937. – С. 401.

найвидатніших музикознавців цього періоду Гвідо Адлера<sup>10</sup> «Стиль в музиці» (Лейпциг, 1929) та «Метод історії музики» (Лейпциг, 1919). Разом із більш пізньою колективною працею під його редакцією «Керівництво з історії музики» (Лейпциг, 1930) вони склали свого роду «трилогію», що містить концепцію музичного стилю. Саме Г. Адлер поставив «стилезнавство» в центр уваги музичної науки. Згодом науковці наблизилися до розуміння **стилю як системи внутрішньо організованих елементів**.

Серед російських музикознавців, які пов'язані з проблемою стилю, насамперед слід назвати імена Бориса Яворського та Бориса Асаф'єва (1930-ті рр.). Їх об'єднує розуміння стилю як прояву і виразу музичного мислення. У 1960–1970-х друкуються книги А. Н. Соколова «Теорія стилю» (1968), С. Скребкова «Художні принципи музичних стилів» (1973).

Найбільш ґрунтовно розглянув стиль у музиці російський музикознавець Михайло Михайлов (1981). Він вважає, що художній( а отже, також і музичний) стиль знаходиться в нерозривному зв'язку з художньо-творчим мисленням<sup>11</sup> і дає таке визначення: «**Музичний стиль – вираз особливостей музичного мислення як специфічної художньо-творчої форми мислення (на відміну від науково-творчої)**. Музичне мислення – мислення музично-образними уявленнями, засвоєними за допомогою музично-інтонаційного слухового досвіду – результату повторних музичних сприйнятів»<sup>12</sup>.

Категорія стилю тісно пов'язана із категорією *жанру*, який є одним із суттєвих компонентів стилю. Еволюція стилю обов'язково накладає відбиток на еволюцію жанрів, у чому ми переконуємося в процесі вивчення. Досягненням в галузі теорії музичних жанрів є праці В. Цуккермана, А. Сохора, О. Соколова. Музична енциклопедія визначає термін «*жанр музичний*» як «багатозначне поняття, що характеризує історично складені роди і види музичних творів у зв'язку з їх походженням і життєвим призначенням, способом і умовами (місцем) виконання і сприймання, а також з особливостями змісту і форми»<sup>13</sup>.

**Стильові рівні музичного мистецтва.** В залежності від кола явищ, які охоплені спільністю стильових ознак, М. Михайлов визначає *три основні рівні: стиль історичний, або епохальний, стиль напрямку і стиль індивідуальний*<sup>14</sup>. Перші два об'єднуються поняттям колективних або групових стилів, оскільки їх основою є творча діяльність повної кількості композиторів. При всіх індивідуальних відмінностях їх творчості притаманні певні спільні ознаки, що дозволяє говорити про їх приналежність до однієї стильової системи.

---

<sup>10</sup> До речі, С. Людкевич під його керівництвом у 1908 р. захистив докторську дисертацію з музикознавства на тему: «Дві проблеми розвитку звукообразності».

<sup>11</sup> Михайлов М. Стиль в музыке: исследование / М. Михайлов. – Л.: Музыка, 1981. – С.49.

<sup>12</sup> Там само. – С.51.

<sup>13</sup> Музыкальная энциклопедия. – М., 1973-1978. Т.2. – С.383.

<sup>14</sup> Михайлов М. Стиль в музыке: исследование / М. Михайлов. – Л.: Музыка, 1981. – С.105.

*Стиль історичний* – найбільш широка за масштабом категорія – узагальнює значне коло музичних художніх явищ в межах більш чи менш тривалого історичного відрізка часу. Основним критерієм використання даного поняття служить наявність відчутних в музиці якогось великого історичного періоду *спільності певного комплексу стильових ознак*, які знаходяться між собою в системному взаємозв'язку.

Менш широка різновидність – *стиль напрямку* – передбачає додаткові підрозділи в залежності від характеру об'єднуючих ознак: «течія», «школа» в різному розумінні цього поняття. Поняття стилю напрямку передбачає існування стильової спільності у кола композиторів, об'єднаних єдністю музично-естетичних принципів і в основному відповідає поняттю напрямку в музиці. Поняття стилю напрямку співвідноситься з поняттям «школа» («франко-фламандська», «веймарська», «московська», «київська», «львівська», школа М. Римського-Корсакова, С. Людкевича, Б. Лятошинського і т.п.). Приклад стилю напрямку: імпресіонізм, експресіонізм в якості пізнього етапу романтизму; неокласицизм. Ці напрямки не стали епохальними історичними стилями.

*Стиль індивідуальний* є певною мірою передумовою стилів колективних і одночасно їх виразом, тобто творчість окремих митців є першоосновою, на якій виникають колективні стильові напрямки. Індивідуальний стиль (або індивідуальна творча манера) – це наявність у різних творах одного композитора певних рис, що повторюються (стильових елементів), певної «одноманітності». Індивідуальні стилі композиторів найбільш детально досліджені музикознавцями. Індивідуальний стиль композитора не залишається незмінним, він розвивається, еволюціонує і може бути відмінним у пізній період у порівнянні з раннім (Бетховен – класицизм → романтизм), а тому у межах індивідуального стилю виділяємо ще один рівень – *стиль різних етапів творчого шляху* композитора.

Дещо окремо слід розглядати *стиль національний*. Це специфічне поняття, яке знаходиться у складних взаємозв'язках із трьома вище названими рівнями. Зустрічається в науковій літературі поняття *стиль твору*, яке допускає двояке трактування. Воно може виражати *приналежність* твору до якоїсь певної стильової системи, або визнання на за ним особливої *стильової автономності*, до дозволяє розглядати його як свого роду самостійну стильову систему. До останньої категорії можна віднести Месу сі-мінор або Стасті за Матфеєм Баха, 9-у симфонію Бетховена, 6-у Чайковського і т.і.

### **Висновок.**

У центрі уваги *естетики мистецтва*: художня творчість в її естетичному ставленні до дійсності і значенні для людства; особливості художнього твору, художнього образу, художньої реальності, художньої концепції світу й особистості; найбільш загальні закони художнього освоєння світу в літературі, живописі, скульптурі, театрі, кіно, музиці, хореографії, архітектурі, прикладному і декоративному мистецтві; походження, природа і закони соціального буття, функціонування, розвитку мистецтва; особливості худож-

нього процесу (природа художнього розвитку, художніх напрямків і художніх взаємодій); проблеми художнього сприйняття та інтерпретації твору.

*Мистецтво* – це устояна, відкрystalізована і закріплена форма освоєння світу за законами краси. Воно естетично змістовно і несе в собі художню концепцію світу й особистості.

*Стиль в літературі та мистецтві* – стійка цілісність або спільність образної системи, засобів художньої виразності, образних прийомів, що характеризують твір мистецтва або сукупність творів. Стилем також називається *система ознак*, за якими така спільність може бути визначена. В теорії стилів підкреслюється глибока зумовленість формальних структур соціальним і культурно-історичним змістом мистецтва, його методом, світоглядом художника. Не менш важливо, що ця обумовленість не носить прямого, механічного характеру і пов'язана з відносною самостійністю розвитку стилю: стилістичні ознаки могли зберігатися і тоді, коли мистецтво істотно змінювало свій зміст.

Оскільки не існує музики поза стилем, будь-який музичний твір несе в собі ознаки приналежності до певної стильової системи незалежно від його художньої цінності. Процеси формування, розвитку, еволюції музичного стилю визначаються в кінцевому рахунку світосприйняттям, духовною культурою епохи, різних соціальних груп всередині них.

### **Література до теми:**

Античные теории языка и стиля. – М.–Л., 1936.

Власов В. Г. Стили в искусстве : словарь. Т. 1. – СПб. : Кольна, 1995. – 672 с.

Гете И. В. Из моей жизни. Поэзия и правда // Гете И. В. Собр. соч. В 10-ти т., т. 10. – М., 1937.

Європейські стилі в українській архітектурі : презентація [Електронний ресурс]. Режим доступу:

<http://www.authorstream.com/Presentation/aSGuest100852-1053235-european-style-architecture-ukrainian/>

Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе. – Львів : Кальварія, 2006. – 320 с.

Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. – К.: Collegium, 1994. – 288 с.

Михайлов М. Стиль в музыке: исследование / М. Михайлов. – Л.: Музыка, 1981. – 262 с.

Музыкальная энциклопедия. – М., 1973 –1978. Т.1–4.

Новиченко Л. М. Проблеми стильової диференціації в сучасних східно-слов'янських літературах. – К., 1968.

Соколов А. Н. Теория стиля. – М., 1968;

Типология стилевого развития нового времени. – М., 1976.

Типология стилевого развития XIX века. – М., 1977.

Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой культуры. В 2-х т. Т.1. Гельштальт и действительность. – М., 1993.

## ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНІХ СТИЛІВ В МИСТЕЦТВІ

### Лекція. Тема 2. Старовинна музика. Музична культура Середньовіччя

1. Античність. Виникнення музики. Перші музичні інструменти.
2. Музика давніх цивілізацій.
3. Музика античної Греції і Риму. «Небесна гармонія сфер».
4. Християнська літургія. Григоріанські піснеспіви.
5. Виникнення поліфонії. Органна музика.
6. Мистецтво *Ars antique/Ars nova*, або Нове мистецтво.
7. Світська музика: бродячі артисти і трубадури.

#### **1. Античність. Виникнення музики. Перші музичні інструменти.**

Музика виникла одночасно з людством. Можна сказати, що приблизно 40 000 років тому *Homo sapiens* став *Homo musicus*. Перші музичні досвіди були безпосередньо пов'язані з громадською діяльністю людини: похоронні ритуали, полювання, церемонії, пов'язані із землеробством. Перші переконливі свідчення про ці досвіди належать до епохи палеоліту (кам'яний вік, від 700 до 10 тис. років тому), коли людина навчилася виготовляти інструменти за допомогою каменю, кісток, дерева, щоб за допомогою них відтворювати певні звуки. Найдавнішими музичними інструментами були ударні. Ідіофон – давній музичний інструмент – виник в період формування у давньої людини мови. Для давньої людини музика – це насамперед ритм. Вслід за ударними були винайдені духові, згодом струнні, зображення яких збереглися на багаточисельних наскальних малюнках, більшість яких знаходиться в Піренеях. В цей час появляється аерофон – інструмент із кості або каменю, зовнішній вид якого нагадував ромб або наконечник. У дірочки протягували і закріплювали нитки, після чого музикант проводив рукою по цих нитках, перекручуючи їх. Найчастіше грали на ньому ввечері, а звук, який добувався на цьому інструменті, нагадував голос духів.

#### **2. Музика давніх цивілізацій.**

Вважають, що колискою музичної цивілізації були території, що омиваються Тігром і Євфратом (тепер це територія Іраку) в Месопотамії. Серед музичних інструментів були духові: флейти і гобой, які виготовлялися з тростини; струнні: ліри і арфи. У Вавілоні були розроблені космологічні концепції музики. У VI ст. до н. е. Піфагор називає музичну теорію «небесною гармонією», яка унаслідувала традиції учених Вавілону. Важливу роль грала музика у Давньому Єгипті. Єгиптяни, як і вавилоняни, встановили зв'язок семи нот із семи планетами. Давня культура була підпорядкована вирішенню релігійних завдань. Мистецтво розглядалося як засіб, що нагадує про постійну присутність божества в житті, тому твори світського змісту були пронизані релігійним змістом не менше, як культова архітектура чи

зображення богів. Релігійні завдання були покладені і на музику. Давня людина з особливою гостротою відчувала силу впливу музики на найскладніші і найсокровенніші сторони душі. Не випадково в більшості країн музиканти були служителями храмів (а подекуди і жрецькими); вміння грати на якомусь інструменті вважалося вищим, божественним даром. Саме в давнину музика склалася як професійне мистецтво.

### **3.Музика античної Греції і Риму. «Небесна гармонія сфер».**

Розвиток музичної культури Давньої Греції охоплює біля 20 століть (2-ге тисячоліття до н. е. – V ст. н. е.) і відбувався за аналогією із Месопотамією та Єгиптом. Музичні інструменти удосконалювалися, ставали більш складними як у виготовленні, так і в оволодінні технікою гри на них. З'явилися нові інструменти – ліра, кіфара, формінга, барбітон (струнні); різні види авлоса, сірінги і труб (духові); тімпан, сістр, кімвала (ударні). Олександрійський механік Ктесібій (III–II ст. до н. е.) сконструював перший водяний орган – гідравлос. В основі музичної системи греків лежить *тетрахорд* (від грець. «тетра» – частина слова, що означає «чотири», і «хорде» – струна) – чотири послідовні звуки, що нисхолять від першого до останнього. При поєднанні двох тетрахордів утворюється звукоряд у межах октави, який, в залежності від підвищення чи пониження одного із звуків, набуває різного емоційного зафарбування. На цій основі виникли *лади*: дорійський, фрігійський, лідійський і ін. Лади у греків, разом із мелодією і ритмом, вважалися носіями певного характеру, настрою. Музиці приписували лікувальні властивості. Сила музики відбита в давньогрецьких міфах (Орфей).

Одночасно із розвитком культури відбувався і розвиток світогляду людини. Філософія і музика були тісно пов'язані між собою.

**«Небесна гармонія сфер».** У давній Греції вперше був помічений певний закономірний зв'язок між звуками і математичними величинами. Відкриття цих закономірностей пов'язане з іменем **Піфагора**. Відповідно до його теорії, музика являла собою певну фізичну матерію. За допомогою аналізу співвідношень між різними сонорними підвищеннями були визначені основні типи гам, що дозволило упорядкувати всю систему музичної гармонії на Сході. Великий вплив на теорію Піфагора мали астрономи і математики Вавілону. Спираючись на його праці, він створив *космічну теорію*, яка представила світ як певний простір гармонії, в якому планети випромінюють безперервні звуки, упорядковані аналогічно нотам у гамі. Відповідно до цієї теорії, низькі звуки відповідали Місяцю, високі – планеті Земля і т. д. Піфагор відзначав також, що кількість нот в гамі відповідає кількості планет на небі і дорівнює магичній цифрі – 7. Основний внесок Піфагора у розвиток музики полягає у вченні про пропорції звуків. За основу були узяті струнні інструменти, що являли собою дошку з натягненими струнами. В результаті багаточисельних дослідів були знайдені певні числові вирази (інтервальні коефіцієнти) – октава (2/1), квінта (3/2) і кварта (4/3). Відраховуючи послідовно квінти від певного звуку і переносячи їх в одну октаву, можна



було отримати числове значення будь-якого звуку діатонічної чи хроматичної гами. Подальший розвиток музична теорія отримала у працях Нікомаха, К. Птолемея (I–II ст. н.е.). Етичну концепцію музики розвивали Платон, Арістотель та інші філософи.

У Давній Греції мистецтво інструментальної музики було нерозривно пов'язано з трагедією і поезією: голос, жести акторів і їх рухи формувалися за допомогою музики. Нерідко музичні фрагменти складали цілі частини вистав. Музика також дозволяла розкрити пластику тіла і надавала велику експресію рухам.

Великі драматурги Давньої Греції – Есхіл, Софокл, Евріпід і Арістотель – були добрими музикантами і танцюристами. Цитра і ліра стали музичною емблемою класичної Греції. Співаки, виконавці на цитрі мали велику повагу суспільства.

Щодо Давнього Риму, то відомостей про його музичну культуру є мало. Римська імперія асимілювала і зберегла музичні інструменти Греції, яку завоювала. Багато філософів і латинських музичних теоретиків відзначали втрату глибини і вишуканості зразкових вистав Греції, перенесених до Риму, які стали носити виключно видовишно-розважальний характер. Однак вплив грецького мистецтва зберігся до появи християнської культури. В 395 р. Римська імперія була розділена на дві частини – Західну (з центром у Римі) і Східну – Візантію (столиця – Константинополь).

#### **4. Християнська літургія. Григоріанські піснеспіви.**

У Візантійській імперії (IV–XV ст.) було створено самобутню музичну культуру, що пов'язана з християнством. Тут склалися літургія, система із восьми гласів – осьмогласся. Серед жанрів церковної монодії перевага надавалася *канону* (музично-поетична композиція із 9 розділів на теми покаяння і прослави) і *тропарю* – хвалебному піснеспіву до свят чи урочистих подій. Виконання піснеспівів вимагало тривалої підготовки, тому співаки виховувалися з раннього дитинства при монастирях і храмах, де їх навчали доместики (керівники хорів).

У християнських общинах західної церкви зародилася перша літургійна драма – середньовічна театралізована вистава подій священної історії. Мелодична композиція з приспівом – антифоном або милитвою – була фундаментом першої музичної літургійної драми, що була унаслідувана від іудейських піснеспівів. Літургійна драма виконувалася в церкві латинською мовою. Святий Августин відзначав, що на зустрічах і святах співали псалми Давида – «прекрасні і приємні мелодії». У піснеспівах співаки чергували і повторювали приспів, що служив своєрідним рефреном. Весь її текст озвучувався у вигляді григоріанської монодії. Найбільш ранні згади про літургійну драма належать до X ст., а розквіт жанру припадає на XII–XIII ст.

Новий етап розвитку християнської музичної культури настає в епоху імператора Костянтина. Він дозволив християнські свята і навіть дав згоду на побудову храму в Єрусалимі. Літургія в Єрусалимі були вибудована за римськими кононами. Вперше у Священному місті її ввів Римський папа

Дамасій I (правив у 366–384 рр.). Продовжувачем започаткувань Дамасія і реформатором церковної музики став папа Григорій I (590–604 р.). Григорій I реформував і об'єднав давні гімни, в результаті чого *гімн* як *жанр* був прийнятий церквою і став символізувати ідеали духовності і піднесення віри. Всі християнські літургії були різними по церемоніалу. В кінці IV ст. склався *цикл богослужіння*: заутреня, лауда (італійська духовна позалітургійна пісня), літургія і вечірня.

Центральне місце в обряді щоденного богослужбового циклу в католицизмі займає *меса*, у східній (православній) церкві – *Служба Божя* (Літургія). Меса складається із ординарію, текст якого повинен звучати щоденно, і пропрію, текст якого змінюється протягом року в залежності від свят. Меса складалася на практиці григоріанського співу.

*Григоріанським співом*, або григоріанським хоралом, називається традиційний літургійний спів римо-католицької церкви. В ранній поліфонії (XII ст.) в органумі (один із ранніх видів європейського багатоголосся) основний наспів записувався звуками невизначено великої тривалості і називався *cantus planus* («рівний наспів»). У XIII ст. і до першої половини XVIII ст. основна мелодія в поліфонічному твору стала називатися *cantus firmus* («міцний наспів»). Реформа літургії, яку провів Григорій I в кінці VI ст., обумовила подальший розвиток церковної музики. Вона полягала у свого роду «кодуванні» і закріпленні в традиції виконання певних текстів і мелодій, а також фіксованого використання календаря літургій. В результаті появилася «Антифонарій» – співоча книга, що містила репертуар григоріанського співу. В основних своїх рисах григоріанський спів склався на ґрунті музичних традицій Франції, Німеччини, Швейцарії та Італії. Григоріанська музика основана на принципі діатоніки – звукоряду, побудованого на звуках гама без підвищень чи понижень. Існувала спеціальна система церковних діатонічних ладів, що прийшли в Європу з Візантії і мали античне походження. Загальна кількість ладів – вісім – мала глибокий духовний зміст. Вона розглядалася як твір (2x4), де перша цифра означала двоєдину, боголюдську сутність Ісуса, а друга – чотири кінці хреста. Таким чином, григоріанська ладова система символізувала розп'ятого Христа. Особливим чином побудовано і поєднання музики з текстом. Воно ґрунтується на двох прийомах, що прийшли у спів з древньої традиції читання молитов нарозспів. Один з них називається «псалмодія» (використовувалася при читанні псалмів): на один музичний звук припадав один склад тексту. Другий прийом – юбіляція (від лат. *Jubilation* – «радування», «ликування») – полягав у тому, що один склад розспівувався на декілька звуків. Григоріанський хорал гнучко поєднував обидва прийоми. Із юбіляцій та мелодичних прийомів (мелізмів) виникає стиль мелізматичного співу.

В період виникнення і розвитку григоріанський спів ввібрав у себе синтез елементів давніх музичних культур німецьких і кельських племен. У XII–XIII ст. григоріанські хорами утвердилися на Британських островах, а також у західнослов'янських країнах – Польщі та Чехії. Спочатку

григоріанські піснеспіви записувалися за допомогою нелінійної невменної нотації. У XII ст. була розроблена *лінійна квадратна нотація*, що дозволило записувати багатоголосу музику. Основи сучасного нотного письма створив керівник співочої капели Гвідо із Ареццо (біля 995–1050 рр.), який здійснив переворот в системі запису, ввівши нотний стан із чотирьох нотних лінійок з буквеним позначенням нот. Йому належить введення відомих найменувань європейських тонів: до-ре-мі-фа-соль-ля-сі.

У середньовічній месі представлені всі види григоріанського хоралу – речитатив, псалмодія, антифонний і респонсорний спів. Сама меса традиційно складалася із таких основних частин – Kyrie eleison («Господи помилуй»), Gloria («Слава во вишніх Богу»), Credo («Вірую»), Sanctus Benedictus («Свят»), Agnus Dei («Агнець Божий»). Із появою багатоголосся в Європі григоріанські хорали були перетворені в органи і дисканти (школи Нотр-Дам, Ліможська, Шартрська. До XVI ст. були розроблені зразки ординарію, серед яких перша із відомих авторських поліфонічних мес – меса Гільйома де Машо (1364). Згалом, григоріанський спів мав великий вплив на народження поліфонії.

### **5. Виникнення поліфонії. Органна музика.**

Багатоголосся існувало з часів глибокої давнини. **Поліфонія** – це особливий вид багатоголосся, що являє собою поєднання і одночасне звучання двох і більше мелодій. Саме поняття «поліфонія» дослівно перекладається з грецького як «багаточисельний («полі») звук («фон») на відміну від гомофонної музики. В історії професійної музики розрізняють три періоди розвитку поліфонії – поліфонія Середньовіччя (IX – XIV ст.), поліфонія Відродження (XV–XVI ст.) і поліфонія Нового часу (від XVII ст.)/

Орган – клавішно-духовий музичний інструмент, предком якого був давньогрецький гідравлос (III ст. до н. е.), введений в католицьку службу в Західній Європі у VII ст. Поступово конструкція органа ускладнювалася – у XII ст. з'явилися регістри (група труб одного тембру, але з різною висотою звуків), у XIV ст. – педальна клавіатура (гральний стіл шпільтиш має сім клавіатур для рук, або мануалів, і одну клавіатуру для ніг, або педаль. У XVI ст. орган набув сучасного зовнішнього вигляду. З розвитком органної музики пов'язана поява багатоголосних композицій, в основі яких лежив ведучий голос (тенор). Згодом тенор став основою для контрапункта (лат. Punctus (punctum) contra punctum) – буквально «нота проти ноти» – техніка багатоголосся, одночасне поєднання двох і більше мелодичних ліній у різних партіях (голосах). В період зрілого Середньовіччя починає кристалізуватися мажоро-мінорна ладова система, яка складатиме специфіку західноєвропейського музичного мислення в Новий час, що спиратиметься на гомофонно-гармонічну техніку.

### **6. Мистецтво *Ars antique*/*Ars nova*, або Нове мистецтво.**

Термін *Ars antique* (переклад з лат. – старе, старовинне мистецтво) використовувався для позначення багатоголосої музики, насамперед Нотр-Дам, в теоретичних трактатах (біля 1320) в ході дискусій між прихильниками

старого мистецтва (Якоб Льежський) і нового мистецтва (Філіп де Вітрі, Йоан де Муріс). У більш широкому смислі цей термін трактують як позначення **музичного стилю**, що зародився у Франції в період між 60-ми рр. XII ст. і 20-ми рр. XIV ст. В цей час великий внесок у розвиток і вдосконалення органної музики внесли композитори школи Нотр-Дам в Парижі – магістри Альберто (1147 –1180), Леоні (1163 –1190) і Пероті (біля 1200). Вони стали авторами оновленого репертуару органної музики, яка в епоху Середньовіччя набуває певних канонічних форм. По справжньому багатоголосся стало розвиватися починаючи з XII ст. *Дискантний стиль співу*, що з’явився у церковній практиці, зазнавав впливу народних музичних традицій, їх інтонацій і елементів народного «різноголосого» співу.

Справжнім символом *Ars antique* в період з 1240 до 1325 р. став **мотет**. Поява цього нового жанру ознаменувала собою корінний перелом в музиці Середньовіччя і відкрила «зелене світло» для музики епохи Відродження.

Жанр мотету (фр. – mot, буквально – слово, або motet – приспів або вірш) поступово набув великого значення. Музиканти вважали його вищим досягненням справжньої гармонії і досконалості, як в ритміці, так і в мистецтві контрапункту. Мотет звичайно виконувався після григоріанських хоралів. У XIII ст. цей жанр був прийнятий у всіх церквах і виконувався на завершення церковної служби з текстом рідною мовою.

Для супроводу літургії композиторами школи Нотр-Дам був розроблений особливий жанр вокальної музики – **кондукт** (від лат. conductus – веду, супроводжую). У цих триголосих композиціях в якості основної мелодії часто використовувалися пісні трубадурів. Зміст пісень мав глибоке смислове навантаження, однак загальний настрій був більш вільним і святковим.

**Ars nova, або Нове мистецтво** – це зв’язуючи ланка між Середньовіччям (V–XV ст.) і Відродженням. Нова естетика, що визначила весь подальший розвиток музичної культури на порубіжжі XI–XII ст., зобов’язана своїм іменем Філіппе ді Вітрі (1291 –1361). В його трактаті «Ars nova» (1320) вперше згадується мініма – одна з основних одиниць мензуральної нотації (від лат. mensura, буквально розмірена нотація). Поява нової техніки письма здійснила справжню революцію в музиці, яка допомогла надати більшій пластичності, мінливості і гнучкості ритмічному малюнку мелодії, ламала строгість, жорсткість і геометричність епохи *Ars antique*. Але це не було відкриттям одного композитора. Теоретичні розробки і обґрунтування техніки Нового мистецтва можна було знайти також у трактаті «Notitia artis musicae» Йоанна де Муріса (1300– 1350), французького музичного теоретика, математика і астронома. Таким чином *Ars nova* визначила нову концепцію багатоголосся, нотації і ритму.

Філіппе де Вітрі – автор трактату, в якому описувалися нововведення «Ars nova». Цей термін став девізом для передових музикантів першої половини XIV ст. Вітра також приписують відкриття музично-поетичної форми рондо.

Видатним представником епохи *Ars nova* і справжнім новатором стилю Нового мистецтва у XIV ст. став Гійом де Машо (біля 1300–1377) – поет і композитор. У своїх мотетах, рондо, баладах Машо об'єднав традиції музично-поетичного рицарського мистецтва, для якого характерними були одноголосі пісні, з досягненнями в галузі поліфонії. Машо розробляє *новий тип мотету – ізоритмічний*, тобто побудований на техніці, коли проведення остинатного (що повторюється багаторазово) ритму не залежить від звуковисотної лінії. Машо – автор першої авторської поліфонічної меси – «Меси Нотр-Дам». Чотириголосна меса була написана автором з нагоди коронації Карла V в 1364 р. Всі наступні меси були також чотириголосними, що стало кардинальним нововведенням у розвиток цього жанру.

Як і в епоху *Ars antique*, найбільш відомими композиторами в Новому мистецтві були представники французької школи. В Італії розвиток цього мистецтва мав особливий напрям, який мав вплив на розвиток музичного мистецтва наступних століть. В Італії надавали перевагу більш вишукані світські музичні форми – **мадригал, качча** (від італ. *caccia* – полювання, погоня; тексти цих вокальних творів присвячені опису полювання і змальовують жанрово-побутові сцени, а музика відображає крики мисливців, гавкання псів, звичайно 3-голоса поліфонічна форма) і **балади**. Основними центрами італійського Нового мистецтва були Флоренція і Болонья.

Епоху *Ars nova* прийнято поділяти на три історичні етапи. Перший пов'язаний з творчістю таких композиторів, як Джерарделло да Фіренце (біля 1320–1362), Джованні да Кассія (біля 1340–1350), Джакопо да Болонья (біля 1340–1360), а також Франческо Ландіні (біля 1325–1397). Цей сліпий органіст із Флоренції був автором піднесеної музики, що порівнюється з кращими французькими творами.

Наступний етап при кінці XIV ст. представляють Філіпоктус і Антонелло де Касерта (біля 1370–?), Матіас де Перуджіо (?– біля 1418), а також французькі композитори – Солаж (біля 1370–1390), Требор (біля 1390–1410) і Жакоб де Сенле (біля 1378–1395). І накінець третій період пов'язаний з іменами великих композиторів епохи Відродження – Гільйомом Дюфаї, Якобом Обрехтом і Жоскеном Дебре. Вони створили чудові музичні шедеври, які були провісниками розквіту музичного мистецтва в Італії в XVI ст.

### **7. Світська музика: бродячі артисти і трубадури.**

Літературні джерела часів пізнього Середньовіччя містять багато згадок про артистів мандрівних театрів, які подорожували дорогами Європи ще в VI ст. Жонглери, менестрелі, шпільмани, клоуни, дресирувальники мавп і кіз розважали простий люд. В VII ст. їх стали називати *jocularis* – тобто людина, яка розважає народ своїм мистецтвом і гострим слівцем. Уже до X ст. багато з артистів навчилися грати на музичних інструментах і співати. Із замку до замку, з міста до міста переходили ці музиканти – часто і автори, і виконавці власних пісень. В XI ст. професійні поети-співачи стали найменуватися **трубадурами** (від провансальського *trobar*) – це провансальський

поет-співак XI –XIV ст. Через їх творчість протонародне мистецтво проникло у вищі шари аристократичного суспільства Середньовіччя.

Трубадури в більшості належали до вищої аристократії. Відомо біля 400 імен трубадурів. Пісні любовного змісту найчастіше склалися провансальською мовою. Трубадури оспівували героїку хрестових походів і звичайні людські радощі. Трубадури – це перші представники професійного мистецтва, не пов'язаного з церковною музичною культурою. Мелодії трубадурів були близькими до народних пісень.

Не меншою популярністю користувалися трубадури, що проживали на півночі Франції. Їх називали **труверами**. Біля середини XII ст. трубадури і трувери появляються в Австрії, Баварії, Швабії, де їх називали **мінне-зінгерами** (від нім. *minne* – кохання і *singer* – співак; букв. – співець кохання), оскільки поклоніння прекрасній дамі було єдиною темою їхньої творчості. Серед них виділяється Тангейзер, поетична творчість якого належить до другої третини XIII ст.

### Література до теми:

Всеобщая история музыки / автор-сост. А. Минакова, С. Минаков. – М. : Эксмо, 2009. – С.8 –52. – (Всеобщая история).

История мировой музыки: Жанры. Стили. Направления / [авт.-сост. А. Минакова, С. Минаков]. – М.: Эксмо, 2010. – 544 с.: ил. – (Библиотека мирового искусства).

Мир музыки : энциклопедия. – М. : ООО «Издательство Астрель» : ООО «Издательство АСТ», 2004. – С. 6–21 с. : ил.

Музична естетика античного світу / вступ. нарис і збір. текстів проф. О. Ф. Лосєва. – К.: Музична Україна, 1974. – 220 с.

Опера. Иллюстрированная энциклопедия [пер. с англ.] / гл. ред Стэнли Сэди. – М. : ЗАО «БММ», 2006. – С.12–15.

Розеншильд К. История зарубежной музыки. Вып I. До середины XVIII века. – М. : Музыка, 1973. – С. 7–94.

Штейнпресс Б. Популярный очерк истории музыки до XIX века / Б. Штейнпрес. – М.: Гос. муз. изд-во, 1963. – С.21–101.

Masterpieces of the Metropolitan museum of art [introduction by Philippe de Montebello; edited by Barbara Burn]. –The Metropolitan museum of art, New York; A bulfinch press book/ Little, Brown and company Boston; New York; Toronto; London, 2001. – 320 p.

## ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНІХ СТИЛІВ В МИСТЕЦТВІ

### Лекція. Тема 3. Мистецтво епохи Ренесансу (Відродження)

1. Золота епоха поліфонії. Мадригал.
2. Інтермедія та мадригальна комедія – попередниці опери. Народження опери.
3. Еволюція інструментальної музики. Клавірна музика. Ансамблева музика. Музика для скрипки, лютні і віоли.
4. Революція друку.

#### 1. Золота епоха поліфонії. Мадригал

Відродження мистецтва і науки в XIV–XVI ст. було епохою великих перемін. Музика цієї епохи, як і образотворче мистецтво і література, повернулися до цінностей античної культури. Вона набула емоційного, виразного і яскраво індивідуального характеру. Музика заговорила з людьми – і люди зрозуміли її мову. XV ст. стало вирішальним для розвитку музичного мистецтва, як з естетичної, так із художньої точки зору. Видиме відчуття спокою і рівноваги, що відображено в музиці епохи Відродження, в дійсності не відповідало історичним і політичним процесам, які відбувалися в цей час, так як церква і світське суспільство протистояли один одному і принципово притримувалися різних естетичних принципів. Заборона церкви на введення в музику нових гармонічних прийомів сприяло розвитку світського музичного мистецтва, яке до цього часу практично не розвивалося в окремому від церковної музики напрямку. Світське мистецтво все більше звертається до текстів більш легкого і доступного, світського (часто любовного) змісту, розробляючи їх засобами поліфонічної техніки. На початку XV ст. склався ренесансний ідеал гармонії і краси норми поліфонічного стилю. Поліфонічна музика пережила еволюцію від канонічних творів до творів більш вільних і відкритих, що сприяло початку розвитку нових течій. Основним *композиційним прийомом* у строгому поліфонічному стилі була *імітація*. Найпростішими імітаціями були канони – твори, в яких кожен наступний голос повторює ту ж мелодію, що і попередній. Вслід за двоголосими канонами стали появлятися канони для трьох, чотирьох і більше голосів. В цей час стилі католицького і протестантського<sup>15</sup> мистецтва також відрізняються. З XVI ст. в руслі протестантської традиції окремі розділи меси виконувалися на органі.

---

<sup>15</sup> Протестантизм – третій (поряд з католицизмом і православ'ям) напрям у християнстві, який виник унаслідок Реформації. Першими формами протестантизму були лютеранство, анабаптизм, кальвінізм та англіканство.

З початку XV ст. в Бургундії з'являється школа, яка внесла багато нововведень в поліфонію. Деякі з них були розроблені в Англії, де Джон Данстейбл (1390–1453) сприяв розвитку техніки «фобурдон» (від фр. Fauxbourdon, – букв. – фальшивий бас). У багатоголосих композиціях нотувався тільки середній (meane) голос, що викладав хоральну мелодію; верхній (treble) і нижній (faburden) додавалися в процесі виконання. Ці тенденції привели до утворення так званої *франко-фламандської* школи, представники якої створили новий поліфонічний стиль для хору *a cappella* – з рівноправними голосами хору, розвинутою імітаційною технікою, складними контрапунктичними поєднаннями.

Одним із перших представників цієї школи був Гійом Дюфаї (1400 – 1474), який узагальнив у своїй творчості поліфонічні школи Франції, Фландрії і Англії, систематизував циклічну месу, додав деякі елементи гармонії світської музики. За ним слідували Джоан Оккегем (1410–1497) і Якоб Обрехт (1450–1505). Найбільш відомим музикантом того часу був *Жоскен Деппе* (1440–1521). Він зіграв особливу роль в органічному поєднанні церковного і народно-світського мелодичного начал у хоровій поліфонії. Він писав і духовні меси, і світські мадригали, шасон. Його музика були визнана сучасниками ідеалом «досконалого мистецтва» церкви, оскільки він не ускладнював поліфонічну техніку, а створив строгий «просвітлений» стиль поліфонічного письма.

Багато майстрів франко-фламандської школи працювали в Італії. Серед них: Джованні П'єрлуїджі Палестріна (1525 –1594), Орландо Лассо (1532 – 1594), Томазо Луїс де Вікторія (1548 –1611), Адріан Віллаерт (1490–1586). Стиль *Палестріни* є зразком фламандської поліфонічної техніки. Його музика увіковічнила найвищі духовні імпульси Католицької Реформації<sup>16</sup>. Більше 40 років він служив в різних церквах Риму ( у т.ч. соборі св. Петра), став композитором папського хору. Тридентський Собор об'явив твори Палестріни офіційним зразком для всіх церковних композиторів. Палестріна є визнаним главою музики італійського Відродження, основоположником контрапункту та італійської поліфонії, зразком стилю строгого контрапунктичного письма, коли художньо значимим було неперервність і постійна зміна різних голосів у хорі, передавання мелодичної ініціативи від голосу до голосу. Основна ідея музики Палестріни – досконала гармонія людини і світу.

Композитори надали поліфонічним формам більш високого стилю, ввели нові тексти для музичних творів, поряд із канонічними. Цьому сприяв вплив італійського музичного мистецтва, яке намагалося досягнути рівності слова і музики. Згідно канонів епохи Відродження всі музичні твори повинні були передавати один образ і ні в якому разі не змінювати його. Важливо, що саме в цей період появляється необхідність творити музику. Сьогодні звучить дивно, але слово «*композитор*» походить від лат. composition, що

---

<sup>16</sup>Католицька Реформація –релігійний і суспільно-політичний рух у Західній і Центральній Європі за перебудову католицької церкви. Реформація розпочалася в Німеччині у XVI ст.



означає «складання» (із уже готових елементів), «примирення» (тобто узгодження того, що вже дано). В Середні віки музику не творили, а складали, узгоджуючи різні елементи канону один з одним. Тепер же появилася тяга саме до «винаходу» (лат. *inventio*) музичного матеріалу. Саме епоха Відродження відкриває в композиторі винахідника, і з того часу ми мислимо композитора як творця чогось принципово нового. В музиці епохи Відродження, як і в інших видах мистецтва, світ земних речей і явищ, що оточують людину, все яскравіше заявляє про себе, поряд із світом духовним. Ідеали тепер шукають не тільки на небесах, але і в музиці багатоманіття світу. Разом з тим ідея різноманіття (лат. *varietas*) поєднувалася в музикантах епохи Відродження із стремлінням до досконалої узгодженості, гармонії, строгої співрозмірності всіх частин цілого. Саме ці дві ідеї – *varietas* і гармонія – склали *головне художнє достоїнство* музичних творів епохи Відродження.

В Італії епохи Відродження композитори створюють багато ліричних пісень у супроводі лютні та інших струнних інструментів. Серед жанрів: каччія, баллата (танцювального характеру), фроттола (спів натовпу, вільянелли (сільські пісні), вільянсіко – іспанська народна селянська пісня.

**Мадригал** – світський музично-поетичний жанр епохи Відродження, його вершина. Джерела мадригалу сягають старовинної італійської народної пастушої пісні. Мадригал (від франц. *madrigal*; італ. *madrigale*, від середньовічного лат. *matricale* (*mater* – мати) – пісня рідною (материнською) мовою. Мадригали – вірші, основним чином любовного змісту, написані Ф. Петраркою, Дж. Бокаччіо, П. Бембо, Т.Тассо, Ф. Сакетті та ін. Жанр, що став популярним не тільки в Італії, але і у Франції, Німеччині, Англії, вирізняло стремління до чуттєвості.

У XIV ст. мадригали писали для двох або трьох співочих голосів. Їх виконували в дні свят, спів супроводжувався одним або двома музичними інструментами, які звичайно повторювали мелодію верхнього голосу. У першій половині XVI ст. мадригал наближається до форми фроттоли, яка широко розповсюджена в Італії. Фроттоли створювали для чотирьох голосів в строфічній формі, подібно до іспанської різдвяної пісні. Мадригал засвоював принципи багатоголосся, які були розроблені у світських жанрах: мотеті, каччі і фроттолі. До 1540 року мадригали писали вже для п'яти рівноправних голосів. Мадригал зазнавав впливів, що відбувалися в музиці XIV ст. Введення хроматизмів поламало відчуття стабільності мелодії, дисонанси стають більш частими і глибокими. В мадригалі закріплюються нові гомофонно-гармонічні принципи музичної мови, оскільки інтенсивно розроблялися нові драматургічні можливості мелодії, її здатність «виражати» людські сльози, скарги, зітхання або подув вітру, потік води, щебетання пташок. Звершає епоху піднесення і розвитку жанру мадригалу італійський композитор і музикант Клаудіо Монтеверді.

У французькій професійній музиці XV–XVI ст. найпоширенішим жанром стає *chanson* – багатоголосна пісня. В ній відобразилося все життя

Франції того часу – її природа, люди, побут міст і сіл і навіть картини бою. Великим майстром французького шансону став Клемен Жанекен – священник, регент і церковний органіст, який залишив після себе меси, мотети, музику до Давидових псалмів, плачів Єремії і соломонових притч і віртуозних хорових песень.

## **2. Інтермедія та мадригальна комедія – попередниці опери. Народження опери.**

В останній третині XV ст. появляється новий музичний жанр – інтермедія – коротка музична вистава, що служила в основному антрактом в класичних латинських комедіях, які розігрувалися при дворі. Контрастуючи з основною дією, в інтермедіях був представлений інший тип вистави за участю співаків, акторів і музикантів. Згодом частину таких вистав стали прикрашати танцювальні номери. Розквіт інтермедії відбувся на початку XVI ст., коли Бартоломео Тромбончіно (1470 –1535) написав в 1502 р. кілька інтермедій до двох комедій Плато, які були поставлені на весіллі Лукреції Борджіа і Альфонсо д'Есте. Серед авторів інтермедій: Лука Маренсіо, Еміліо де Каваль'єрі, Крістофоро Мальвезі, Джуліо Каччіні, Андреа Габріелі, Клаудіо Меруло.

До кінця XVI ст. і особливо у XVII ст. стає популярним драматичний мадригал – *мадригальна комедія*, яка також була попередницею опери. Актори на сцені розігрували італійську народну комедію, звучали веселі діалоги, в інтермедіях виконувалися танці, а поряд з невеликим інструментальним ансамблем стояв маленький хор, що виконував короткі мадригали, які відображали переживання діючих осіб.

У XVI – XVII ст. в Італії була популярна імпровізаційна *комедія масок*, де значне місце займали музика, спів, танці. Головні персонажі комедії масок – простодушний Арлекін, хитрий Бригелла, горбатий веселун Пульчінелла, придворна Коломбіна.

До театральних жанрів належав *фарс* – демократичний комедійно-клоунський жанр, розквіт якого відбувається в XV ст. у Франції.

З розквітом мадригалу та інтермедій в Італії в кінці XVI ст. європейське музичне мистецтво змінилося корінним чином. Це відбулося завдяки появі нового жанру – опери. Поява опери була обумовлена з одного боку новаторськими тенденціями композиторів-мадригалістів, з іншої – сценічною потребою з використанням нових інструментальних складів.

Давнє гуманістичне стремління до поєднання в одному жанрі трагедії, музики і танцю втілювалося в так званій Флорентійській Камераті. Ця своєрідна академія об'єднала інтелектуалів, філософів, музикантів і поетів, які на основі теорії старого мистецтва намагалися знайти шляхи розвитку для нового мистецтва. Слідуючи естетичним установкам свого часу, члени Флорентійської Камерати намагалися максимально відродити в музиці і діалогах традиції античного музичного мистецтва.

В XVI ст. з'являється особливий вид сольного співу з інструментальним супроводом – монодія. Свій закінчений вигляд монодія (або «речитативний стиль») отримала в операх і мадригалах Пері, Каччіні, Монтеверді. Ця тенденція привела до кінцевої перемоги гомофонного складу над поліфонічним, а також до появи *нових форм і жанрів* – арії, речитативу, кантати, опери і ін.

Першим твором, що відповідав естетичним устремлінням Флорентійської Камерати стали опери «Дафна» (1597) і «Еврідіка» (1600) Пері та «Еврідіка» Каччіні.

Найбільш яскраво естетичні принципи Флорентійської Камерати втілились у творчості Клаудіо Монтеверді (1567–1643). Вільно оволодівши поліфонічним письмом і вивчивши основи нового стилю, у 1607 р. Монтеверді створює свою першу оперу «Орфей». В ній вперше були представлені різні оперні форми, з гнучким чергуванням речитативних і сольних епізодів, інструментальних і хорових сцен, а також ансамблів. Вперше композитор використовує виразові можливості оркестру, розширює його склад, ввівши більше щипкових, духових, смичкових та інших інструментів. Наступні опери композитора («Повернення Улісса», «Коронація Поппеї») були підсумком стилістичного оновлення і знайшли продовження у творчості Франческо Кавілі, Марко Антоніо Честі.

### **3. Еволюція інструментальної музики. Клавірна музика. Ансамблева музика. Музика для скрипки, лютні і віоли.**

У XVI ст. почали розвиватися різні жанри інструментальної музики. Тут намітилися два напрямки. Струнні інструменти, і особливо улюблена Відродженням лютня, стали розвивати пісенне начало. І з'явилися багаточисельні переклади улюблених фроттол, мадригалів і багаточисельні танцювальні п'єси. Інструменти в ансамбль стали підбиратися за принципом розподілу партій між різними типами голосів (дискант або сопрано, альт, тенор, бас). Нові віяння підштовхнули майстрів на створення нових інструментів. Інструментальні майстерні процвітали в Італії, Іспанії, Нідерландах, Німеччині, Франції, Англії. Все частіше стали використовувати клавірні інструменти, і поступово перелік інструментальних жанрів став розширюватися і набувати власного обличчя.

Найбільш популярними стали такі інструментальні форми, як *річеркар*, *токата*, *канцона* і *фантазія*. Вищою точкою у розвитку венеційської поліфонічної школи стала творчість Джованні Габріелі (1533–1612). Автор «Священних симфоній» для 6–19 голосів (1597) і багаточисельних канцон, написаних для різних інструментів, Габріелі широко використовував техніку контрастів регістрів, груп інструментів і хорових звучань. Деякі його твори написані в техніці «луни» (*echo*), при якій цілі групи інструментів перекликаються і чергуються подібно поєднанню «питання – відповідь», що пізніше буде використовувати у своїй творчості Антоніо Вівальді.

В той же час в Англії інтенсивно розвивається інший інструментальний напрямок – музика «consort» (*ансамбль*). Вона писалася для груп віола да гамба і клавішного інструмента – органа або верджінела, а також лютні, кіфари або флейти. Авторами цієї музики були Томас Морлі, Ентоні Холборн, Джон Доуленд та ін.

*Клавішні інструменти* (клавесин, клавикорд, верджінел, орган) найбільше сприяли появі інструментального репертуару, який створювався композиторами Європи. Верджінел був дуже модним інструментом в Англії у XVI–XVII ст. Будівництво органів в епоху Відродження швидко прогресувало, органне мистецтво в цей час було на піднесенні у всій Європі. Саме органісти провели тактову риску у партитурі, тоді як в поліфонічному вокально-хоровому викладі кожен голос все ще сприймався як мелодично самостійний. До кінця XVI ст. накінець появилися перші видання партитур багатоголосих творів.

Розвиток і еволюція інструментальної музики XVI ст. були безпосередньо пов'язані з *лютнею*, улюбленим інструментом епохи Відродження, який використовувався і як акомпануючий і як солюючий інструмент. Італійські, німецькі, французькі та англійські композитори в цей час видають цілі збірники своїх творів для лютні. До кінця XVI ст. загальний стиль лютневої музики змінюється. В Італії він стає віртуозним, концертним. В Іспанії близьким до лютні була *віуелла*.

Інструментальні жанри епохи Відродження прямо привели до інструментального концерту у XVII ст. і до симфонії у XIX ст.

**4. Революція друку.** Поява в XV ст. нової техніки друку кардинально змінила культурну панораму Європи, так як це сприяло більш швидкому розповсюдженню знань: літературні і наукові видання переходили з рук в руки. Музичний друк зобов'язаний своїм виникненням винаходу Гуттенберга із Майнца. По всій Європі дуже швидко з'явилися друкарські майстерні. В останній третині XV ст. вже працює багато майстерень в Нідерландах і Німеччині, які спеціалізувалися на виданні книг, присвячених музиці. Нотодрук забезпечив музичному мистецтву загальну доступність. З розвитком міст і міської культури з'являється світський міський слухач. А згодом він сам починає співати і грати у вільний час. Це веде до бурхливого розвитку любительського музикування.

#### **Література до теми:**

Всеобщая история музыки / автор-сост. А. Минакова, С. Минаков. – М. : Эксмо, 2009. – С.53 –73. – (Всеобщая история).

История мировой музыки: Жанры. Стили. Направления / [авт.-сост. А. Минакова, С. Минаков]. – М.: Эксмо, 2010. – 544 с.: ил. – (Библиотека мирового искусства).

Мир музыки : энциклопедия. – М. : ООО «Издательство Астрель» : ООО «Издательство АСТ», 2004. – С. 22–37 : ил.

- Опера. Иллюстрированная энциклопедия [пер. с англ.] / гл. ред Стэнли Сэди.  
– М. : ЗАО «БММ», 2006. – С.16–17.
- Розеншильд К. История зарубежной музыки. Вып I. До середины XVIII века.  
– М. : Музыка, 1973. – С. 95–190.
- Штейнпресс Б. Популярный очерк истории музыки до XIX века /  
Б. Штейнпресс. – М.: Гос. муз. изд-во, 1963. – С.101–178.
- Masterpieces of the Metropolitan museum of art [introduction by Philippe de  
Montebello; edited by Barbara Burn]. –The Metropolitan museum of art,  
New York; A bulfinch press book/ Little, Brown and company Boston; New  
York; Toronto; London, 2001. – 320 p.

## ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНІХ СТИЛІВ В МИСТЕЦТВІ

### Лекція. Тема 4. Мистецтво епохи Бароко

1. Велике представлення епохи бароко – опера. Оперні театри. Опері Генделя.
2. Духовна музика епохи бароко: жанр ораторії; жанр кантати.
3. Йоган Себастьян Бах (1685–1750) – геній бароко.
4. Георг Фрідріх Гендель (1685 –1759) – від опери до ораторії
5. Клавесин. Концерти і *concerto grosso*. Сольний концерт.
6. Антоніо Вівальді (1678–1741) – венеційська розкіш.
6. Стиль пізнього бароко і галантна музика. Стиль рококо.

#### 1. Велике представлення епохи бароко – опера. Оперні театри. Опері Генделя.

Художній стиль бароко, що прийшов на зміну Відродженню вже у другій половині XVI ст., незвично яскраво проявився в музичному мистецтві. Музикою бароко називають період у розвитку європейської класичної музики приблизно між 1600–1750 роками.

Слово «бароко» походить від португальського «*perola barroca*» – перлина незвичної форми або від латинського «*baroco*» – один з видів силогізму в схоластичній логіці. Живопис і архітектура цього періоду характеризувалися досить вибагливими формами, складністю, пишністю і динамікою.

В епоху бароко народилися такі геніальні твори як фуги Й. С. Баха, хор «Алилуя» з ораторії «Месія» Г. Ф. Генделя, «Пори року» А. Вівальді. Розвиток отримали такі поняття як теорія музики, діатонічна тональність, імітаційний контрапункт. В XVII – першій половині XVIII ст. народжується одне з музичних чудес – fuga. Ця музична форма ввібрала в себе все поліфонічне багатство, яке здобуте Середньовіччям і Відродженням.

Музичний орнамент в епоху бароко став досить вибагливим, сильно змінилася нотна нотація, розвинулись способи гри на інструментах. Розширились рамки жанрів, виросла складність виконання музичних творів, появився такий вид творів, як опера.

Опера появилася при кінці епохи Відродження і символізувала собою уявлення про ідеал мистецтва гуманістів, які намагалися синтезувати різні види мистецтва. Вони хотіли додати ясність мови у музику, так як велика музична спадщина, унаслідована від композиторів епохи Ренесансу, являла собою твори франко-фламандської школи, написані в техніці контрапункта. У так званій «вік почуттів» музика повинна була максимально наблизитись до слухача, проникнутись більшою чуттєвістю. Теоретичні роздуми

породили новий тип мистецтва, в якому текст повинен був мати інше вокальне втілення, далеке від техніки контрапункту.

Розквіт класичної літератури, нове трактування творів Платона, розвиток і незвичайна розкіш театральних постановок (багаті розмальовані тканини костюмів, декорації з індійського дерева), – все це було невід’ємними атрибутами світського мистецтва епохи бароко.

В останній третині XVI ст. стали відкриватися оперні зали, які зовсім не схожі на сучасні концертні аудиторії. Оперне мистецтво залишалося привілеєм аристократії, місця в залі були тільки для знаті, в театр ходили впливові, могутні люди, а також учені і члени академій. Своєрідна конкуренція між знатними сім’ями привела до досить «корисного» починання: були відкриті спеціальні зали, відділені від придворних будівель. Публіка, яка приходила на вистави, повинна була платити за вхід, або приносити господарям подарунок. Платні концерти, відкриті для всіх бажаючих, проводились від 1672 р. В 1637 р. у Венеції відкрився перший оперний театр – Сан Касьяно. Прем’єрою постановкою стала опера «Андромеда» Франческо Манеллі (1594 –1667). Суперництво між багатими сім’ями стимулювало відкриття нових театрів: Санті Джованні е Паоло (1639), Сан Мойсе (1640), Новіссімо (1641).

З точки зору соціальної еволюції оперних постановок з моменту зародження жанру і до його розквіту показовими є прем’єри опер Монтеверді. Якщо його «Орфей» (1607) вперше був показаний на сцені аристократичної Академії в Мантуї, то його остання опера «Коронація Поппеї», яка була написана в 1643 р., з успіхом йшла в театрі Санта Джованні е Паоло.

Опера швидко розповсюдилась по всій Італії – цій колиці оперного мистецтва. Батьківщиною жанру була Флоренція. Незабаром опера стає популярною в Римі і Венеції, пізніше – в Неаполі. Римська опера відзначалася незвичайним блиском і складними декораціями, які зачаровували глядачів, які чекали новацій. Міфічні боги літали над сценою, дерева падали від бурі, небеса розкривалися, вулкани палали полум’ям, мости Олімпу руйнувалися... Сценічна дія була наближена до максимальної натуралізації. Багато відомих художників брали участь в розробці цих декорацій, які ставали все більш грандіознішими. В Римі, за розпорядженням папи Урбана VI, відкрився придворний «Teatro delle Quattro Fontane», який був розрахований на три тисячі глядачів. Новий жанр швидко розповсюдився по всій Європі і вже до 1660 р. італійська оперна музика досягла свого розвитку. Її панування тривало більше двох століть.

У другій половині XVII ст. в Мюнхені і Дрездені відкриваються театри, в яких показували переважно італійські опери. У Франції кардинал Мазаріні, італієць за походженням, ввів моду на італійську оперу при королівському дворі у Версалі. В Італії формується тип розважальної опери – опера «Служниця-господарка» Джованні Баттіста Перголозі (1733). Алессандро Скарлатті (1660 –1725) панував як в комічній опері, так і в опері seria. Він

застосував новий тип арії – тричастинну форму, де третя була повним повторенням першої. Він же розробив інструментальну увертюру, яку тоді називали симфонією.

Після реформ Скарлатті італійська опера займала одне з перших місць в європейському мистецтві XVIII ст. Найбільш відомими композиторами, які працювали в жанрі опери, були Георг Філіп Телеман (1681 –1767) і Георг Фрідріх Гендель, який створив такі чудові твори, як «Рінальдо» (1711), «Юлій Цезар» (1724), «Тамарлан» (1724), «Орландо» (1733) і «Ксеркс» (1738). Всі вони були поставлені в Лондоні, куди композитор приїхав у 1712 р. Гендель і його сучасники ознаменували своєю творчістю розквіт музики бароко, який набуває незвичайної яскравості у другій половині XVIII ст. і приведе до джерел класицизму. Розвиток мистецтва в Європі радикально змінило музичні стилі. Оперні вистави стали улюбленою розвагою публіки, яка оплескувала композиторів і виконавців. Незвичним був спів «castrati» (кастратів). Широкий діапазон голосу дозволяв їм виконувати партії сопрано, контральто і тенора, а в деяких випадках – половину регістру баритона. Сила їх голосу була незвичайною. Найзнаменитішими кастратами були Феррі, Сіфасе, Сенесіно, Фарінееллі, Пісточчі, Кафареллі, Марчезі, Тендуччі, Рауцціні.

Опера панувала у всій Європі: в Іспанії, Англії (Генрі Персел), Франції. У Версалі жив і працював знаменитий флорентійський музикант, скрипаль і танцівник, який створив новий оперний стиль, який був протиставлений італійському. Мова йде про Жана-Батіста Люллі (1632 –1687), який створив французьку національну оперу. Саме він започатковує жанр *ліричної трагедії*, *пасторалі* і *балету-комедії*. Продовжувачем реформ Люллі був один із найвидатніших композиторів періоду бароко – Жан-Філіп Рамо (1683–1764), автор балету «Галантна Індія» (1735) та опер «Кастор і Поллукс» (1737), «Дардан» (1739) і «Зороастр» (1749).

## **2. Духовна музика епохи бароко: жанр ораторії; жанр кантати.**

З появою стилю «concertato» церковна музика у XVIII ст. зазнає великих змін. Мистецтву контрапункту і співу а cappella був протиставлений новий вокальний жанр з інструментальним супроводом.

З іменем італійського композитора Джакомо Каріссімі (1605–1674) пов'язують появу жанру *ораторії*. Ця драматична музична форма не була призначена для постановки. Вона з'явилася в середині XVII ст. на основі італійської позалітургійної пісні – лауди. Основу ораторії склали дуети, арії і багаточисельні хорали монументального характеру. Тексти латинською мовою були взяті із Старого Завіту. Призначені для виконання під час великого посту, перші ораторії прозвучали у Римі.

Розквіт жанру ораторії припадає на останню третину XVII ст. у творчості Алессандро Страделла і Алессандро Скарлатті. Вони вводять в ораторію арії і інструментальні частини із concerto grosso. Ці нововведення стали основою для великих творів Йогана Себастьяна Баха. Його «Страсті» також побудовані за принципом ораторії. Бах написав три ораторії, а



Гендель, залишивши оперну кар'єру, повністю присвятив себе розвитку цього жанру і досяг на цьому поприщі незвичайних висот. Серед його ораторій – «Есфір» (1735), «Саул» (1739), «Ізраїль в Єгипті» (1739), «Самсон» (1743), «Іуда Маккавей» (1747) і, звичайно, «Мессія» (1742) – найкраща з ораторій, написаних за всю історію музики.

Не менш популярним вокально-інструментальним жанром епохи бароко була *кантата*, яка появилася у XVII ст. Жанр кантати виник на основі мадригалу, її зміст пізніше був замінений цитатами із Священного Писання. Великий внесок у розвиток жанру кантати вніс Алессандро Скарлатті. Кантата була дуже популярною в Німеччині, завдяки творчості Дітріха Букстехуде, Йогана Себастьяна Баха і Георга Філіппа Телемана – музикантів, які створили чудові зразки жанру.

### **3. Йоган Себастьян Бах (1685–1750) – геній бароко.**

Творчість Йогана Себастьяна Баха, безперечно, є вершиною музичної культури бароко. Не викликає здивування вислів Антона Веберна про те, що в Баху поєднується вся музика. Ігор Стравінський сприймав творчу особистість органіста із Ейзенаху як чудо, надприродне і незрозуміле. Макс Регер відзначав, що особистість Баха поєднує в собі всю філософію Заходу. Тим не менше, за життя Бах був маловідомим композитором.

Бах, який прослужив придворним музикантом, був відомим насамперед як органіст. Саме орган дав можливість музиканту яскраво розкрити талант віртуоза, композитора, імпровізатора. Його твори мають глибокий філософський характер. Техніка і інструментальне мислення у його творах поєднуються у його творах з прекрасними гармонічними і мелодичними вирішеннями.

У Баха була велика сім'я. Багато із його дітей стали відомими композиторами, наприклад Вільгельм Фрідеман, Карл Філіп Емануель і Йоган Хрестіан.

Музика Баха мала всезагальний характер. Він був послідовником традиції органної музики Північної Німеччини, і насамперед Дітріха Букстехуде, а також італійських музикантів, венеційців Антоніо Вівальді і Томазо Альбіноні.

Бах – автор великої кількості творів для клавішних інструментів і вокальних творів ораторіального характеру (у т.ч. «Стасті за Матфеєм», «Страсті за Іоанном», «Різдвяна ораторія», «Висока меса», хорали, духовні і світські кантати і ін.), які є справжніми зразками досконалості. Бах написав п'ять великих річних циклів кантат до різних дат протестантського церковного календаря. «Страсті» або пасіони (від лат. *passionis* – страждання) – це храмове дійство, що ґрунтується на євангельському сюжеті про страждання і смерть Христа.

У той же час композитор створив чудові камерні та інструментальні твори. У його скрипкових сонатах, партітах і сюїтах можна знайти безліч новаторських ідей як в гармонії, так і в контрапункті; в останньому Бах був неперевершеним майстром. Стиль композитора вирізняється такою

незвичною майстерністю, що і до нині у всіх консерваторіях світу основи контрапункту вивчають саме за його творами.

Почесне місце у творчості Баха займають «Бранденбурзькі концерти» – цикл із шести концертів, написаних композитором в подарунок для маркграфа Крістіана Людвіга Бранденбурзького. Ці концерти стали важливим етапом на шляху до класичної симфонії XVIII ст.

Бах написав ряд сольних і клавірних концертів, чотири оркестрові сюїти. Інструментальна сюїта – циклічна музична композиція, стала однією із найрозповсюдженіших музичних форм в епоху бароко.

Справжнє глибоке вивчення і пізнання музики Баха розпочалось лише у XIX ст., після виконання Мендельсоном «Страстей за Матфеєм»

#### **4.Георх Фрідріх Гендель (1685 –1759) – від опери до ораторії**

Гендель – один із найбільш значних представників європейської культури XVIII ст. Його творче життя була таким же тривалим, як і плодотворним. Він працював практично у всіх жанрах і формах, домагаючись при цьому видатних успіхів. Як чудовий клавесиніст, композитор володів непересічним талантом імпровізатора.

Більше 30 років пресвятив Гендель опері. Оскільки опера у XVIII ст. була єдиним жанром, який приносив значний дохід композитору, то Гендель вирішив присвятити себе розвитку саме цього жанру. Прем'єра його першої опери «Альміра» (1705 р., Гамбург) була дуже успішною, а тому Гендель вперше відчув себе оперним композитором і сприйняв це як покликання. Хоч Гендель і Бах були ровесниками і обидва виховувались в німецьких традиціях музичного мистецтва, однак їхні творчі долі – різні. Гендель на відміну від Баха любив бути серед людей, став «всенациональним громадянином світу». У 1706 р. Гендель їде до Італії, де славу йому приносить ораторія «Воскересіння» (1708 р.) У 1711 р. композитор отримав запрошення із Англії, а з 1712 р. залишився тут проживати до останніх своїх днів. Його незрівняний музичний талант сприяв тому, що Гендель став одним із найвпливовіших і пошанованих композиторів Англії, серед прихильників якого був сам король Георг I. Розвіт творчості композитора припадає на 1720-ті роки. В цей час він створює такі опери, як «Юлій Цезар» (1724), «Тамерлан» (1724), «Річард I» (1727), «Орландо» (1733), «Альцина» (1735) і «Ксеркс» (1738).

Вивчивши стиль видатного англійського композитора Генрі Перселла, Гендель присвятив себе ораторії. Він написав такі шедеври, як «Есфірь» (1737), «Саул» (1739), «Самсон» (1743) і «Мессія» (1742).

Його спадщину складають оркестрові концерти. Особливо популярними є 12 конCERTO-Гроссо, а також 12 *органних концертів у супроводі оркестру або ансамблю* – новий жанр, створений Генделем. Особливо вирізняються твори для великого оркестрового складу за участю духових інструментів, які мали виконуватися на відкритому повітрі – «Музика на воді» (1717) і «Музика феєрверку» (1749).

## 5. Клавесин. Концерти і *concerto grosso*. Сольний концерт.

В епоху бароко найбільшою популярністю серед музичних інструментів втішався клавесин. Одразу ж після своєї появи (1521 р.) він завоював серця любителів музики багатьох європейських країн і став основним салонно-концертним інструментом того часу. Якщо на органі грали в соборах під час богослужінь, а на клавикорді переважно вдома, то в салонах і гостинних аристократів панував клавесин, супроводжуючи спів. Він був солюючим інструментом, незамінним і рівноправним учасником і невеликого ансамблю, і оркестру.

До появи фортепіано в кінці XVIII ст. клавесин залишався одним із улюблених музичних інструментів таких композиторів, як Фрескобальді, Бах, Гендель, Куперен, Рамо і Шамбоньєр.

Найбільший внесок у вдосконалення інструменту внесли амстердамські майстри. Вони додали другу клавіатуру, зовнішній вигляд став більш вишуканим – корпус розписували імениті живописці (Рубенс, Штейн), обробляли тонкою різьбою, інкрустували слоновою кісткою. Незважаючи на різноманітність зовнішніх форм, сформувались два основні типи інструмента: з вертикальним і горизонтальним напрямом струн. Перший став прототипом фортепіано, другий – роялю.

Для клавесина було написано багато чудових творів. Для нього писали Джіроламо Фрескобальді, Ян Петер Свелінк, а також наступні покоління музикантів французької школи, серед яких вирізняються Жак Шампюан де Шамбоньєр, Фрасуа Куперен і Жан Філіп Рамо. Ці композитори майстерно використовували переваги клавесина. Кращу музику епохи бароко для клавесина створили Доменіко Скарлатті (1685–1757), Генрі Персел (біля 1659–1695) і Георг Фрадріх Гендель (1685–1759). Однак вершиною клавесинної музики є твори Й. С. Баха: «Добре темперований клавір» (1722), «Хроматична фантазія» (біля 1720), «Італійський концерт» (1735), «Англійські сюїти» (біля 1715), «Французькі сюїти» і «Гольдберг варіації» (1742).

Інструментальна форма концерту може вважатися справжнім вагомим внеском бароко, в якому втілились естетичні ідеали епохи, які відзначалася раптовими перемінами, тривогою і напруженим очікуванням.

Концерт – це свого роду музична гра світла і тіні, певна конструкція, де кожна складова знаходиться у протидії іншим частинам. З появою концерту народжується тенденція до музичної оповіді, до розвитку мелодії як певної мови, що здатна передавати глибини людських почуттів. Насправді етимологія слово «concertare» утворена від слова «змагатися», хоч розуміння смислу цієї форми поєднано із «consertus» або «conserere», що означає «узгоджувати», «приводити до порядку», «об'єднувати».

Поява жанру пов'язана із «Церковними концертами» (1599) Андріано Бонк'єрі. У «Ста церковних концертах» (1602) Лудовіко Гроссі да Віадан

(1560–1627) вводить у користування бассо контуніо (генерал-бас)<sup>17</sup>. У цих творах акомпанемент грає роль поліфонічного супроводу вокальної лінії, якій довірена основна роль. Протягом XVII і XVIII ст. слово «концерт» продовжувалося вживатися як синонім до слова «ансамбль», на півночі Італії під поняттям «концерт» почали розуміти оркестровий твір, в якому оркестрові групи протиставляються одна одній у проведенні основних тем.

Звично концерт пишуть в трьох частинах – Аллегро, Адажіо, Аллегро – тобто з використанням контрасту швидких і повільних темпів. Цей тип композиції отримав назву *concerto grosso* (великий концерт) із-за найбільшої на той час кількості музикантів, які були у складі оркестру, що виконував концерт. В ансамблі деякі музиканти володіли більш високою майстерністю і їм довіряли солюючі партії (a solo). Вони поступово утворювали так звані *concertino* (концертіно), що склалися із двох скрипок і віолончелі, в той час як решта оркестрової групи називалася *ripieno* (ріпієно, з італ. – повний). Алессандро Страделла опублікував біля 1670 р. перший великий концерт під назвою «Симфонія в ре». Однак кінцево форма концерту була сформована композитором і скрипалем Арканджело Кореллі (1653–1713). Його дванадцять «Кончерті гроссі» Ор. 6 (1714) досягли незвичайного успіху. Його геніальні послідовники Антоніо Вівальді і Георг Фрідріх Гендель створили чудові зразки цього жанру.

**Сольний концерт.** Саме Вівальді, видатний представник венеційської школи, разом із Томазо Альбіноні (1671–1751) і Бенедетто Марчелло (1686–1739) був тим, хто сприяв кінцевому формуванню жанру сольного концерту на основі великого концерту (*concerto grosso*). Першими сольними концертами стали концерти, написані для скрипки. Вівальді залишив у цьому жанрі воістину геніальну спадщину. Однак слід згадати ім'я Джузеппе Тореллі (1658–1709), який також був біля джерел жанру і прямим спадкоємцем якого став Джузеппе Тартіні (1692–1770). Тореллі, Тартіні і Вівальді створили зразки *барокового сольного концерту*. Новатором в цьому жанрі виступив Й. С. Бах, написавши свої Брандербурзькі концерти. В них *ріпієно* (*ripieno*) не тільки акомпанує сольному інструменту, але й виступає на рівних із солюючою партією – своєрідний діалог солюючої партії і оркестру дозволяє досягнути найбільшого драматичного ефекту і виразності музичної мови. Склад оркестру був також дещо змінений Бахом. В його концертах клавесин залишає за собою виняткову функцію генерал-баса, а до оркестру додаються труби, поперечні флейти, флейти-пікколо і гобої.

---

<sup>17</sup> **Генерал-бас** (безперервний бас, цифрований бас) – басовий голос з цифрами, що означають співзвуччя, на основі якого виконавець будує акомпанемент. Цифри, які стоять над або під басовою лінійкою, вказують на ті діатонічні інтервали від баса, які складають специфіку співзвуччя. Умовність запису дає виконавцю (органісту, клавесиністу) свободу у виборі деталей фактури, тобто передбачає елемент імпровізації. Посібник з генерал-басу як вчення про побудову і поєднання акордів частково співпадало з ранніми вченнями про гармонію. Поєднання в композиції з генерал-басом поліфонії і гомофонії характеризує стиль музичного бароко.

## **6. Антоніо Вівальді (1678–1741) – венеційська розкіш.**

Антоніо Вівальді – італійський композитор, скрипаль, диригент і педагог. Він є творцем так званої венеційської школи, займає важливе місце в історії інструментальної музики, і насамперед скрипкового мистецтва епохи бароко.

Вівальді поєднував професію музиканта з духовним саном, але з більшою енергією присвячував себе мистецтву і педагогіці, як церковній службі.

Венеція на поч. XVIII ст. була відомим музичним центром, славилась музичними фестивалями і прекрасною музикою. А тому музика Вівальді, яка звучала на всіх урочистостях, швидко стає популярною. У 1712 р. Вівальді стає європейською знаменитістю, завдяки своїй роботі «Гармонічне натхнення». Це збірник із 12-ти концертів для солюючих скрипок і струнного оркестру, виданий в Амстердамі, мав значний вплив на розвиток музичного мистецтва того часу. Композитор отримував запрошення від найвишуканіших дворів: йому замовляли урочисту церемоніальну музику з Парижу, запрошують до Австрії і Німеччини. У Вівальді з'являються такі впливові покровителі, як Людовік XV, австрійський імператор Карл VI, кардинал П'єтро Оттобіні і Спінола Боргезе.

Під впливом зростаючої популярності опери, самотнього жанру, що приносив композитору значний дохід, Вівальді вирішив творити для театру. Він сам керував постановками своїх опер, диригував виставами і навіть виконував роль імпресарію. Вівальді написав більше 40-ка опер.

Великий успіх і популярність принесли Вівальді концерти під загальною назвою «Досвід гармонії і винахідництва» (1725), до якого увійшли знамениті «Пори року».

Після смерті (1741 р., Відень) композитор був забутий на 200 років. Про нього знали тільки історики музики. Відродження імені і творчості Вівальді відбулося завдяки Баху, який переклав для різних інструментів 12 концертів Вівальді. Стиль Вівальді вважається передкласичним, він характерний для підготовчого етапу на шляху до музичної класики XVIII ст., до класичного симфонізму.

## **7. Стиль пізнього бароко і галантна музика. Стиль рококо.**

Услід за музичним розквітом епохи бароко, основними дійовими особами якого були композитори, твори яких характерні точним визначенням стилів і форм, настав час присмерку і упадку, в якому борокові ознаки і риси згладились. З кінцевим і рішучим «прощай!» контрапунктичним структурам Й. С. Бах створив золотий спадок – геніальне «Мистецтво фуґи» і потягнув за собою пробудження до *мелодико-наспівної моделі музичної мови*. Нові покоління композиторів побачили в музиці своїх попередників продукт чистого розуму, плід, що виріс в тіні математичних побудов. Більш пізнє мистецтво звернулось до сфери почуттів, що можуть хвилювати і потрясати.

**Стиль рококо.** В першій половині XVIII ст. у Франції зародився новий стиль, який пізніше отримав назву «рококо». Спершу цей стиль отримав

розвиток в живопису та декоративно-прикладному мистецтві, особливо в оформленні палацових інтер'єрів. Сама назва стилю походить від французького «rocaille», що означає буквально «осколки каміння, раковини для оздобы будівель». Саме ці орнаментальні мотиви з їх витонченістю ліній були характерною рисою стилю рококо в декоративно-прикладному мистецтві. В музиці представниками стилю рококо вважаються насамперед французькі клавесиністи Л. К. Дакен, Ф. Куперен і Ж. Ф. Рамо. Рамо також відомий і як творець опер. Для музичного мистецтва рококо *характерними є* камерність, мініатюрність форм, відмова від складності музичної мови бароко, велика кількість вишуканих мелізматичних прикрас. Недармо деякі послідовники музики співвідносять рококо з так званим *галантним стилем* («style gallant»), в якому поліфонія уступила місце гомофонії, а сама музика відійшла від академічної вченості і математичної точності бароко і набула рис «чуттєвого стилю», давши ґрунт для сентименталізму.

З особливою силою галантний стиль розвивався в німецьких композиторів. Саме в Німеччині зароджувався сентименталізм, який проявився частково у творчості композиторів мангеймської школи.

Центром цього гогового музичного руху були королівські двори Берліну і Мангейму, окрім Відня, де працювали такі композитори, як Крістоф Вільгальд Глюк (1714 –1787), Леопольд Гассман (1729 –1774) і Карл Діттерс фон Діттерсдорф (1739 –1799).

**Берлінська і Мангеймська школи.** Найбільш видатні композитори того періоду працювали в Берліні і Мангеймі. Саме тому новий напрямок отримав назву берлінської і мангеймської шкіл. В Берліні творили два найбільш відомі сини Баха: Вільгельм Фрідеман і Філіп Еммануель Бах ( в той же час їх брат Йоган Крістіан Бах переживав свій тріумф в Лондоні), Йоган Йоахим Квантц, брати Бенедетті. В Мангеймі зустрічаємо імена Йогана Стаміца і його сина Карла Стаміца, Крістіана Каннабіха, Франца Ксавера Ріхтера та Ігнація Хольцбауера. Всі ці маестро, які стали попередниками Йозефа Гайдна і Вольфганга Амадея Моцарта, першими виробили і сприяли розвитку *форми симфонії і сонати*. Недарма мангеймська школа стала однією із попередниць віденської класичної школи. Образний стрій творів композиторів берлінської і мангеймської шкіл вирізняється емоційністю і патетикою, що потребувало від виконавців особливих виразових засобів. Звідси народились знамениті «довгі кресцендо» – ефектні наростання і спади звучності і певні мелодичні звороти.

### **Література до теми:**

Всеобщая история музыки / автор-сост. А. Минакова, С. Минаков. – М. : Эксмо, 2009. – С. 74–138. – (Всеобщая история).

- История мировой музыки: Жанры. Стили. Направления / [авт.-сост. А. Минакова, С. Минаков]. – М.: Эксмо, 2010. – 544 с.: ил. – (Библиотека мирового искусства).
- Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) XIV–XVIII ст.: навч. посіб. – Вид. 2-ге, випр., і доп. – К.: Освіта України, 2010. – 416 с.
- Мир музыки : энциклопедия. – М. : ООО «Издательство Астрель» : ООО «Издательство АСТ», 2004. – С. 38–57: ил.
- Опера. Иллюстрированная энциклопедия [пер. с англ.] / гл. ред Стэнли Сэди. – М. : ЗАО «БММ», 2006. – С.18–79.
- Розеншильд К. История зарубежной музыки. Вып I. До середины XVIII века. – М. : Музыка, 1973. – С. 191–533.
- Штейнпресс Б. Популярный очерк истории музыки до XIX века / Б. Штейнпресс. – М.: Гос. муз. изд-во, 1963. – С.170–226; 267–282.
- Masterpieces of the Metropolitan museum of art [introduction by Philippe de Montebello; edited by Barbara Burn]. –The Metropolitan museum of art, New York; A bulfinch press book/ Little, Brown and company Boston; New York; Toronto; London, 2001. – 320 p.

## ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНІХ СТИЛІВ В МИСТЕЦТВІ

### Лекція. Тема 5. Музичне мистецтво класицизму

1. Характеристика стилю класицизму.
2. Опера-серія і опера-буффа.
3. Крістоф Вільгальд Глюк – оперний реформатор.
4. Оперні жанри Франції, Німеччини, Англії, Іспанії: французька комічна опера, німецько-австрійський зінгшпіль, англійські та іспанські жанри.
5. Розвиток крупних інструментальних форм: виникнення симфонії, класичний концерт, камерна музика.
6. Церковна музика в епоху класицизму.
7. Франц Йозеф Гайдн (1732–1809) – один із основоположників віденської класичної школи.
8. Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791) – величний геній світового музичного мистецтва.
9. Людвіг ван Бетховен (1770–1827) – ключова фігура в західній класичній музиці періоду між класицизмом та романтизмом.

1. **Характеристика стилю класицизму.** Художній стиль «класицизм» як естетичний напрямок в європейському мистецтві, що збергся до початку XIX ст. (від лат. classicus, франц. Classicism – «зразковий»), виник у XVII ст. у Франції. Грунтуючись на уявленнях про закономірності, розумності світової побудови, майстри цього стилю сповідували ясні і строгі форми, гармонічні зразки, втілення високих моральних ідеалів. Вищими, неперевершеними зразками художньої творчості вони вважали твори античного мистецтва, тому розробляли античні сюжети і зразки. Класицизм протистояв бароко з його пристрасністю, мінливістю, протиріччями, утверджував свої принципи у різних видах мистецтва, у тому числі і музиці. Класицизм в музиці не зовсім схожий із класицизмом в літературі, театрі і живописі. В музиці неможливо опиратися на античні традиції, оскільки вони майже невідомі. Окрім того, зміст музичних творів часто пов'язаний із світом почуттів людини, які не піддаються жорсткому контролю розуму. Однак композитори віденської школи створили дуже струнку і логічну систему правил побудови твору. Завдяки цій системі найскладніші почуття втілювалися в ясну і досконалу форму. І якщо в інших видах мистецтва закони класицизму уже на початку XIX ст. багатьом здавалися застарілими,



то в музиці система жанрів, форм і правил гармонії, розроблена віденською школою, зберегіє своє значення до цього часу.

Вважають, що в основі класицизму лежать ідеї раціоналізму, що йдуть від філософії Декарта. Художній твір, з точки зору класицизму, повинен будуватися на основі строгих канонів, тим самим виявляючи стрункість і логічність самої світобудови. Інтерес для класицизму складає тільки вічне, незмінне – у кожному явищі він намагається розпізнати тільки істотні, типологічні риси, відкидаючи випадкові індивідуальні ознаки. Естетика класицизму надає великого значення суспільно-виховній функції мистецтва. Багато правил і канонів класицизм бере з античного мистецтва – у Арістотеля і Горация.

Класицизм встановлює строгу ієрархію жанрів, які діляться на високі (ода, трагедія, епопея) і низькі (комедія, сатира, байка). Кожен жанр має строго визначені ознаки, змішування яких не допускається.

Не зважаючи на прихильність до ідеалів античності, класицизм зовсім не слідував второваним шляхом. Майстри цієї епохи виробили ряд принципів, на яких ґрунтувався не тільки сам класицизм, але й деякі наступні напрямки. Основними ідеологічними завданнями класичного мистецтва була прослава монарха, як центру розуму нації, і оспівування героїзму в ім'я виконання обов'язку перед співгромадянами.

Засновником поезики класицизму в літературі є француз Франсуа Малерб, який здійснив реформу французької мови і вірша і розробив поетичні канони. Провідними представниками класицизму в драматургії стали трагіки Корнель (1606–1684) і Расін (1639–1699), основним предметом творчості яких був конфлікт між громадянським обов'язком і особистими пристрастями. Високого розвитку досягли також «низькі» жанри – байка (Ж. Лафонтен), сатира (Н. Буало), комедія (Ж. Б. Моль'єр).

Класицизм XVIII ст. розвивався під впливом ідей просвітництва. Творчість Вольтера (1694–1778) була спрямована проти «релігійного фанатизму», абсолютистського гніту, наповнена «пафосом свободи». Метою творчості просвітників стало бажання змінити світ в кращий бік, а також побудувати саме суспільство у відповідності до законів класицизму.

Під впливом французького класицизму розвивалася творчість великих німців Й. Гете (1794–1832) і Ф. Шіллера (1759–1805), які бачили у мистецтві основну силу виховання людини.

В архітектурі основною рисою було звернення до форм античного мистецтва як еталону гармонії, простоти, строгості, логічної ясності і монументальності. Архітектурі класицизму в цілому притаманні регулярність планування і чіткість об'ємної форми. Основою архітектурної мови класицизму став ордер, в пропорціях і формах близький до античності, симетрично-осьові композиції, стриманість декоративного убранства, регулярна система планування міст.

У XVII–XVIII ст. центр музичного професіоналізму перемістився із церкви у палаци королів і вельмож, а до середині XVIII ст. – у публічні міські

установи: оперні театри (перший – у Венеції в 1637), концертні зали (перший – у Лондоні в 1690) і площадки на відкритому повітрі, аристократичні салони, музичні товариства, навчальні заклади (академії, консерваторії, школи).

Класицизм, як породження західної культури, що розвивалася в парадигмі католицизму, все далі відходив від релігійного до світського: він відкидає поліфонічний стиль і пов'язану з ним хорову культуру. Розквітає інструментальна творчість і народжується стилі: скрипковий, клавірний, органний, ансамблеві, оркестрові, концертні та ін. Торжествують світські форми, пов'язані з оперою і гомофонно-гармонічним складом інструментальної музики. Система церковних ладів була замінена новою мажорно-мінорною системою.

Творчість віденських композиторів (Гайдна, Моцарта і Бетховена) характерна раціоналізмом у конструюванні форми, лапідарністю<sup>18</sup> і виразністю тем, спів розмірністю елементів музичної структури у поєднанні із щедрим мелодичним багатством, винахідливістю і драматичним пафосом. Стилю віденських класиків притаманні ясність побудови твору і кожної його частини. Виразність і завершеність кожної теми, образність кожного мотиву, багатство інструментальної палітри. Подібно до архітектури часів класицизму музична пропорційність і симетричність виявляють себе у точних або варійованих повторях теми, в чітко визначених цезурах, в кадансах<sup>19</sup> – зупинках, які подібно до глибоких поклонів в танці. Майже всі великі інструментальні твори Гайдна і Моцарта являють собою сонатно-симфонічні цикли. У їх симфоніях, сонатах, концертах і квартетах, що були витримані в традиційних, історично складених формах, завжди визначальним началом був *зміст*. Форма була досить гнучкою, а тематичний матеріал відзначався ясністю і рель'єфністю образів. Музика віденських класиків в основному ґрунтується на гомофонно-гармонічному мисленні. Однак цей гомофонно-гармонічний склад поєднується з поліфонічним розвитком. Гармонічна мова віденських класиків ґрунтується на принципі функціональності. Гармонічні функції тоніки, субдомінанти і доміанти в межах мажорного і мінорного ладу – ось коло гармонічних засобів, що широко використовувалися Гайдном і Моцартом. У сфері форми для віденського класичного стилю характерна періодичність і симетричність мелодичних і ритмічних структур, що являла собою восьми- і 16-тактові побудови (періоди, речення), що завершувалися кадансами.

Мистецтво віденських класиків внесло до світової музичної культури могутній реалістичний і демократичний струмінь, що ґрунтується на багатствах народної творчості, і тому воно зберегло для нас всю свою цінність і художню значимість.

<sup>18</sup> Лапідарний – стислий, виразний.

<sup>19</sup> Каданс (фр. cadence, від лат. cadens – падає, закінчується) – тип мелодики мовлення, характерний для кінця фрази при оповідній моделі мовлення.

## 2. Опера-серія і опера-буффа.

В середині XVIII ст. найпрестижніші і найавторитетніші європейські двори, за винятком французького, мали свої власні трупи італійської опери. Такі міста, як Лондон, Санкт-Петербург або Відень мали у своєму розпорядженні італійських музикантів або театральні трупи, що були сформовані в Італії. Розвиток жанру серйозної опери (опера-серія) досяг свого максимального виразу з призначенням П'єтро Метастазіо на посаду офіційного придворного поета при дворі імператора Карла VI Австрійського, посаду, які він також займав за повелінням Марії-Терезії і Йосифа II. Його лібрето на основі античної міфології були використані найвидатнішими композиторами епохи – на них створено більше 80 опер. Опері за Метастазіо склалися з 3-х актів і головними дійовими особами було найбільше 6 персонажів. За деякими винятками в опері не було хорів, а драматична дія розвивалася в речитативах.

**Опера-серія** (серйозна опера). Серед композиторів «метастазіанців» були: Адольф Гассе, Карл Генріх Граун (Німеччина), Нікколо Джомеллі, Томазо Траєтта (Італія, Неаполь). Розпочиналась реформа опери, яка була спрямована дати пріоритет природності, простоті і щирості. В цей час у Франції лірична трагедія зі своїми балетами, хорами і ефектними театральними монтажами досягла в обличчі Жана-Філіпа Рамо свого максимального розквіту, блиску і слави. Однак, скоро пробила собі дорогу естетика більш співзвучна з галантним стилем класицизму і близька народу, любителю комічної опери.

**Опера-буффа.** Комедія dell'arte зі своїми «справжніми» персонажами помалу відтісняє патетику міфологічних героїв античності. Якщо перші опери-буффа були не більше як короткі п'єси, які представлялися для розваги публіки в антрактах серйозних опер – звідси назва *intermezzi* (інтермецо), то поступово вони, розвиваючись, зайняли міцне місце на сцені. Таким чином, уже в середині 1750-х рр. цей жанр починає брати верх над серйозною оперою. Опера «Милосердя Тіта» (1791) В. А. Моцарта була однією з останніх опер-серія, написаних в епоху класицизму.

Одним з перших авторів нового жанру був Джованні Баттіста Перголезі (1710–1736) з інтермецо «Служниця-пані» (1733). Для цього жанру насамперед характерними були весела буфонада (звідси і назва), невеликі масштаби з 2-3 дійовими особами і яскрава мелодика, яка добре запам'ятовувалася. Європа бажала і вимагала опери-буффа, але дуже часто поспішність її написання, як і низька якість лібрето, викликала сотню низькоякісних творів, які тепер повністю забуті. Серед композиторів, які написали опери-буффа, виокремлюються Нікколо Піччіні (1728–1800), Джованні Паїзієлло (1740–1816) і Доменіко Чімороза (1749–1801) – автор знаменитої опери «Таємний шлюб» (1792). Їхня творчість підкреслила блиск жанру, який у творчості Моцарта («Весілля Фігаро») і Россіні («Італійка в Алжирі» і «Севільський цирульник») прийшов до свого максимального розквіту і слави.

**3. Крістоф Віллібальд Глюк – оперний реформатор.** Крістоф Віллібальд Глюк (1714–1787) – австрійський композитор, один із найвидатніших представників епохи класицизму. Він є автором 107 опер і відомий як реформатор цього жанру. Глюк внутрішньо збагатив оперу, сприяв її драматизації і надав жанру форми, далекої від принципів опер Метастазіо, які вирізнялися схематизмом, традиційними умовностями і високопарністю, що заважало втіленню живих людських переживань.

Як оперний композитор Глюк сформувався в Італії. У 1741 р. в Мілані була поставлена його перша опера «Артаксеркс» на лібрето найпопулярнішого в той час автора П. Метастазіо. Цей твір на відміну від багатьох опер того часу вирізнялося великою простотою і строгістю музичної мови. Після поїздок до Англії і Данії, Глюк повернувся до Відня, де раніше отримав освіту, і присвятив себе оперній творчості.

Глюк став не тільки визнаним майстром італійської опери-серія, але й оперним реформатором. У 1762 р. у Відні відбулася прем'єра опери «Орфей і Еврідіка», яка заманіфестувала початок оперної реформи, яка стала найглибшою в історії музики і дала свої плоди в його наступному шедевр – опері «Альцеста». Прем'єра цієї другої опери відбулася у Відні у 1767 р. Те, що було накреслено в «Орфеї», в цій опері знаходить завершене втілення. Повністю щезають традиційні рамки умовної вистави. Поступово стирається різка грань між аріями і речитативами сессо (сухий речитатив). Замітною є тенденція до внутрішнього об'єднання номерів. Монументальні хорові сцени надають опері характеру справжньої античної трагедії.

Найбільш повно реформаторські ідеї Глюка втілились в його наступній опері «Іфігенія в Тавриді» (1779). Новаторські устремління композитора яскраво розкриваються уже в музиці увертюри. Тут йому вперше вдалося досягнути безпосереднього зв'язку музики з драматичною дією.

Виступаючи за простоту і природність в операх, Глюк намагався підпорядкувати музику драмі і поставити всі музично-виразові засоби на службу драматичному замислу. Основою музично-драматичної дії він зробив речитатив, відновив значення хору, відмовився від зовнішньої розважальності і запутаних сюжетів, надмірної віртуозності вокальних партій, посилив виразові функції оркестру. Глюк подолав схематизм арії *da capo*, зробивши її органічною частиною єдиного цілого для створення безперервної лінії музично-драматичного розвитку. Добре знаючи виконавську манеру музикантів мангеймської школи, Глюк використовував чотири групи струнних інструментів. Особливого значення композитор надає також духовим інструментам, особливо гобою.

У 1773 р. композитор приїжджає до Франції. Постановка його опер на сцені театру в Парижі викликала бурхливу полеміку. Вплив реформи Глюка як на сучасників, так і на наступні покоління композиторів було глибоким і плідотворним. Моцарт, Керубіні, Берліоз, а також Вагнер стали наслідниками художніх ідеалів і принципів Глюка.

#### 4.Оперні жанри Франції, Німеччини, Англії, Іспанії.

Текст лібрето італійської опери-буффа повністю перекладався на музику, однак в інших музично-сценічних жанрах в інших країнах Європи частина лібрето залишали без музичного супроводу. Це випадок французької комічної опери (opéra-comique), німецького зінгшпіля (singspiel), іспанської тонадільї і англійської баладної опери (ballad opera), де чергуються, змінюючи один одного, музичні фрагменти і жива розмова. Саме в розмовних частинах відбувається драматична дія твору, в той час як арії і концертні номери дають можливість відобразити тільки особливості характерів і внутрішнього світу персонажів.

**Французька комічна опера.** У 1752 р. неаполітанська опера-буффа торжествує перемогу в Парижі з представленням опери Перголезі «Служниця-господиня». Це підштовхнуло діячів культури того часу до жорсткої полеміки з питань оперного мистецтва, яка отримала назву «Війна буффонів». Філософи-енциклопедисти, такі як Д. Дідро, Ж. Д'Аламбер і Ж.-Ж. Руссо вітали італійську оперу-буффа, яка була більш природною і простою у порівнянні із ускладненою патетикою і символізмом барокової опери-серія. Свої ідеї Руссо втілював на практиці – він написав оперу «Сільський чаклун», прем'єра якої відбулася в Парижі у 1752 р. Такі автори, як Франсуа Андре Філідор (1726–1795) і Андре Гретрі (1741–1813), автор «Річарда Левове серце» (1784) – першопрохідці в жанрі французької комічної опери. Комічна опера, що продовжувала традиції комедії dell'arte, висміює штампи опери-серія – герої, яких обожнювали, перетворюються у смішних і дурненьких господарів, а слуги наділяються розумом і хитрістю. Прихильники французької опери (ліричних трагедій) бачили в італійській опері-буффа дещо приземлене, те, що не відповідає канонам високого мистецтва. У 1754 р. італійська трупа була вислана з Парижа. Однак дискусія, яка розгорнулася, пробила дірку в устоях барокової опери і дала поштовх до подальшого розвитку оперного жанру.

**Німецько-австрійський зінгшпіль.** В Австрії та Німеччині святкував перемогу зінгшпіль. Його основа була закладена англійською баладною оперою. Вперше баладна опера Чарльза Коффі «The devil to pay» (1731) була поставлена в 1752 р. у Лейпцигу і перекладі німецькою мовою над назвою «Перетворення жінки». Можна сказати, що це був перший в історії зінгшпіль – жанр, який став розвиватися переважно на півночі Німеччини. Як і французька комічна опера, зінгшпіль пов'язаний з традиціями італійської комедії dell'arte і, крім того, з традиціями народної австрійської імпровізованої комедії (зокрема театру маріонеток). Найвищого розквіту жанр досяг у творчості В. А. Моцарта («Викрадення із сералю» (1782), «Чарівна флейта» (1791), який збагатив гротескні, народно-побутові сюжети ранніх зінгшпілів складною філософською символікою і глибоким ліризмом. Традиції зінгшпілів Моцарта були продовжені Л. ван Бетховеном в опері «Фіделіо», а в ХХ ст. втілювались у жанрі мюзиклу.

**Іспанські та англійські жанри.** Сарсуела і тонаділя – «рідні сестри» італійської опери-серія, німецько-австрійського зінгшпіля і французької комічної опери. Як новий жанр сарсуела появилася на початку XVII ст., хоч у наступному столітті була витіснена оперою. В середині XIX ст. жанр знову відродився. Тонаділя була попередницею сарсуели і народилася як коротка комічна інтермедія, яка виконувалася в антрактах комедії і серйозних опер. Однак у подальшому розвитку тонаділя все більше набувала рис італійської опери-буффа. В середині XVIII ст. з'являється також англійська баладна опера – жанр, розвиток якого незабаром, як здавалося, пішов на спад після «Опери жебраків» (1728) Джона Гея і Джохана Крістофа Пепуша. Згодом баладна опера набула рис італійської опери-буффа і французької опери. «Любов на селі» (1762) Томаса Арна є першою англійською комічною оперою, яка, так і як зінгшпіль, вела до народження жанру мюзикла.

**5.Розвиток крупних інструментальних форм: виникнення симфонії, класичний концерт, камерна музика.** Соната – один із основних жанрів інструментальної музики. Сам термін утвердився в XVI ст. для позначення інструментального твору на відміну від вокальної кантати. Розвиток великих інструментальних форм епохи класицизму прямо залежав від розвитку сонатної форми. Твір, написаний в сонатній формі, складається із трьох основних розділів – експозиції, розробки і репризи. Експозиція включає первісний виклад основних тем – основної і побічної; розробка розвиває матеріал і підготовлює репризу; в репризі побічна партія повертається в основну тональність, що врівноважує форму в цілому. В сонатній формі прийнято писати перші частини симфоній і концертів – жанрів великих інструментальних форм.

**Походження симфонії.** Жанр симфонії кінцево сформувався в середині XVIII ст. До появи самого жанру термін «симфонія» використовувався для позначення інструментальних фрагментів в операх, ораторіях або навіть сольної інструментальної п'єси. Безпосереднім попередником жанру симфонії послужила неаполітанська тричастинна оперна увертюра, яка будувалася за принципом контрасту темпів – швидкий, повільний, швидкий. Велику роль у становленні жанру відіграли композитори мангеймської школи. Починаючи з 1740 р. придворна капела Мангейму, завдяки меценатству курфюрста Карла Теодора, стала музичним центром Європи і провісником нових оркестрових форм. Придворний оркестр Мангейму став знаменитим по всій Європі завдяки своїм нововведенням в інструментальній галузі, таким як, наприклад, стремлінням викликати ефект і вразити уяву слухачів поступовим крещендо (мангеймське крещендо). Такі композитора, як Йоганн Стаміц або Франц Ксавер Ріхтер використовували у своїй творчості всі новаторські досягнення мангеймської школи. Великий оркестровий склад робить неможливим керування музикантами від клавесина (клавічембало), тому фігура диригента оркестру набуває нової ролі. Однак кінцеві канони класичної симфонії сформувалися у творчості композиторів віденської класичної школи – Й.Гайдна, В. А. Моцарта і Л. ван Бетховена. Симфонія стала чотиричас-

тинним циклом, що включав Allegro в сонатній формі (перша частина), повільна частина (друга частина), менует або скерцо (третя частина) і фінал (четверта частина). У творчості композиторів віденської класичної школи симфонія набула рис глибокого психологізму та емоційності, які були розвинуті пізніше композиторами-романтиками.

**Класичний концерт.** Форма класичного концерту отримала свого найвищого розвитку у творчості В. А. Моцарта. В основі концерту лежало протиставлення звучання сольного інструменту і цілого оркестру. Найчастіше сольними інструментами для концертів стали фортепіано і скрипка. Г. Ф. Гендель створив органний концерт. Зазвичай солював один інструмент (рідше 2 або 3). Класичний концерт складається з трьох частин – перша швидка, написана в сонатній формі; друга повільна, найчастіше в формі арії; третя швидка у формі рондо або теми з варіаціями. Тричастинна структура концерту були випрацьована А. Вівальді. Згодом з розвитком жанру з'явилися одночастинні концерти (у творчості Ф. Ліста) і чотири частинні (у Й. Брамса). Як особливість треба відзначити, що перш ніж завершити перший і останній рух, солюючий інструмент пропонує каденцію, пасаж, в якому він реалізує самостійно віртуозну за характером імпровізацію, що ґрунтується на музичних темах і мотивах, що виникають із руху, який завершується.

**Камерна музика.** В епоху класицизму, завдяки в основному внеску Гайдна, виробляється відмінність між творами, написаними для великої оркестрової групи і призначеними для малого інструментального складу. В цей час сформувалися класичні види інструментального ансамблю – соната, тріо, квартет та ін. Найбільшої популярності згодом набуває струнний квартет у творчості таких композиторів, як Л. ван Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Шуман, Ф. Мендельсон.

**6. Церковна музика в епоху класицизму.** До XVII ст. церква залишалася основним центром музичного професіоналізму. Починаючи з середини XVIII ст. композитори надавали більшу увагу світським музичним жанрам, ніж церковній музиці. Розквіт таких жанрів, як опера, симфонія, концерт, соната вплинув на реформування жанрів суґубо церковних. До XVIII ст. григоріанський хорал уже практично не використовувався; багатоголосий мотет уступив місце кантаті. Реформа проявилася в драматизації і симфонізації церковних жанрів, що приводило до того, що твори, первісно написані для богослужіння, втрачали свою первісну функцію і переходили в розряд світських концертних композицій. Однак церковна музика продовжувала займати провідне місце в музичному мистецтві. Твори церковної музики створювали композитори віденської класичної школи. Меси Й. Гайдна, Реквієм В. А. Моцарта, «Урочиста меса» Л. ван Бетховена – безцінний дарунок на вівтар церковної музики XVIII–XIX ст.

**Церковні жанри.** Впродовж XVI–XVII ст. основним церковним жанром протестантської музики був багатоголосний мотет: Й. С. Бах поставив на перше місце жанр «страстей» – храмове дійство про страждання

і смерть Христа, що ґрунтується на євангельських текстах і відоме ще з IV ст. «Стасті за Іоанном» (1724), «Страсті за Матфеєм» (1727 або 1729) і «Висока Меса h-moll» (1747–1749) Баха – вершина церковної музики XVIII ст. Продовжують розвиватися інструментальні жанри церковної музики. Особливо суттєву роль почав відігравати орган. Прелюдіювання на хоральні теми передувало і завершало службу, а в ході літургії виконувалися прелюдії, фуґи, токати, річеркари. «Stabat Mater» (1736) Перголезі відкрила двері для проникнення галантної естетики в церковну музику. Традиції Перголезі продовжили композитори класичної епохи такі, як Йоган Адольф Хассе (1699–1783), Антоніо Саль’єрі (1750–1825) і Йозеф Леопольд Ейблер (1765–1846).

**Внесок Гайдна.** Після своєї мандрівки Англією у 1790 р. Гайдн написав шість великих мес. Загалом ним написано 14 мес. Глибока «Нельсон-меса» (1798) і яскрава, світла «Меса Терезія» (1799) – тільки окремі із цих шедеврів церковної музики епохи класицизму. Великий внесок в її розвиток Гайдн вніс і своїми ораторіями «Сім слів Спасителя на хресті» (1796), «Створення світу» (1798). Знамениті також його «Te Deum» і «Stabat Mater».

**Моцарт і Бетховен.** Церковна музика Амадея Моцарта охоплює жанр меси, літанії, вечірні, офферторії, мотети, кантати, ораторії. Більша частина церковної спадщини композитора була створена в той час, коли він перебував на службі архієпископа Коллоредо в Зальцбургу. Моцарт написав 18 мес. Такі меси як «Коронаційна меса» (1779), Велика меса C-Dur (1783) і «Vesperae solemnis de confessore» (1780) – золоті сторінки його творчості. Найбільш знаменитим твором Моцарта, написаним для церкви, ста Реквієм, розпочатий в рік його смерті (1791) і завершений його учнем Францом Ксавером Зюсмейром (1766–1803). Серед інших видатних сторінок церковної музики Моцарта – мотет «Ave Verum Corpus» (1791), що вражає глибиною і проникливістю.

Людвіг ван Бетховен окрім ораторії «Христос на Маслинній горі» (1803) написав дві меси: Месу C-Dur (1807) і Урочисту месу (1823). Остання написана для чотирьох солістів (сопрано, контральто, тенор і бас), хору, великого оркестру та органу.

**7.Франц Йозеф Гайдн (1732–1809) – один із основоположників віденської класичної школи.** Творчий шлях Й. Гайдна – великого австрійського композитора, старшого сучасника В. А. Моцарта і Л. Бетховена – тривав близько п’ятдесяти років та охопив всі етапи розвитку віденської класичної школи – від її зародження в 1760-х роках аж до розквіту творчості Бетховена на початку XIX ст. Разом з Моцартом та Бетховеном Гайдн сформував і довів до рідкісного рівня досконалості стиль так званого віденського класицизму. Початки цього стилю лежать ще в епосі бароко, а пізній його період, виражений у творчості Гайдна, Моцарта та Бетховена, підводить безпосередньо до епохи романтизму.



Ним створено 104 симфонії, 83 струнні квартети, 52 сонати для фортепіано, велика кількість концертів і камерних ансамблів для різних інструментів.

Коли Гайдну виповнилося сім років капелмейстер фон Ройтер (1708-1772 роки), проїжджаючи через Гайнбург, випадково почув його гарний голос, забрав з собою і визначив у капелу (собору св. Стефана у Відні), де, продовжуючи освіту, майбутній композитор вчився співати, грати на клавесині та скрипці, до того ж у дуже хороших вчителів. До вісімнадцяти років з великим успіхом виконував сопранові партії, і не лише у соборі, але і при дворі. Коли у хлопчика пропав голос, йому довелося вісім років бідувати. Він писав твори переважно ночами, не знаючи, чи має який-небудь дар до композиції чи ні, і записував свою музику старанно, але не зовсім правильно. Так тривало доти, доки Гайдну не пощастило вивчати справжні основи мистецтва в італійського композитора Ніколи Порпори (1686–1768), який тоді жив у Відні. Гайдн багато працював над своєю освітою, і з часом завоював визнання віденських музичних кіл, познайомився з П'єтро Метастазіо, композиторами Глюком та Діттерсдорфом, які підтримали молодого музиканта.

До 1757 р. Гайдн вже був автором своїх перших струнних квартетів. Композитора можна по праву вважати *основоположником цього жанру*, в якому він проявив себе видатним майстром. Ці квартети Гайдн присвятив відомому віденському чиновнику барону Карлу Йозефу фон Фюрнбургу, який у своїй садибі біля Мельку влаштовував багато чисельні музичні дійства і концерти. В подяку за цю присвяту фон Фюрнбург рекомендував молодого музиканта графу Фердинанду Максиміліану фон Морціну, який у 1759 р. прийняв Гайдна до своєї приватної капели як композитора і капелмейстера і призначив платню. Для цієї капели композитор написав свою першу симфонію.

У 1761 р. відомий меценат угорський князь Пал Антон Естергазі запросив Гайдна до себе на службу, а після його смерті у 1766 р. композитор перейшов на службу до його брата Міклоша. Цього ж року композитор був призначений капелмейстером при княжому дворі Естергазі. На цій посаді Гайдн служив протягом наступних 25 років. До обов'язків композитора входило написання музичних творів для прийомів, концертів і різних святкувань, які княжа сім'я влаштовувала у своїх особняках у Відні, Айзенштадті і розкішному палаці – фамільній резиденції Естергазі на березі озера Нойзідлер.

У розпорядженні Гайдна був один із кращих оркестрів Європи. Для нього композитор написав багато опер, постановки яких здійснювалися в театрі палаці Естергазі. Серед них – «Аптекарь» (1768), «Рибачки» (1770), «Обдурена невірність» (1773) і «Місячний світ» (1777). Окрім того, він писав твори духовного характеру, наприклад «Stabat Mater» (1767), «Меса св. Цецилії» (1766). На службі в Естергазі Гайдн написав також багато симфоній і струнних квартетів. Окрім того він виконував безкінечні замовлення, які

приходили з різних точок Європи. Так, для собору в Кадісі він написав «Сім слів Спасителя на хресті». Цей твір згодом композитор переробив, створив на його основі струнний квартет (1787) і ораторію (1796).

Після смерті князя Міклоша (1790) і розпуску капели, Гайдн їде до Лондона на запрошення відомого антрепренера Йогана Петера Заломона. Тут композитора чудово зустріли, а його твори одразу ж завоювали успіх у лондонської публіки. В Оксфордському університеті Гайдн отримав почесний титул доктора музики. Вершиною творчості композитора цього періоду є його 12 лондонських симфоній – класичні зразки зрілого симфонізму віденської школи. Гайдн побував також в Гамбургу, Берліні, Дрездені, Франкфурті і Бонні, де дав декілька уроків Бетховену.

Гайдн залишив велику творчу спадщину. Він звертався майже до всіх існуючих жанрів і створив більше ста симфоній, 47 сонат для фортепіано, 24 опери, 83 струнні квартети, кілька сотень інших камерних творів, велику кількість пісень для голосу з супроводом.

Історичне значення Гайдна визначається в першу чергу його новаторством у створенні сонатно-симфонічних форм. Разом із Моцартом і Бетховеном він є основоположником віденської класичної школи. Гайдн – композитор, стиль якого знаменує перехід від класицизму до музичного романтизму. Стиль Гайдна органічно пов'язаний з ґрунтом, на якому він виріс, – з Віднем, великою австрійською столицею, яка була для Старого Світу своєрідним “плавильним казаном”: італійська, південно-німецька та інші традиції сплавлялися тут в єдиний стиль.

Віденські композитори середини XVIII ст. мали у своєму розпорядженні кілька різних стилів: один – “суворий”, що призначався для мес і іншої церковної музики: у ньому головна роль належала поліфонічному письму; інший – оперний: у ньому італійський вплив зберігався аж до часів Моцарта. Виходячи з цих умов Гайдн швидко створив власний стиль, притому єдиний для всіх жанрів, чи то меса або кантата, вулична серенада або клавірна соната, квартет або симфонія. Сам Гайдн розказував, що найбільший вплив на нього мав Карл Філіп Еммануель Бах, син Йоганна Себастьяна. Стосовно ж гайднівських симфоній, то вони безпосередньо пов'язані з австрійською традицією.

**8. Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791) – величний геній світового музичного мистецтва.** Незважаючи на коротке життя, він створив велику кількість творів у всіх існуючих в його епоху формах і жанрах. Творчість цього австрійського композитора – один із важливих етапів у світовому розвитку опери, симфонії, концертної і камерної музики.

Народившись в сім'ї композитора Леопольда Моцарта, цей обдарований феноменальним слухом хлопчик з раннього дитинства почав вчитися грати на клавесині і скрипці під керівництвом батька. Уже в трьохлітньому віці юний геній виконував прості мелодії на клавесині, а в 4 роки без труднощів грав на клавесині і скрипці, у п'ять – створював короткі п'єси для клавірних інструментів. Намагаючись показати незвичайні музичні

здібності сина, Леопольд Моцарт приклав багато зусиль, перетворивши виступи чудо-дитини в одне із улюблених «видовищ» при дворі архієпископа Зальцбургського.

З шести років Вольфганг Амадей концертує в домах аристократів, з тріумфом гастролуючи культурними центрами Європи. Перебуваючи 1770 року у Римі Моцарт був удостоєний аудієнції папи Климента XIV – вражений талантом 14-річного музиканта, папа нагородив його однією з найвищих католицьких відзнак – Орденом Золотої шпори.

У 1762 році юний композитор побував у Мюнхені і Відні, де з великим успіхом грав з листа і імпровізував у різних жанрах перед австрійською імператрицею Марією Терезією. Через рік розпочалася тривала концертна поїздка сімейства Моцартів, під час якої маленький музикант виступав у містах Південної Німеччини, а також в Парижі, Лондоні, Генті, Антверпені, Гаазі, Амстердамі і Брюсселі. Ці поїздки розширили музичний кругозір Моцарта і принесли йому багато яскравих вражень. Він мав можливість познайомитись з виконавським стилем знаменитого мангеймського оркестру і з французькою музикою. Серед вражень, які отримав в Лондоні, найбільш сильний вплив на Моцарта мали твори Йогана Крістіана Баха, творчий стиль якого йому був особливо близьким. Знайомство з Й. К. Бахом викликає до життя перші симфонії (1764). Вони наслідували галантний, жвавий та енергійний стиль музики Йоганна Крістіана, який став вчителем хлопчика.

У Відні 1768 року він у віці 12 років отримує замовлення на опери в жанрі італійської опери-buffa – «Удавана простачка» і німецького зінгшпіля – «Бастьєн і Бастьєнна». Роком раніше в Зальцбургському університеті була поставлена його шкільна опера «Аполлон і Гіацинт».

В 1770 р. Моцарт з батьком відвідує Мілан, де знайомиться з видатними музикантами – Джованні Баттіста Саммартіні (1700–1775) і падке Джованні Баттіста Мартіні (1706–1784). В Римі Моцарти в Сікстинській капелі прослухали хорівий твір Аллегрі «Мізерере», який було заборонено публікувати і виконувати поза стінами капели. Юний композитор вразив всіх, записавши з пам'яті твір після одного прослуховування.

Після прем'єри опери «Мітрідат, цар Понтійський», яка відбулася в Мілані в 1770 р., Моцарт повернувся в Зальцбург. Поряд із музикою релігійного характеру, яку Моцарт створював на замовлення архієпископа Ієроніма графа Колоредо, композитор писав також струнні квартети, серенади і симфонії.

Знаходячись під впливом концепцій оперної реформи Глюка, Моцарт пише оперу-серія «Ідомей, цар Критський». Після її успішної прем'єри, яка відбулася у Мюнхені (1781), він отримує багато замовлень і запрошень.

Моцарт гостро відчував залежність і принизливе становище слуги при дворі архієпископа, тому прийняв досить відважне як на той час рішення – остаточно відмовитись від служби в архієпископа і заробляти на життя як вільний музикант. У 1782 р. композитор осів у Відні і того ж року одружився на Констанції Вебер. Незабаром він отримав замовлення від імператора

Йосифа II на створення опери «Викрадення із сералю», яка стала кращою із зінгшпілів (німецьких комічних опер) свого часу.

У Відні Моцарт познайомився з придворним поетом Лоренцо да Понте, який пише лібрето таких знаменитих опер композитора, як «Весілля Фігаро» (1786), «Дон Жуан» (1787) і «Так поступають всі жінки» (1790). Ці три опери визначили подальший розвиток жанру. Після смерті Глюка Моцарт, що мав матеріальні труднощі, зайняв його посаду «придворного камер-композитора», однак маленька платня не дозволила покращити матеріальний стан його сім'ї. В останні роки життя, з 1780 до 1790 р., композитор створив найвизначніші шедеври: фортепіанні концерти і три останні симфонії. Геніальна симфонія № 40 (1788) – одна із найзнаменитіших. Симфонія № 41 (1788) уже після смерті композитора була названа «Юпітер».

Останній рік життя композитора приніс нові творчі досягнення. Моцарт пише казкову фантастичну оперу «Чарівна флейта» і оперу-серію «Милосердя Тіта», яка була створена з нагоди коронації Леопольда II у Празі.

Моцарт помер під час роботи над «Реквіємом». Партитура, не завершена композитором, була допрацьована його учнем Зюсмайєром.

Музика, яку створював композитор, з роками змінювалася. У ранній період творчості Моцарт слідував традиціям бароко і галантного стилю. Твори зрілого періоду втілюють в собі розквіт епохи класицизму. Останні його твори є передвісниками раннього романтизму.

**6. Людвіг ван Бетховен (1770–1827) – ключова фігура в західній класичній музиці періоду між класицизмом та романтизмом.** Німецький композитор, піаніст і диригент Людвіг ван Бетховен є представником віденської класичної школи. Це видатний симфоніст початку XIX ст., що перетворив і підніс жанр симфонії до рівня сучасної йому німецької літератури і філософії.

З раннього дитинства Бетховен проявив непересічні музичні здібності, що дозволило йому брати участь в багато чисельних публічних концертах в Бонні, де проявився його рідкісний дар імпровізатора. Важливу роль у формуванні музичних навичок юнака відіграв Крістіан Готліб Нефе, придворний органіст. Саме він одним з перших помітив і оцінив незвичайні здібності юного генія, якому на ту пору було тільки 12 років. Через два роки, у 1784 р., Бетховен отримав місце другого придворного органіста. Кілька років пізніше він стане альтистом придворної капели.

У 1787 р. курфюрст спрямував Бетховена до Відня, однак молодий музикант незабаром повернувся до Бонна у зв'язку із хворобою, а за тим і смертю матері.

У 1790 р. Бетховен знайомиться із Гайдном. Повернувшись до Відня у 1792 р., молодий композитор бере у нього кілька уроків, однак незабаром уроки стали гнітити обидвох. Не дуже задоволений Гайдном як учителем, Бетховен продовжив навчання у Йоганна Шенка, Йогана Георга Альбрехтсбергера і Антоніо Сальєрі. Незабаром молодий музикант завойовує

визнання віденської публіки як композитор, блискучий піаніст і незрівняний імпровізатор і стає одним із найвидатніших музикантів серед сучасників.

Творчість Бетховена поділяють на *три великі періоди*, які відрізняються за стилем.

*Перший* тривав до 1800 р. В цей час Бетховен продовжує розвивати традиції, закладені його безпосередніми попередниками з віденської школи – Гайдном і Моцартом. Він пише два фортепіанні концерти (1784 і 1795), струнні квартети ор.18 (1798–1800), десять фортепіанних сонат, серед яких знаменита Восьма (с-moll), названа композитором «Патетичною» (1798). З 1798 р. у Бетховена проявилися перші ознаки послаблення слуху і це дуже пригнічувало композитора. У 1802 р. після лікування він в пориві зневіри написав братам прощального листа. Тільки музика врятувала його від останнього кроку. У творах 1800–1803 рр. відбилися всі переживання Бетховена: пригніченість і полум'яний протест, пристасть і смирення, пошуки спокою і стремління до активного, діяльнісного життя. Такими є його Третій фортепіанний концерт с-moll, ор. 37 (1800), соната As-dur, ор. 26 з похоронним маршем і «Місячна соната» (1801), а також «Крейцерова « соната для скрипки і фортепіано (1803) та ряд інших творів.

У *зрілий період* Бетховен, пройшовши суворі випробування, але не зломлений ударами долі, перетворює класичну структуру симфонії, замінивши традиційний розмірений менует стрімким скерцо, формою, яка дає можливість композиторам проявити більшу творчу свободу. У ці роки Бетховен створив такі видатні симфонії, як монументальна Третя «Героїчна» (1805), драматична П'ята (1808) і Шоста «Пасторальна» (1809), в якій втілено схиляння Бетховена перед красою природи. Пізніше композитори-романтики, що часто зображали картини природи за допомогою музичних фарб, будуть вважати цю симфонію безпосередньою попередницею своїх творів. В той же час Бетховен пише знаменитий Концерт для скрипки (1806), три струнні квартети (1805–1806), присвячені російському послу у Відні Андрію Розумовському, а також оперу «Фіделіо». Опера була написана на сюжет переробленого і перекладаного німецькою мовою популярного лібрето французького драматурга Буйї «Леонора, або Подружня любов». Прем'єра відбулася у Відні (1805), проте успіху автору не принесла. Розчарований провалом, Бетховен неодноразово її переробляв. В кінцевому варіанті опера була успішно поставлена у віденському театрі «Кертнертор» (1814).

*Останні роки життя* Бетховена пов'язані із повною втратою слуху (від 1815). Це не дозволило йому продовжувати виконавську діяльність як піаністу чи диригенту, але не зупинило творення музики. У ці роки ним створено такі монументальні твори, як фортепіанна соната ор. 106 «Hammerklavier» (1817–1818), дивовижні струнні квартети, незрозумілі у свій час із-за новаторської музичної мови, а також Велика fuga ор. 133 (1825 – 1826). До цього періоду належить створення незвичайної «Урочистої меси» (1819–1823), яка була присвячена старому другу і покровителю композитора ерцгерцогу Рудольфу. Однак вершиною періоду стала Дев'ята симфонія

(1822–1824), до фіналу якої композитор вперше ввів хор і солістів. Цей фінал, що ґрунтується на оді Шіллера «До радості», оспівував братство всіх людей світу.

На зміну віденському класицизму приходить романтизм.

### Література до теми:

- Всеобщая история музыки / автор-сост. А. Минакова, С. Минаков. – М. : Эксмо, 2009. – С.139–179. – (Всеобщая история).
- История мировой музыки: Жанры. Стили. Направления / [авт.-сост. А. Минакова, С. Минаков]. – М.: Эксмо, 2010. – 544 с.: ил. – (Библиотека мирового искусства).
- Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) XIV–XVIII ст.: навч. посіб. – Вид. 2-ге, випр., і доп. – К.: Освіта України, 2010. – 416 с.
- Конен В. История зарубежной музыки. Вып. III. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. – М. : Музыка, 1972. – С.9–167.
- Левик Б. История зарубежной музыки. Вып II. Вторая половина XVIII века. – М. : Музыка, 1974. – С.5–275.
- Мир музыки : энциклопедия. – М. : ООО «Издательство Астрель» : ООО «Издательство АСТ», 2004. – С. 58–73: ил.
- Опера. Иллюстрированная энциклопедия [пер. с англ.] / гл. ред Стэнли Сэди. – М. : ЗАО «БММ», 2006. – С.81–113..
- Стендаль. Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазіо. Жизнь Россіні / Стендаль. – Алма-Ата : Онер, 1987. – 686 с.
- Штейнпресс Б. Популярный очерк истории музыки до XIX века / Б. Штейнпресс. – М.: Гос. муз. изд-во, 1963. – С.227–250; 282–383.
- Masterpieces of the Metropolitan museum of art [introduction by Philippe de Montebello; edited by Barbara Burn]. –The Metropolitan museum of art, New York; A bulfinch press book/ Little, Brown and company Boston; New York; Toronto; London, 2001. – 320 p.

## ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНІХ СТИЛІВ В МИСТЕЦТВІ

### Лекція. Тема 6. Романтизм в музиці

1. Загальна характеристика стилю.
2. Французька Революція і роль буржуазії. Просвітництво.
3. Нова концепція музики: естетика піднесеного.
4. Романтичний жанр *Lieder* – основа творчості Франца Шуберта.
5. Фортепіано – основний інструмент романтиків.
6. Великі композитори-піаністи: Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Ліст.
7. Камерна музика.
8. Романтичний симфонізм (Ф. Мендельсон, А. Брукнер, Й. Брамс, Г. Берліоз).
9. Апофеоз *bel canto*: Д. Россіні, Г. Доніцетті і В. Белліні.
10. Французька комічна опера і велика опера (Дж. Мейєрбер, Ш. Гуно, Ж. Массне, Ж. Оффенбах, Ж. Бізе).
11. Німецька опера до вагнерівської реформи. К. М. Вебер.
12. Музична драма Ріхарда Вагнера.
13. Джузеппе Верді.
14. Національні школи: виникнення, еволюція розвитку.

1. **Загальна характеристика стилю.** Романтизмом (*фр.* *romantisme*) називають ідейний і художній напрям в європейській та американській духовній культурі кінця XVIII – першої половини XIX ст. Розчарування в суспільстві, яке проповідували кращі мислителі Європи, поступово розрослося до «космічного песимізму» (особливо у пізніх західноєвропейських романтиків). Набуваючи загальнолюдського, універсального характеру, воно супроводжувалося настроями безнадії, розчарування, «світової скорботи». Пристрасна жага оновлення і вдосконалення – одна із важливих *особливостей романтичного світогляду*.

В еволюції романтизму як епохальної стильової системи виділяються три етапи:

I – ранній (приблизно перші два десятиліття XIX ст.), тісно пов'язаний з передуючим йому класицизмом (Вебер, Шуберт, молодий Глінка);

II – середній охоплює час від 1830-х років (початок зрілості Шумана, Шопена, Ліста, Вагнера, Берліоза) приблизно до кінця 1880-х років.

III – пізній (з кінця 1880- рр. до початку XX ст.) :Танєєв, Рeger, Брамс.

Найперше музичний романтизм проявився в Австрії і Італії, пізніше – у Франції, Польщі, Угорщині. В кожній країні він набував національної форми. Музичний романтизм сприйняв такі важливі загальні тенденції, як антираціоналізм, зосередженість на внутрішньому світі людини, безконечності його почуттів і настроїв. Звідчи особлива роль ліричного начала, емоційна

безпосередність, свобода виразу. Музичним романтикам притаманний інтерес до минулого, до далеких екзотичних країн, любов до природи, схилення перед народним мистецтвом. В їх творах були перевтілені багаточисельні народні сказання, легенди, повір'я. Народну пісню вони розглядали як праоснову професійного музичного мистецтва. Фольклор був для них справжнім носієм національного колориту, поза яким вони не мислили мистецтва. Музиканти підкреслюють зв'язок з батьківщиною, черпають натхнення в народних пластах музичної культури. Так формуються національні музичні школи, виявляючи державну приналежність кожного композитора-романтика і своєрідність його стилю.

## **2. Французька Революція і роль буржуазії. Просвітництво.**

Бурхливий перехід від XVIII до XIX ст. фактично розпочався 14 липня 1789 року з падіння Бастилії – символу Старого режиму. З цього моменту події відбуваються з відомою швидкістю. Захиталися основи монархії, виникла нова агресивна ідеологія. В потоках крові нова сила взяла владу – буржуазія. Починаючи з 1770-х років велась відкрита ідеологічна війна, в яку були втягнуті різні громадянські, політичні і релігійні стани французького суспільства. Критиці піддавалися абсолютизм королівської і церковної влади, висувалась ідея про те, що народ має взяти владу у свої руки (причому силою). Подібні ідеї належали ще енциклопедистам. Руссо, д'Аламбер, Дідро, Монтеск'є, Бомарше і Вольтер були лише деякими із творців нової ідеології. Енциклопедисти відкрито критикували соціальну нерівність, а розвиток природничих наук у свою чергу розхитував владу церкви. Буржуазія, яку складали мілкі торгівці, банкіри, фабриканти і ремісники, набувала єдиної класової свідомості. Навіть деякі дворяни і нище духовенство були поборниками і прихильниками реформ, які невмолимо наближалися.

Із взяттям Бастилії (1789) і гільйотинуванням короля Людовіка XVI (1793) старий режим раз і назавжди був ліквідований. Правда, «свого роду абсолютизм» Наполеона, який коронувався як імператор (1804), загрожував принципам революції.

Ідеї національної незалежності і патріотизму стали панівними в прогресивних шарах населення багатьох країн. Хвилювання прокотилися Німеччиною і Італією. Незалежність Сполучених Штатів Америки була кінцево визнана у 1787 р. Конституція, яку обнародувала Асамблея, перший раз визнала політичні і особисті свободи.

На хвилі всезагального духу оновлення і п'яного повітря свободи народжувалася не тільки нова ера в політиці, але і в мистецтві – романтизм. Однак глибоким було розчарування художників, поетів і музикантів в результатах Французької революції, яка дала владу буржуазії – в більшості своїй недалекому і прагматичному класу суспільства, якому були чужими піднесені ідеали. Протиставлення недосяжних високих ідеалів особистості художника і практицизму, раціоналізму суспільства в цілому – *основа ідеології епохи романтизму.*



Буржуазія виникла як новий суспільний клас, який став обумовлювати музичне і театральне життя європейських міст. Можна сказати, що розрив у 1781 р. між Моцартом і двором архієпископа в Зальцбургу встановив основи нового становища митця в суспільстві – статус вільного художника, який не залежить від служби при аристократичному або королівському дворі. В цьому смислі прямим спадкоємцем Моцарта став Бетховен – цей своєрідний символ творчості, яка не залежить від чужої волі.

**3.Нова концепція музики: естетика піднесеного.** Романтизм повернув втрачену віру в людину і людське братство. Вищим ідеалом романтизму став вільний художник, відданий піднесеним ідеалом і далекий від звичайних «побутових» устремлінь міщанської буденності. Саме такі діячі мистецтва повинні були скеровувати суспільство на шляху розвитку до світлого майбутнього. Художник, поет, музикант, філософ, об'єднані спільними ідеями і устремліннями – єдина достойна сила, здатна втримати світ на краю загибелі, яку незмінно несе влада «убогих філістерів»<sup>20</sup>, які не приймають вищих ідеалів. Отже, немає нічого вище як мистецтво. А музика – найпіднесеніший прояв мистецтва, так як тільки їй під силу виразити те, що слова і зримі образи виразити не могли. Вона спрямована у сферу божественного, наближаючи людину до Бога. Романтична література і філософія зміцнили і розвили цю ідею, проголосивши нову основоположну концепцію – *естетику піднесеного*.

**Народження естетики і концепції піднесеного.** Німецькі філософи XVIII ст. розробили нові методи осягнення прекрасного в новій дисципліні – естетиці, «дочці філософії». Родоначальник естетики як особливої філософської дисципліни Александр Гобліб Баумгартен (1714–1762) розглядав естетичний досвід як *cognition sensitiva* (чуттєве пізнання). Досконалість і красу явища він бачив в узгодженні трьох основних елементів: змісту, порядку і виразу. Розгляд естетичних явищ з точки зору теорії пізнання, який вперше здійснив Баумгартен, мав виключне значення для наступного розвитку німецької класичної естетики. Великий німецький філософ Іммануїл Кант (1724–1804) ввів філософську категорію піднесеного. В своїй «Критиці здатності судження» (1790) і невеликому творі «Роздум про почуття прекрасного і піднесеного», Кант розрізняв два типи піднесеного: динамічний і математичний. Краса і її відображення пов'язані з якістю, в той час як піднесене належить до кількості. В цьому смислі динамічне піднесене – це вираз (відображення) людського почуття, відчуття на чолі великої природної сили, перед якою неможливо нічого вдіяти; на противагу цьому математичне піднесене є почуттям (відчуттям) людського нерозуміння перед величчю і могутністю природи. До своєї концепції піднесеного як естетичного досвіду Кант привносить поняття генія. За Кантом всяка особистість є самоціль і ні в якому разі не повинна розглядатися як засіб для здійснення якихось завдань, навіть спрямованих на досягнення загального

---

<sup>20</sup> Філістер (з нім.) – самовдоволена, обмежена людина з міщанським світоглядом і святенницькою поведінкою; міщанин, обиватель.

блага. *Протиставлення генія суспільству* – одна із основоположних ідей романтизму.

**Музична естетика.** Естетика романтизму приймає дві основоположні ідеї – з одного боку панування трагічних мотивів самотності і скитання (багато творів Ф. Шуберта і Р. Шумана), з іншого – поетизація природи і далекого минулого. Вперше термін «романтизм» стосовно музики ввів Е. Т. А. Гофман (1776–1822). В Німеччині і Австрії музичний романтизм був нерозривно пов'язаний з літературою, особливо з ліричною поезією. Йоган Готфрід Гердер (1744–1803) визнавав в музиці вершину естетичних можливостей людини, оскільки «із неї виникає лірична поезія». Музика уособлює ідею світу, його дух, його безкінечність. Спів, пов'язаний із поезією або театром, – нове «народження трагедії» (Ф. Ніцше). Ці твердження – безпосередні попередники вагнерівської ідеї опери як «всеоб'єднуючого твору мистецтва». Саме у творчості Р. Вагнера романтизм досягає своєї вищої точки розвитку. Одним із натхненників ідей Вагнера був Йоган Вольфганг Гете (1749–1832), який дає логічне визначення музики як храму, за допомогою якого людина втручається в сферу божественного, звільнена від всього матеріального. Загалом *синтез всіх мистецтв* – важлива концепція естетики романтизму. Окрім оперної реформи Вагнера вона втілювалась у творенні так званої програмної музики, яка отримала розвиток у творчості Ф. Ліста, Р. Шумана і Г. Берліоза. Джерелом або «програмою» для музичного твору могли бути твори літератури, живопису, скульптури та ін. Окрім того, образи природи при всій своїй мінливості і багатоманітності ототожнювалися з переживаннями людини і також були джерелом натхнення для композиторів-романтиків.

**4. Романтичний жанр *Lieder* – основа творчості Франца Шуберта (1797–1828).** Однією із форм, які найбільш характерні для епохи романтизму, є *Lied* або *Lieder*. Це пояснюється як композиційними особливостями, так і умовами, в яких відбувалося формування творів цього жанру. Форма *Lieder* вирізняється свободою і виразністю, окрім того, ці твори виконували на музичних вечорах в салонах і гостинних приватних будинків, де ця музика відповідала бажанням і настроям її слухачів. *Lieder* (німецьке слово, яке не підлягає точному перекладу, яке можна трактувати як «пісні») зайняли виняткове місце не тільки із-за майстерності, з якою вони виконувалися, але і завдяки текстам, автрами яких, як правило, були поети тієї епохи. Найбільш популярні *Lieder* цього періоду були написані на вірші Гете, Гейне, Шіллера і Гельдерліна, а також інших поетів, відомих сьогодні саме завдяки музиці, написаній на їх вірші.

Пісня (*Lied*) як жанр народилася в середині XVIII ст. Гайдн, Моцарт навіть Бетховен заклали основи майбутньої пісні XIX ст. Шуберт продовжив їх традиції і здійснив видатний внесок у розвиток цього жанру, створивши протягом свого короткого життя велику кількість *Lieder*. Не можна не згадати твори пісенного характеру таких композиторів, як Шуман, Брамс, Вагнер і пізніше Ріхард Штраус, Малер і Хуго Вольф. Навіть Ніцше,

філософ-віталіст<sup>21</sup>, написав кілька Lieder на власні слова. До середини ХІХ ст. за межами Німеччини у французькій музиці Lied набула особливої форми – chanson.

Не варто сприймати Lied тільки як твір для голосу і акомпанементу на фортепіано. Не дивлячись, що найчастіше було саме так, в деяких випадках спів супроводжувався іншими музичними інструментами або навіть цілим оркестром. Як би то не було, музичний інструмент був не тільки допоміжним виразовим засобом, а май не менше значення як голос. В інструмента, як і в голосу, була власна самостійна роль.

Чистий і прозорий мелодизм віденського композитора Франца Шуберта безперечно зачаровував. Протягом свого короткого життя Шуберту вдалося написати велику кількість творів різного характеру, серед яких дев'ять симфоній, опери, камерна та інструментальна музика. Однак саме пісенна спадщина дозволяє вважати композитора однією із видатних знакових фігур в історії музики.

Багато із його більше як 600 пісень були представлені публіці ще при його житті під час музичних вечорів, відомих як «шубертіади», на які запрошувалися друзі композитора. Серед них були і деякі співаки, які намітили ту виконавську манеру, яка зберегеться до нині. Так, в шубертіадах часто брав участь товариш композитора Йоган Міхаель Фогль, який володів голосом унікально широкого діапазону. У ХХ ст. в числі тих, хто продовжував традиції співочої манери Фогля можна назвати німецьких баритонів Дітріха Фішера-Діскау – автора дослідження, присвяченого Lieder Шуберта, і Германа Прея. Також варто відзначити існування піаністичної школи, що продовжує виконавські традиції самого Шуберта. Одним із найбільш яскравих її представників у другій половині ХХ ст. є Джеральд Мур (Gerald Moore).

Окрім великої кількості окремих пісень Шуберт створив три *тематичні цикли*, в яких пісні об'єднані або спільною темою, або написані на вірші одного поета. Так, цикли «Прекрасна мельківна» (1823) і «Зимовий шлях» (1827) написані на вірші Вільгельма Мюллера і «Лебедина пісня» (1828) на вірші Гейне, Зайдля і Рельштаба.

Усі ці твори вирізняються незвичайною яскравістю і виразністю, яка досягається завдяки душевній відкритості і широті мелодії, незмінно, класичного стилю. Окрім того, шубертівські Lieder є яскравим прикладом взаємозв'язку і єдності голосу і фортепіано. Партія фортепіано стає не просто супроводом, а рівноправним учасником ансамблю, набуваючи важливого виразового, а часто і музично-зображального значення. У своїх Lieder композитор розкриває складний внутрішній світ людини, страдаючого, протестуючого, і передає його сокровенні думки і почуття. Любов, смерть, поєднання з природою, яка співзвучна настроям і рухам людської душі, є

---

<sup>21</sup> **Віталізм.** Так називається вчення про «життєву силу» як особливому принципі або початку, керуючому явищами, що відбуваються в живих організмах.

постійними темами пісенної творчості великого композитора-лірика, яким був Франц Шуберт.

Практично половина пісень Lieder написана Шубертом для баритона, хоч сам композитор зробив транскрипції для сопрано і тенора.

4. **Фортепіано – основний інструмент романтиків.** Фортепіано відрізнялося від клавесина і клавикорда можливістю поступового переходу від від *piano* до *forte* і від *forte* до *piano*. Саме завдяки цій особливості народилась спільна назва для роялів і піаніно – фортепіано. На початку XVIII ст. майже одночасно в Італії (майстер Б. Крістофорі), у Франції (майстер Ж. Маріус) і в Німеччині (майстер К. Г. Шретер) був винайдений фортепіанний механізм, який відрізнявся значно більшою силою звуку і багатством динамічних відтінків, як клавесин. В середині XVIII ст. фортепіанний механізм був удосконалений майстрами І. А. Штейном і І. А. Штрейхером. Цей інструмент отримав назву «фортепіано з німецькою механікою». У 1770 р. у Лондоні нідерландський майстер А. Бекерс створив «фортепіано з англійською механікою», яке відрізнялося ще більш могутнім звучанням. До середини XIX ст. фортепіано продовжувало вдосконалюватися, щоб зайняти своє місце «короля музичних інструментів», «інструмента-оркестру» – справжнього виразника естетичних устремлінь композиторів нової школи.

Виразність і віртуозність – ці дві вимоги виражають *основну концепцію романтичного піанізму*. Ференц Ліст і Фредерік Шопен були не тільки визнаними композиторами, але і незвичайними піаністами. Однак були і інші композитори-піаністи, які увійшли в історію своїм мистецьким виконанням. Серед них: Муціо Клементі (1752–1832), Клара Вік (1819–1896), Стефен Геллер (1813–1888), Адольф Гензельт (1814–1889), Шарль Алкан (1813–1888), Сігізмунд Тальберг (1812–1871) і Ганс фон Бюлов (1830–1894).

У першій половині XIX ст. виникли *фортепіанні школи*. Перша з них зобов'язана своєю появою Йогану Непомуку Гуммелю (1778–1837), учню Моцарта, який ввів техніку, яка сприяла ясності і прозорості мелодичної лінії твору. Ця тенденція була продовжена Шопеном, як в його грі, так і в партитурах. Друга школа, на основі якої в більшості розвивався піанізм XX ст., спиралася на драматизм виконання і віртуозну техніку, завдяки якій фортепіано звучало подібно до цілого оркестру. Це була школа, характерна для пізнього Бетховена, Шумана і основним чином для Ференца Ліста. І та і інша тенденції знайшли у XX ст. послідовників, серед яких видатні піаністи Едвін Фішер (1886–1960), Антон Рубінштейн, Клаудо Аррау (1903–1991), Святослав Ріхтер (1915–1997) і Вільгельм Кемпф (1895–1991).

6. **Великі композитори-піаністи.** Можна вважати, що основи романтичного піанізму були закладені Людвігом ван Бетховеном в його останніх фортепіанних сонатах, героїчний піднесений пафос яких відображав загальні творчі устремління романтиків. Фортепіанна музика – важлива галузь у творчості першого великого представника музичного романтизму Франца Шуберта (1797–1828). Він, зазнавши впливу Бетховена, заклав основи

вільного романтичного трактування жанру фортепіанної сонати, а його фантазія «Скиталець» – пряма попередниця симфонічних поем Ліста.

Фортепіанну творчість Йоганеса Брамса (1833–1897) не можна цілком віднести ні до веймарської (Ф. Ліст і Р. Вагнер), ні до лейпцігської школи (Ф. Мендельсон і Р. Шуман). Брамс йшов по шляху дальшого розвитку класичних традицій, збагачених романтичним змістом. Імпровізаційний склад його творів, властивий романтичній музиці, поєднується із строгою логікою розвитку, яка характерна для класики.

Німецький композитор **Роберт Шуман** (1810–1856) – один із найбільш яскравих представників музичного романтизму. «Найбільш музикальний із всіх романтиків і найбільш романтичний із всіх музикантів» – так характеризували складну особистість Р. Шумана його сучасники. Естетика творчості Шумана спрямована до виразної свободи, яка шукала нові шляхи і відходила від старих доріг, прокладених класицизмом. Клара Вік (дівоче прізвище дружини композитора) була вірною і відданою опорою неврівноваженій натурі Шумана. Крім того, після травми руки, якої зазнав композитор, вона взяла на себе обов'язок представляти на концертах фортепіанні твори Шумана. Визнана піаністка і добрий композитор Клара могла зробити блискучу кар'єру, якби не жила в епоху, яка накладала вето на цей вид діяльності для жінки.

Роберт Шуман у своїй творчості опирався на літературні образи, створені такими поетами-романтиками, як Г. Гейне, Жан Поль, Е. Т. А. Гофман. Творче кредо Шумана – боротьба з банальністю і поганим смаком в мистецтві і в житті. Для цієї високої мети він створив фантастичну спілку «Давідсбунд», який об'єднував як образи реальних людей – виразників ідей високого мистецтва, таких як Н. Паганіні, Ф. Ліст, Ф. Шопен, так і видуманих персонажів (Флорестан, Евзебій). Найбільш яскраво ідеї боротьби з сірістю і філістерством Шуман втілює у своїх творах «Карнавал» (1835) і «Танці Давідсбюндлерів» (1837). Його фортепіанні цикли вирізняє ясна програма, що видно із назв – «Метелики», «Карнавал», «Новелетти» і ін.

В цілому музична спадщина Шумана охоплює всі жанри, окрім балета. Музика Шумана – це насамперед гімн високим людським устремлінням, красі і силі почуттів, глибокому ліризму, гордій мужності і всеперемагаючій любові. Вокальний цикл на вірші Гейне «Любов поета» (1840) – високий зразок любовної лірики романтизму.

Родоначальник польської музичної класики **Фредерік Шопен** (1810–1849) присвятив майже всю свою творчість фортепіанній музиці. Стиль музики Шопена, що тісно пов'язана з його виконавським стилем, вирізняється всепроникаючим мелодизмом, тонким відточенням деталей і незвичайною одухотвореністю. Шопен – творець унікальних за лірико-драматичною силою творів для фортепіано. Творча спадщина композитора включає два фортепіанні концерти, три сонати (одна із них із знаменитим «Траурним маршем»), полонези, прелюдії, мазурки, етюд, балади, рондо, скерцо, а також пісні і небагаточисельні камерні твори. Шопен майстерно

використовував технічні, колористичні і стильові можливості фортепіано, але при цьому не прагнув віртуозності, яка характерна для Ліста. Шопен – насамперед чуттєвий і емоційний поет, який домагався главенства поезії в музиці, тому його називають «поетом фортепіано». Його твори – це музична поезія з широкою гамою почуттів, які здатні заторкнути серце публіки. Багато із творів композитора є віртуозними, однак технічні складності не були для нього самоціллю і ніколи не приносили ущерб мелодії, яка завжди була проста і оригінальна.

Музика Шопена має глибоко національний характер, що органічно поєднується із творчою індивідуальністю, винятковий за силою і яскравістю.

Угорець **Ференц Ліст** (1811–1886) – це віртуоз фортепіано і геніальний композитор, яскравий представник романтизму. Його виховання, освіта і внутрішнє самовідчуття були німецькими. Визначальними принципами його творчості є програмність і монотематизм. Він – творець жанру одночасинного фортепіанного концерту. Його твори – типові приклади втілення основної ідеї романтизму – синтезу мистецтв. Яскраві враження дитинства, із якого він виніс любов до циганських мелодій, явно чути і деяких його творах, наприклад в знаменитих «Рапсодіях», сформували в подальшому ставлення композитора до угорської народної творчості. В симфонізмі Ліста знайшли відображення ідейно-естетичні принципи, що визначили стиль Берліоза, в той час як для його фортепіанних творів характерною є власна мова, оскільки він був віртуозним піаністом.

Ліст народився в Угорщині, з дев'яти років у Відні брав уроки гри на фортепіано у Карла Черні, в Антоніо Сал'єрі – з композиції. Ліст рано і блискуче розпочав концертну діяльність піаніста-віртуоза. В 1823 р. після виступу дванадцятирічного Ліста на концерті поцілував в лоб не хто інший, як Бетховен, який з натхненням слухав гру хлопчика. В Парижі Ліст познайомився з Берліозом, в 1831 р. був присутнім на концерті віртуозного скрипаля Нікколо Паганіні, виступ якого залишив незабутнє враження. З цього часу Паганіні став для Ліста мірилом досконалості. Його майстерність спонукала юнака працювати ще більш напружено з вірою в те, що в ньому таїться багато нерозкритих сил.

Особисте життя Ліста було сповнене безперервними захопленнями і любовними романами з дамами вищого світу. Одна із них – Марі д'Агу – стала його дружиною і матір'ю їх трьох дочок. Одна із дочок – Козіма – стала згодом другою дружиною Вагнера, великого друга і прихильника Ліста.

Впродовж життя Ліст здійснив багаточисельні концертні поїздки Європою, які мали небувалий успіх і принесли йому славу великого піаніста. В цей період Ліст досяг досконалості свого виконавського мистецтва, створивши концертний піанізм у його сучасному виді. Його мистецтвом захоплювалися і порівнювали з Паганіні, внаслідок чого утвердилась думка про нього як про нового музиканта, що наділений диявольським талантом.

Переживши ряд невдач, розчарувань і сімейних трагедій, ліст вирішив присвятити себе церкві і прийняв монаший постриг. Аббат Ліст, як його з

цього часу називали, помер через 21 рік в Байройті, центрі музики Вагнера, який відкрив двері в нове століття. В історії музики Ліста вважають останнім романтиком.

Творча спадщина Ліста надзвичайно об'ємна і різноманітна: 13 симфонічних поем, два програмно-симфонічні твори («Симфонія до «Божественної комедії» Данте» і «Фауст-симфонія»), два концерти для фортепіано з оркестром, багаточисельні романси і хори, сотні фортепіанних творів, твори для оркестру і органу, а також оригінальні твори духовного характеру.

Характерними рисами творчості Ліста є монументальний характер його оркестрової концепції («Прелюди»), зв'язок з літературою (поетичний характер його «Фауст-симфонії») і незвичайна віртуозність його фортепіанних творів («Бравурне аллегро», «Етюди трансцендентного виконання», симфонічна поема «Мазепа», «Мефісто-вальс» та ін.).

Не дивлячись на зовнішню ефектність творів Ліста, багато із них вирізняються філософською глибиною і проникливим ліризмом. Виступаючи новатором в мистецтві гри на фортепіано, Ліст оновив і розширив сферу піанізму, досягнувши при цьому вершин віртуозності. Він є творцем нової піаністичної школи, завдяки якій народилася сучасна фортепіанна школа.

**7. Камерна музика.** Камерні твори були насамперед призначені для виконання в невеликих приміщеннях або для домашнього музикування. Камерна музика має найбільше можливостей для передання лірики і найтонших градацій душевних переживань людини. Звідси – найбільша увага зі сторони композиторів-романтиків приділялася саме камерним жанрам, особливо галузі вокальної і фортепіанної мініатюри та інструментального ансамблю. Своєрідним переходом від класичного камерного стилю до романтичного можна вважати творчість Л. Бетховена, насамперед його знамениту «Велику фугу», яка входить до складу Квартету № 17 оп. 133. В першій половині XIX ст. традиції Бетховена розвили Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Мендельсон – композитори, які створили видатні зразки камерної музики. У другій половині XIX ст. камерні жанри привернули увагу А. Дворжака, Б. Сметани, Е. Гріга, С. Франка.

Улюбленими жанрами камерного музичного ансамблю епохи романтизму були квартет і квінтет. Композитори-романтики продовжували традиції струнних ансамблів Й. Гайдна і В. А. Моцарта. Одночасно появились квартети і квінтети для фортепіано і інших інструментів, наприклад, духових. *Програмність* – один із основних постулатів романтичної музики – в камерних ансамблях в цілому уступає місце класичним канонам. Однак втілення піднесених ліричних і героїчних ідеалів романтиків властиве цим жанрам також.

**Багатоманіття камерних жанрів.** Жанри вокальної та інструментальної мініатюри та інструментального ансамблю розвивалися впродовж всього XIX ст. Камерні твори Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса, Сезара Франка (1822–1890) стали віхою у розвитку європейської камерної музики і значною мірою продовжували традиції композиторів-класиків.

Так, фортепіанний квінтет Шуберта «Форель» (1819) написаний під впливом Моцарта, його «Квартет ре мінор» (1824) і «Квартет соль мажор» (1826) – глибокі зрілі твори, що продовжують традиції стилю пізнього Гайдна. Під впливом класичних традицій Шуберт написав «Октет фа-мажор» (1824) для кларнета, валторни, фагота і струнних (дві скрипки, альт, віолончель і контрабас). У «Квінтеті для струнних до мажор» (1828) Шуберт втілює ідеали романтичної камерної музики, давши волю мелодичній фантазії.

Перший значний камерний твір Фелікса Мендельсона (1809 –1847) – це «Октет для струнних» (1825), який продовжив бетховенські традиції камерних ансамблів. Його фортепіанне тріо ре мінор (1839) стилістично знаходиться між класицизмом і романтизмом.

Композиції Шумана в камерній галузі відображають впливи Бетховена, які особливо відчутні в його п'яти струнних квартетах (1839–1842). Камерні твори Шумана мали сильний вплив на наступне покоління композиторів, зокрема на П. І. Чайковського.

Брамса можна вважати прямим послідовником Бетховена як в галузі симфонічної музики, так і в камерних жанрах. Особливо місце займають його три фортепіанні тріо, тріо для фортепіано, скрипки і валторни, три струнні квартети, два струнні квінтети, а також фортепіанний квінтет і квінтет для кларнета і струнних (1891).

Загалом, якщо у XVIII ст. камерна музика призначалася виключно для домашнього музикування, то в XIX ст. почали влаштовувати публічні камерні концерти, які набували популярності. Одним з найперших таких концертів були публічні виступи скрипаля П. Байо в Парижі (1814). Вже до середини XIX ст. камерна музика зайняла міцну позицію в музичному житті Європи.

**8. Романтичний симфонізм.** Вже на початку XIX ст. завдяки творчості В. А. Моцарта, Й. Гайдна і Л. ван Бетховена кінцево склався сучасний склад симфонічного оркестру. Струнна група включає перші і другі скрипки, альти, віолончелі і контрабаси; група дерев'яних духових складається із двох флейт, двох гобоїв, двох фаготів і двох кларнетів; група мідних духових – чотири валторни, дві труби, два тромбони і туба; група ударних інструментів – великий барабан, литаври, тарілки, дзвіночок.

Романтичний симфонізм обумовлений програмністю (літературною, філософською основою або образами образотворчого мистецтва), що пов'язано насамперед з творчістю композиторів німецьких шкіл. Серед них, окрім геніальної спадщини Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта і Р. Шумана, виокремлюються три фігури із власною оригінальною концепцією творчості: Фелікс Мендельсон (1809–1876), Антон Брукнер (1824–1896) і Йоганес Брамс (1833–1897).

**Романтичний класицизм Мендельсона.** Мендельсон був людиною ґрунтовної академічної і культурної освіти і виховання (слухав лекції з естетики в Гегеля в Берлінському університеті), невтомним мандрівником



(враження від своїх мандрів Мендельсон втілює в Італійській та Шотландській симфоніях), який заново відкрив для слухачів спадщину німецької музики, зокрема твори Генделя і Баха. Так в 1829 р. він здійснив нову постановку бахівських «Страстей за Матфеєм». Одним із перших зрілих симфонічних творів Мендельсона стала увертюра до комедії У. Шекспіра «Сон в літню ніч». Із його об'ємної симфонічної спадщини виділяються 5 симфоній, 13 симфоній для струнного оркестру і 7 концертних увертюр. В них Мендельсон постає як перетворювач традиційних класичних зразків форми до нових тенденцій. Так, наприклад у своїх симфоніях він замінив класичний менует на скерцо. Мендельсон – засновник лейпцизької школи, один із найбільш крупних представників романтизму – був тісно пов'язаний із класичними традиціями

**Антонін Брукнер.** Симфонічна творчість Брукнера, одного із найвидатніших композиторів-симфоністів ХІХ ст., довгий час неоправдано піддавалася нападкам зі сторони сучасної йому критики. Його звинувачували у прямому наслідуванні музиці Ріхарда Вагнера, однак краще всякої критики оцінив творчість Брукнера сам Вагнер, який вирізнявся скупістю на похвали. Симфонічний стиль Брукнера розвиває в основному традиції симфоній Бетховена. Брукнер – автор 11-ти симфоній. Така багата симфонічна спадщина характерна складним переплетенням драматичного і епічного начал, багатством тематичного матеріалу, мелодій і гармоній, близькістю до зразків австрійського фольклору (зокрема використання народних лендлерів). Справжнє визнання прийшло до композитора тільки після виконання в 1884 р. симфонії № 7. У 1912 р. був організований австрійсько-німецький рух за пропаганду спадщини Брукнера.

**Йоганес Брамс.** У своїх чотирьох симфоніях (1876–1885) композитор послідовно розвиває класичні традиції, збагачуючи їх романтичним змістом. Його симфонічна спадщина – одне із найвищих досягнень симфонізму ХІХ ст. Брамс трактував симфонію як єдину драму, частини якої об'єднані спільною поетичною ідеєю. Він стояв особняком в атмосфері ідеологічної боротьби між прихильниками веймарської школи (Ф. Ліст і Р. Вагнер) і лейпцизької школи (Ф. Мендельсон і Р. Шуман). Це дозволило йому глибоко і послідовно виробити свій власний стиль «класично-романтичний». Музика Брамса вирізняється трепетним ліризмом і епічно-героїчним змістом. Імпровізаційне начало, властиве музиці романтизму, поєднується в його творчості із строгою логікою розвитку, характерною для музики класицизму.

**Гектор Берліоз і програмна музика.** Романтична музика завжди тяжіла до програмності. Основу цієї програми композитори черпали у творах, насамперед, літератури і поезії, а також у філософських і релігійних концепціях, творах образотворчого мистецтва, образах природи і т.і. Музиці були підвладні вирази тих глибинних порухів людської душі, які неможливо виразити словами або зримими образами. Музичні твори романтиків часто мали назви, прямо пов'язані з романом, театральною драмою або поемою. Особливою увагою користувалися два літературні персонажі – Дон Жуан і

Фауст. Бурхливо розвивався жанр концертної увертюри, яка перестала бути прелюдією до театральних і оперних постановок, а стала самостійною концертною п'єсою. Традиції, закладені ще В. А. Моцартом і Л. ван Бетховеном в «Коріолані», отримали свій вищий розвиток у творах Г. Берліоза, Ф. Мендельсона і Ф. Ліста. Паралельно романтизм закладав основи нового жанру – так званої «симфонічної поеми» і програмної симфонії, в яких музика розвивається за сюжетом літературного лібрето, яке композитори часто додавали до своїх творів і яке роздавалося слухачам перед концертом, щоб наочно продемонструвати колізії розвитку музичних тем. Музика як ідея, музика як мова, музика як програма – ось *основне кредо епохи романтизму*.

**Гектор Берліоз** (1803–1869) – видатний представник французького романтизму. В той час (перша половина XIX ст.) Париж був воістину музичним центром Європи. Багато великих діячів музичного мистецтва черпали натхнення в атмосфері паризьких салонів, театрів і публічних концертів. Дж. Россіні, Ф. Шопен, Ф. Ліст, Дж. Верді відчули на собі «вплив Парижу», а багато композиторів, таких, як Л. Керубіні, Дж. Мейєрбер та ін. осіли там. Берліоз у своїй творчості втілював основні устремління французького романтизму, чим значно вплинув на наступні покоління композиторів. Берліоз цікавий надзвичайною оригінальністю своєї оркестрової мови. Він тяжів до масштабних форм і великих складів оркестрів, що знайшло своє відображення в таких подіях, як макроконцерт (1844) – частина Великого Фестивалю Промисловості, де з оркестром, що складався із більше як тисяча музикантів, Берліоз виконав свої власні твори. Разом із пошуком нових виразових засобів, друга характерна особливість його музики – обов'язкова програма, за якою розвивається вся музична розповідь. В листах і теоретичних статтях французький композитор говорить про свою «*idée fixe*» – літературному супроводі симфонічних творів. Програмність проявляється уже в його знаменитій «Фантастичній симфонії, або Епізоді із життя артиста», юнацькому творі (1830). Уже цей твір став художнім узагальненням ідейно-естетичних спрямувань романтизму. «Гарольд в Італії» (1834), його друга симфонія, що ґрунтується на творі Байрона, а драматична симфонія «Ромао і Джульєтта» (1839) претендує бути «музичним перекладом» однойменної трагедії У. Шекспіра. Серед п'яти увертюр, написаних Берліозом, слід виокремити увертюру «Король Лір» (1831). Слід відзначити, що ідеалом в літературі для Берліоза служила творчість У. Шекспіра і Й. Гете.

Крім симфонічної музики Берліоз пристрасно захоплювався театром. Сюжети для своїх опер він шукав у великих творах світової літератури. Він – автор трьох опер, також написав великі твори для солістів, хору та оркестру на власні тексти та на основі літературних творів. Це: ораторії «Дитинство Христа» (1854), геніальна драматична легенда «Осудження Фауста» за трагедією Й. Гете.

9. Апофеоз **bel canto**: **Джоаккіно Россіні, Гаєтано Доницетті і Вінченцо Белліні**. *Бельканто* або «прекрасний спів» – наука про вокальну техніку, стиль виконання, що вирізняється легкістю і красою звучання, бездоганною кантиленою (наспівністю), витонченістю і віртуозністю. Цей *стиль* виник в Італії в середині XVII ст. і формувався на основі фонетичних особливостей італійської мови. Із Італії, визнаної батьківщини оперного мистецтва, стиль бельканто розповсюдився всією Європою. Вплив бельканто на вокальні школи інших європейських країн був настільки сильним, що оперні композитори писали свої твори, виходячи із особливостей цього стилю. Уже в пізньобароковій опері Г. Ф. Генделя, творах К. В. Глюка і особливо В. А. Моцарта у другій половині XVIII ст. бельканто проявило себе повною мірою. Вищої точки розвитку стиль бельканто досягнув у творах трьох великих італійців – Джоаккіно Россіні (1792–1868), Гаєтано Доницетті (1797–1848) і Вінченцо Белліні (1801–1835). Саме ці композитори своєю творчістю проклали той шлях, по якому пізніше піде великий Джузеппе Верді і веристи.

**Дж. Россіні.** Великим прихильником Россіні був французький романіст Стендаль, який нерідко характеризував Джоаккіно Россіні як «італійського Моцарта» як за легкість написання твору, так і за стиль, близький до моцартівської музики. Основним жанром творчості Россіні стала опера. В цьому жанрі композитор проявив мелодичне і гармонічне багатство, іскристий гумор, точність у змалюванні характерів персонажів. «Композитор із Песаро», як його називали, був найбільше захоплений жанром опери-буффа. Його комічні опери – справжні зразки жанру гумору. Майже кожен рік з-під пера композитора з'являвся шедевр. Серед найбільш відомих його опер: «Севільський цирульник» (1816), «Попелюшка» (1817), «Сорок-злодійка» (1817), «Семіраміда» (1823) та багато інших. Акробатична рухливість і легкість вокальних партій перетворюють його творіння у справжні театральні і музичні чудеса.

**Г. Доницетті** – автор 74 опер від комічних творів в россінієвському стилі, таких як «Любовний напій» (1823), «Дзвіночок» (1836), «Дон Паскуале» (1843) і до опер-серія «Анна Болейн» (1830), «Марія Стюарт» (1835), «Роберто Девере» (1837). Зрілі опери створені композитором у 1830 – 1840-х роках. Це: «Лукреція Борджа» (1833), зразок романтичної лірики «Лючія ді Ламмермур» (1835), «Фаворитка» (1840). Опери Доницетті панували на європейських сценах більше 25-ти років. Багато з них були забуті після смерті композитора до того часу, поки в 50-х роках XX ст. просвітницька діяльність диригентів (Річард Бонінь, Альберто Зедла) і співачок (Марія Каллас, Джоан Сазерленд і Монтсеррат Кабальє) на кінець дозволила повернути опери Доницетті в репертуар театрів і відновити колишню популярність його геніальних творів.

**В. Белліні** – витончений мелодист. Це композитор, який уособлює образ романтичного художника. Витонченістю, м'якістю і вишуканістю його мелодій захоплювалися пізніші композитори (Ф. Шопен, М. Глінка). Автор

11 опер, Белліні як ніхто інший зумів втілити ідеали стилю бельканто у своїх творах. Кращий твір композитора «Норма» (1831) – справжній зразок високого вокального мистецтва. Музиці Белліні властиві експресивна мелодика, тонкий ліризм, романтична піднесеність. Белліні надав особливої виразності італійському оперному речитативу, вніс беззаперечний внесок у розвиток оперного мистецтва. Такі опери, як «Пірат» (1827), «Капулетті і Монтеккі» (1830), «Сомнамбула» (1831), «Беатріче із Тенда» (1833), «Пуритани» (1835) принесли славу своєму творцю і не сходять з оперних сцен всього світу.

**10. Французька комічна опера і велика опера.** Французька опера ХІХ ст. розвивалася двома напрямками: *комічна опера* (опера комік) і *велика опера* (гран-опера). Перша зберігає параметри зінгшпілю і віденської оперети, що зароджується, та іспанської сарсуели. Для творів цього жанру характерно, що безпосередньо музичні номери чергуються із декламацією без музичного супроводу. Так звана велика опера ґрунтується на сюжетах літературних творів. Окрім того, характерною особливістю її є наявність обов'язкового балету у третьому або четвертому актах, а також великий склад оркестру і хору. Розвиток оперного жанру сприяв будівництву нових театрів. В Парижі основними оперними театрами стали «Опера комік» (Opéra Comique) і «Опера» (Opéra). В них ставили свої опери не тільки французькі автори, але також італійські та німецькі.

**Джакомо Мейєрбер** (1791–1864) походив із єврейської сім'ї, що проживала в Німеччині. Однак він став «батьком» жанру французької великої опери (гран-опера). Його твори, такі, як «Роберт-Диявол» (1831), «Гугеноти» (1836), «Пророк» (1849) і «Африканка» (1865) визначили появу романтичного оперного театру у Франції. Творчість Мейєрбера мало значний вплив на наступний розвиток оперного жанру.

**Шарль Франсуа Гуно** (1818–1893) вирізняється витонченістю і вишуканістю своїх мелодій і тонкими психологічними характеристиками персонажів своїх опер. Слід відзначити опери «Ромео і Джульєтта» (1867) і особливо «Фауст» (1859) – шедевр композитора, який започаткував *новий жанр* у французькому мистецтві – *ліричну оперу*.

**Жюль Массне** (1842–1912) – мабуть найбільш символічний і загадковий французький композитор свого покоління завдяки музиці, яка насичена витонченістю і ліризмом. Поряд із Ш. Гуно він – один із провідних представників жанру французької ліричної опери. Особливе місце Массне приділяв центральним жіночим персонажам своїх опер – зазвичай це мрійливий, ніжний, палкий образ. Мелодії насичені глибоким ліризмом, психологізмом і витонченістю. Ці якості характерні для «Іродіади» (1881), «Манон» (1884), «Таїс» (1894), «Сафо» (1897). Найвидатніший шедевр композитора – «Вертер» (1892), що вирізняється незвичайним мелодичним багатством і тонким ліризмом. Варто відзначити також оперу «Дон Кіхот» (1910), «героїчну комедію», як визначив цей твір сам автор. В головній партії цієї опери блискуче виступав Ф. І. Шаляпін.

**Жак Оффенбах** (1819 –1880) – основоположник жанру французької оперети. У 1855–1862 рр. він керував створеним ним театром «Буфф-Парізь'єн», де ставив свої одноактні оперети. Світову славу композитору принесли «Орфей у пеклі» (1858), «Прекрасна Олена» (1864), «Паризьке життя» (1866), «Перікола» (1868). Музика оперет Оффенбаха вирізняється легкою витонченістю, багатством танцювальних ритмів, їдкою сатирою на сучасне йому суспільство. Однак Оффенбах відомий не тільки як автор фривальних оперет, але і як творець глибокого романтичного твору – опери «Казки Гофмана» (1880), яка проникнута ліризмом і психологізмом. В цілому творчість Оффенбаха мала вирішальний вплив на розвиток жанру оперети не тільки у Франції, але і по всій Європі.

Блискучий піаніст **Жорж Бізе** (1838–1875) відмовився від кар'єри піаніста-віртуоза, щоб цілком присвятити себе композиторській творчості. Його ліричні опери «Шукачі перлів» (1863) і «Пертська красуня» (1866) були написані в період творчого становлення композитора. У 70-ті рр. ним створені опера «Джаміле» і музика до драми О. Доде «Арлезіанка». Вершиною творчості Бізе стала опера «Кармен» (1875). Сьогодні важко уявити, що цей шедевр не тільки французького, але і світового оперного мистецтва не мав успіху і зазнав повного провалу під час прем'єри в театрі «Опера комік» (1875). Успіх прийшов до цієї опери того ж року у Відні, де вона була поставлена в редакції Е. Гіро – французького композитора, професора Паризької консерваторії.

### **11. Німецька опера до вагнерівської реформи.**

Своїми операми «Викрадення із сералю» і «Чарівна флейта» Моцарт заклав основи майбутньої німецької національної опери – ідеал, до якого прагнули композитори з кінця XVIII ст. Піднесення національної самосвідомості в Німеччині зумовило розвиток національного мистецтва. Рух «Бурі і натиску» в літературі, розвиток музичного романтизму, кредо якого – в синтезі всіх мистецтв, сприяють появі великих шедеврів як в музиці, так і в інших галузях мистецтва. Проблема полягала в тому факті, що Р. Вагнер заслонило своїм генієм композиторів, які були його попередниками. Однак, якби не було тих, хто підготував сприятливий ґрунт, на якому народилася знаменита вагнерівська оперна реформа, ми навряд чи насолоджувалися сьогодні «Тангейзером», «Лоенгріном» або «Перснем нібелунга».

**Карл Марія Вебер** (1786 –1826) – один із основоположників німецького музичного романтизму і творець німецького романтичного оперного театру. Його опери «Вільний стрілець» (1821), «Евріанта» (1823), «Оберон» (1826) заклали основи розвитку романтичної опери XIX ст. Найбільшу популярність мала опера «Вільний стрілець» – своєрідний маніфест німецького національного оперного мистецтва. В ній він розвинув традиції зінгшпіля, збагативши його в дусі романтичної естетики. Героїзм Макса, хороброго головного героя опери, ніжний образ його нареченої Агати, чудове оркестрування і хорові номери роблять із цієї опери явного передвісника деяких творів Ріхарда Вагнера. Не менший вплив на наступне покоління композиторів мала друга

опера Вебера «Евріанта». Ця велика романтична опера втілює національно-героїчні ідеали, які пізніше так яскраво будуть втілені у творчості Вагнера.

Слідами Вебера пішли інші композитори – настільки великим був вплив, який здійснив цей майстер на розвиток оперного мистецтва. Це – **Фрідріх фон Флотов** (1812–1883) – автор відомої опери «Марта» (1847), який поєднував у своїй творчості традиції німецького зінгшпіля і французької комічної опери; **Отто Ніколаї** (1810–1849) – автор опери «Вінзорські витівниці» (1849) – зразок ранньонімецької комічної опери, написаної за сюжетом У. Шекспіра; **Петер Корнеліус** (1824 –1874) творив у стилі близькому до оперетного, автор опери «Багдадський злодій». Це веселий безтурботний твір, їдка іронія над орієнталізмом багатьох сюжетів французької великої опери.

**12. Музична драма Ріхарда Вагнера (1813–1883).** Народжений в Лейпцігу, Ріхар рано почав цікавитись мистецтвом, особливо театром. Вірний епосі, на яку великий вплив мала література, він проявив інтерес до великих романів свого часу, німецької поезії, і особливо до Гете. Однак мистецтвом, що пробудило в молодому Вагнері особливий інтерес, була музика. Стабільність у житті і творчості Вагнера наступила із церемонії посвячення в рицарі монарха Людвіга II Баварського, який був палким прихильником Вагнера. Завдяки королю музикант набув економічної підтримки, яка була потрібна для побудови в Байройті театру, задуманого для представлення своїх колосальних творінь, постановка яких була неможлива на звичайних сценах. З моменту відкриття театру в 1876 р. він став перетворюватися в місце проведення святкувань, які кожне літо приваблювали паломників-вагнеріанців зі всього світу.

**Оперна реформа Р. Вагнера.** Нашумівша прем'єра опери «Тангейзер» в Парижі (1861) була свідоцтвом зміни ходу думок в розумінні концепції опери. Уже в попередньому творі «Летючий голландець» (1843) Вагнер мав на меті поламати замкнені форми, які закріпачували оперу строгою послідовністю речитативів, арій і ансамблів (номерна структура). Ідеал безкоштовної мелодії, із-за якої музична течія ніколи не переривається, він встановив у своїх наступних творах. Окрім того, гармонічна мова Вагнера відкривала нові шляхи розвитку музичного мистецтва, які вели прямо в ХХ ст. «Трістан і Ізольда» (1865), «Нюрнберзькі мейстерзінгери» (1867) і насамперед тетралогія, що ґрунтується на давніх скандинавських і німецьких легендах, – «Перстень нібелунга», що складається із «Золота Рейну» (1851–1854), «Валькірії» (1851–1856), «Зігфріда» (1851–1869) і «Загибелі богів» (1869–1874), вписуються в *нову концепцію оперної естетики*. Відповідно неї текст, музика і пластичне втілення дії складають єдине ціле – *синтез мистецтв*. В музику введена система лейтмотивів (основна музична характеристика персонажу). Голос співака – це також інструмент оркестру, а сама опера була названа Вагнером *музичною драмою*.

Вагнер вважав, що необхідно створити універсальний художній твір, який морально впливав би на аудиторію. Для цього реформована синтетична

музична драма потребує узагальненого сюжету, що оперує вічними філософсько-естетичними вартостями. Основою такого сюжету може стати тільки міф. Вище втілення музично-естетичної концепції Вагнера знайшли в тетралогії «Перстень нібелунга». Оперна реформа, здійснена Вагнером, також встановила нову концепцію постановки опери.

13. **Джузеппе Верді** (1813–1901) – символ національно-визвольної боротьби італійського народу. Постановка його першої опери «Навуходоносор» («Набукко») в міланському оперному театрі Ла Скала (1842) мала такий успіх, що Верді одразу ж став національним героєм. Одна її хорова пісня «Va, pensiero» («Вдаль на крилах лети, моя думо») одразу ж стала національним гімном, що виражав скорботу за втраченою свободою Італії і сум за єдиною батьківщиною, вільною від австрійських правителів. Верді змушений був інтенсивно працювати, без зупинки писати музику. Постановки його творів, що відбувалися з тріумфом, давали композитору матеріальну стабільність. В наступні роки композитор пише такі шедеври, як «Ріголетто» (1851), «Трубадур», «Травіата» (1853), «Бал-маскарад» (1859), які з тріумфом були прийняті на батьківщині. Тріумфальний успіх, з яким постановки цих опер Верді пройшли за кордоном, сприяв тому, що композитор отримав замовлення на написання кількох опер від театрів в Парижі («Сіцилійська вечірня», 1855, і «Дон Карлос», 1867), в Санкт-Петербурзі («Сила долі», 1861) і в Каїрі («Аїда». 1871).

Верді бачив слабкі сторони італійської опери, які утруднювали її розвиток, тому він ставив перед собою завдання наповнити оперу більшим ідейним змістом, збагатити її сильними вражаючими образами, зміцнити і оновити оперну драматургію. При цьому Верді надавав великого значення не тільки вибору сюжету, але й розробці його для опери, враховуючи значення співаків, характер їх дарування і тип голосу. Це завдання заставляло композитора шукати нові виразові засоби, необхідні для того, щоб подолати посередність деяких сюжетів, які пропонувалися для його опер.

Та ж яскрава образна і емоційна мова, якою написані кращі його опери, використовується композитором і в його духовних творах. В його «Реквіємі» (1874) особливо очевидна ця трагічна сутність і безодня горя, передана в основному хорі «Dies irae» («День гніву») і у хвилюючому і патетичному «Libera me».

14. **Національні школи: виникнення, еволюція розвитку.** Впродовж тривалого часу європейська музична культура являла собою течію, естетичні вимоги якої направлялися до єдиного стилю, часто не акцентувалася увага на характерних національних особливостях музики різних країн. Так, за етапами переважання французького музичного стилю слідували інші, в яких панувала італійська або німецька музика і навпаки. Однак уже у XVIII ст. з'являються перші дослідження і записи народних мелодій, зокрема збірник Джона Паррі «Давня британська музика» (1742). В цю епоху національний колорит використовувався більше як екзотичний, живописний елемент, ніж бажання наблизити твір до справжніх традицій. В епоху романтизму утверджується

*новий естетичний принцип*, в якому акцентується не об'єднуюче, узагальнене начало, а яскраво індивідуальний, оригінальний образ. Однак національні музичні традиції не отримували широкого розповсюдження аж до 1850 р. Саме з цього часу в деяких публікаціях з'являється новий напрям – так звані «національні школи».

Термін «національна школа» стосовно до музичного мистецтва несе в собі багато протиріч. Мелодичні і ритмічні елементи музичної мови, запозичені із національного фольклору, не завжди достовірно свідчили про своє походження, так як більшість композиторів обмежувалася використанням фольклорних ритмів і мелодій у творах, написаних в традиційному європейському стилі. У той же час в класичних творах часто використовувалися фольклорні мелодії, запозичені з інших, у т. ч. східних культур.

Інтерес до народної творчості, особливо до її національно-самобутніх форм, намагання доторкнутися до джерел місцевих традицій значною мірою сприяло розвитку національних європейських шкіл. Ці напрямки зазнали великої еволюції, віддалившись від панування німецької і італійської романтичних традицій. Вони вступили з ними у протиріччя, виділяючись своїми особливостями і характерними рисами, борячись з найбільшою наполегливістю там, де тиск був надзвичайно сильним. Композитори національних шкіл прагнули максимальної відмінності від класичних традицій, використовуючи специфічні особливості і звороти місцевого фольклору – в мелодії, ритмах, а також ладових особливостях. Інтерес до народної музики був незвичайним. Найбільш яскраво цей національний порив проявився у вокальній музиці, і зокрема в опері.

**Національні школи.** Найбільш значними національними школами, які мали суттєвий вплив на подальший розвиток музичної культури в цілому, були чеська, польська, іспанська, британська (англійська), скандинавська, угорська і російська школи. Варто відзначити існування глибоких національних традицій в Румунії, де творив Джордже Енеску (1881–1855) – вчитель великого скрипаля Іегуді Менухіна, а також Голландія і Швейцарія.

**Чеська національна школа :** **Бедржіх Сметана** (1824–1884) – батько цієї школи, перший композитор, який писав опери чеською мовою («Продана наречена» (1866), цикл із 6 симфоній «Моя Батьківщина»); **Антонін Дворжак** (1841–1904) – автор двох циклів «Слов'янські танці» для оркестру (1878, 1887), десяти опер, серед яких найбільш відомою є «Русалка», велика кількість хорових творів («Реквієм» (1890, «Stabat Mater» (1877), у 1892–1895 – директор Національної консерваторії у Нью-Йорку (США), в цей час пише Симфонію № 9 «Новий Світ» (1893), «Американський квартет» (1893).

**Національна школа Іспанії:** Ісаак Альбеніс (1860–1909), Енріке Гранадос (1867–1916), Мануель де Фалья (1876–1946).

**Скандинавські композитори:** Норвегія – Едвард Гріг (1843–1907) – автор музики до драми Ібсена «Пер Гюнт» (1874–1875), Концерту для фортепіано ля мінор (1868); Данія – Карл Нільсен (1865–1931); Швеція – Юхан Август Седерман (1832–1876); Фінляндія – Ян Сібеліус (1865–1957).



*Польська національна школа:* поряд із Ф. Шопеном, не менш яскравою постаттю був **Станіслав Монюшко** (1819–1872) – директор Варшавської опери, автор більше 270 камерних творів, кілької опер, мес та ін. Найбільш відомим його твором стала опера «Галька» (1847). Справжнім віртуозом-виконавцем був піаніст, поляк **Ігнаци Ян Падеревський** (1860–1941), що присвятив життя боротьбі за свободу своєї батьківщини. Він був також автором Симфонії сі мінор (1903–1909) та багаточисельних творів для фортепіано.

*Угорська школа:* Бела Барток (1881–1945), Золтан Кодай (1882–1967), Ференц Еркель (1810–1893).

*Англійська школа:* Едвард Елгар (1857–1934) – автор ораторії «Сновидіння Геронтія» (1900).

*Російська школа* (Михайло Глінка, «Могуча кучка» (з 1862, М. Балакірєв, Ц. Кюї, О. Бородін, М. Римський-Корсаков, М. Мусоргський), Петро Чайковський (1840–1893).

### **Література до теми:**

Всеобщая история музыки / автор-сост. А. Минакова, С. Минаков. – М. : Эксмо, 2009. – С.180–253. – (Всеобщая история).

История мировой музыки: Жанры. Стили. Направления / [авт.-сост. А. Минакова, С. Минаков]. – М.: Эксмо, 2010. – 544 с.: ил. – (Библиотека мирового искусства).

Конен В. История зарубежной музыки. Вып. III. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. – М. : Музыка, 1972. – С.168–517.

Мир музыки : энциклопедия. – М. : ООО «Издательство Астрель» : ООО «Издательство АСТ», 2004. – С. 74–113: ил.

Опера. Иллюстрированная энциклопедия [пер. с англ.] / гл. ред Стэнли Сэди. – М. : ЗАО «БММ», 2006. – С.115–217.

Masterpieces of the Metropolitan museum of art [introduction by Philippe de Montebello; edited by Barbara Burn]. –The Metropolitan museum of art, New York; A bulfinch press book/ Little, Brown and company Boston; New York; Toronto; London, 2001. – 320 p.

## ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНІХ СТИЛІВ В МИСТЕЦТВІ

**Лекція. Тема 7. Музична культура XX століття. Багатство стильових напрямків. Різноманіття і криза першої половини XX століття.**

1. Класична музика у XX ст.: пізній романтизм кінця XIX – початку XX ст. Постромантизм.
2. Різноманіття і криза XX століття. Прогрес і традиції. Криза музичної мови. Нові шляхи: музичні течії на пограниччі століть: імпресіонізм, символізм. Експресіонізм.
3. Період неокласицизму. Додекафонія. Нова Віденська школа: криза тональності. Арнольд Шенберг (1874–1951), Альбан Берг (1885–1935) і Антон Веберн (1883–1945). Бела Барток.

### **1. Класична музика у XX ст.: пізній романтизм кінця XIX – початку XX ст., постромантизм. Експресіонізм.**

Період з початку 80-х років XIX ст. до 1914 року був часом відносного політичного спокою і економічної стабільності, що сприяло незвичайному культурному розквіту європейської цивілізації. Переворотом в музичному мистецтві стала творчість Ріхарда Вагнера. Після нього музика стала вважатися не тільки видом «високого мистецтва», але і зосередженням духу свого часу, найповнішим і найглибшим відображенням буття. Практично вся інструментальна музика цього періоду має *програмний*<sup>22</sup> характер. Друга важлива сторона музичного мислення пізнього романтизму – велика увага до *народної музики*. Музика стає важливою державною справою – всюди створюються *національні музичні товариства*. В цей час ускладнюється *ладотональність* – універсальний спосіб висотної організації звуку, що сформувався в класичній музиці ще в XVII ст.

#### ***Австрія і Німеччина.***

Ідеаліст і романтик, австрійський композитор **Густав Малер** (1860–1911) був прекрасним диригентом і композитором. Його музика була неоднозначно сприйнята в Австрії, яка знаходилась в той час під сильним впливом творчості Вагнера. У творах Малера простежуються чіткі тенденції до розширення складу оркестру і тяжіння до камерного письма. Обидві ці тенденції були характерні для музики початку XX ст. Звуковий світ Малера являє два крайні полюси пізньоромантичного музикування: симфонію і

---

<sup>22</sup> Програма в музиці – це словесний текст, що додається до твору, або розуміється в тексті, або має навіть скритий характер. Він є основою твору або пояснює його образність. Музика може слідувати за сюжетом твору (сюжетна програмність), зображати його зміст (зображальна програмність) або втілювати його загальну ідею (узагальнена програмність).

пісню. Малер – спадкоємець симфонічних традицій віденських класиків (Моцарта, Гайдна, Бетховена) і симфонії романтизму (Брамса, Брукнера).

Композитором написано десять симфоній, хоч остання залишилася незавершеною. На порубіжжі XIX–XX ст. Малер був одним із небагатьох композиторів Австрії і Німеччини, чия творчість була пронизана глибокою філософською тематикою. «Те, про що говорить музика, – це тільки людина у всіх її проявах (тобто відчуваюча, мисляча, дихаюча і страждаюча)», – писав композитор. У своїх симфоніях він намагався «побудувати світ всіма наявними музичними засобами». Окрім симфонічної музики Малер написав багато вокальних творів – «Пісні мандруючого підмайстра» (1883–1885), 12 пісень із «Чарівного рогу хлопчика» (1892–1898), «Пісні про померлих дітей» (1904), цикл, що відображає переживання особистої трагедії композитора.

Найбільш популярною із симфоній Малера, без сумніву, є Перша симфонія ре мажор «Титан» (1884–1888), яка належить до періоду ранньої творчості композитора і неодноразово перероблялася після своєї прем'єри в 1889 р. Музика його Третьої симфонії (1895–1896) була нав'яна живописними пейзажами в Штейнбаху, де композитор провів літо. Частини симфонії мають символічну назву: «Що розповіло мені поле квітів», «Що мені говорять лісові тварини», «Що розповіли мені ранкові дзвони».

У Другу симфонію «Відродження» (1888–1894) Малер вперше включає вокальні фрагменти і цитати lied, які були доповнені німецькою поезією із збірки «Чарівний ріг хлопчика». 12 віршів із неї пізніше лягли в основу однойменного вокального циклу композитора. Малер використовує фрагменти lied в Третій симфонії, зокрема, названої як «Що розповіли мені ранкові дзвони», а також у фіналі Четвертої симфонії соль мажор (1899–1901). Таким чином, навіть симфонічні твори Малера містять елементи вокальної лірики.

П'ята симфонія в п'яти частинах (1901–1902) стала першим не програмним твором композитора і відкрила так званий середній період творчості композитора. Симфонії цього періоду (з П'ятої по Сьому) складають своєрідну трилогію, інтонаційно пов'язану з вокальними циклами на вірші Ф. Рюккерта («Сім пісень останніх років», «Пісні про померлих дітей»), і носять трагедійне забарвлення. Найбільш знамените Адажіо із П'ятої симфонії – геніальне втілення «трагічного ліризму», притаманного таланту Малера. Особисті переживання і душевна криза автора з найбільшою повнотою були відображені в Шостій «Трагічній» симфонії (1903–1904), а також в Дев'ятій симфонії (1909). У чотирьох частинах цього твору композитор описує своє відчуття близької смерті. Однак одним із найбільш світлих своїх творів сам Малер вважав Сьому симфонію (1904–1907) «Пісня ночі», в якій композитор звертається до романтичної традиції Віденської школи. Прем'єра Восьмої симфонії (1906–1907), відомої як «Симфонія тисячі» (тобто написаної для тисячі виконавців), стала грандіозною подією, що вразила сучасників своїм масштабом і інструментовкою. Подібно до

Бетховена Малер ввів до неї великий хор. Перша її частина – гімн творчості і світлу, ґрунтується на тексті католицького гімну «Гряди, Дух святий» («Veni, creator spiritus»), друга являє собою знамениту фінальну сцену із «Фауста» Гете.

Стиль симфоній Малера унікальний поєднанням складного і простого, трагічного і комічного, великого і малого, знайомого і незвичного. Хоч його музика повна драматизму і навіть трагізму, Малер – мабуть останній великий музичний гуманіст, його музика завжди утверджує конечну перемогу розуму, добра, і любові над злом і нещастям, краси і гармонії над хаосом.

**Хуго Вольф** (1860–1903) – австрійський композитор, педагог і диригент словенського походження, який все життя прожив у Відні. Основа творчості – пісні на вірші Гете, Меріке, Мікеланджело та ін. У його знаменитих вокальних творах новий розвиток отримав самотній вид німецької пісні – *Lieder*. Камерний характер і психологізм раннього романтизму часів Шуберта і Шумана поєднуються в його музиці з багатством і свободою вагнерівського стилю. Вишукані, прекрасні і одночасно хвилююче-нервові мелодії, своєрідно чуттєві і мальовничі гармонії, тонкий іспанський або італійський колорит, вишукані форми – все в цій музиці створено для витонченої естетичної насолоди.

**Експресіонізм.** Вираження у звуках «експресії» – якогось крайно емоційного або незвичного психічного стану людини – було основною ідеєю цієї впливової музичної течії. Емоційність романтичної музики тут набуває нових якостей. Сила передачі емоцій така, що музика часто має характер крайньої напруги, її звучання майже фізіологічно відчутні. Філософія екзистенціалізму, яка ґрунтується на усвідомленні межових станів людського буття, і піднесення психоаналізу З. Фрейда, який відкрив в душі і розумі людини якусь темну безодню несвідомого, також значною мірою визначила особливості мислення музикантів цього напрямку. Стан марева, кошмарного сну, безумства, смертельний страх, тривога і очікування катастрофи, ненависть, заздрість, дика любовна пристрасть і похоть, іронія і сарказм – *настрої і зміст цієї музики* потрясли вишукану європейську публіку. Це музика крайно дисонантна, повна контрастів і неочікуваних змін, звучання часто фрагментарне або тече «некерованим» потоком. Мелодії позбавлені плавності, а ритми – регулярності. Оркестр, інструмент або людський голос нерідко звучать на межі своїх можливостей. Звичні музичні жанри, форми, способи музичного письма часто пародіюються або гротескно ламаються. Експресіонізм явив світу нову негармонійну, розірвану, нещасну душу сучасної людини. Значною мірою це світовідчуття передавало воєнну катастрофу європейської цивілізації, яка насувалася. Не випадково, композитори ХХ ст. далі часто використовували прийоми експресіонізму у творах, пов'язаних з воєнною тематикою. Найбільш впливовим був музичний експресіонізм в Німеччині і Австрії.

**Опери і симфонічні поеми Ріхарда Штрауса.** Слава Ріхарда Штрауса (1864–1949) як німецького композитора і диригента дозволяє йому займати

видатне місце в історії музичної культури. Він був важливим діячем світового музичного мистецтва: керував оркестрами Державної опери у Дрездені і Відні, гастролював як диригент в Європі і США, голова Всенімецького музичного союзу (1901–1909), керівник класу композиції в Берлінській академії наук (1917–1920), президент Імперської музичної палати Третього рейху (від 1933), написав гімн Олімпійських ігор в Берліні (1936) і диригував церемонією їх відкриття; почесний член ряду європейських університетів і академій мистецтв.

Штраус пройшов весь шлях від пізнього романтизму до експресіонізму і неокласицизму, а його симфонічні поеми та опери залишили значний слід у світовій музичній культурі. Штраус працював у всіх музичних жанрах, однак його симфонічні поеми – шедеври світової музики, які стали музичними символами кінця століття. В них Штраус поєднав піднесене поетичне натхнення з кількома вдалим технічними рішеннями в галузі інструментовки. У першій із його великих «*Tondichtungen*» (Звукових поем) помітний вплив Вагнера і Ліста. Критика не зрозуміла його наступної симфонічної поеми «Смерть і просвітління» (1888–1889). Програмний твір «Веселі забави Тіля Уленшпігеля» (1894–1895), що ґрунтувався на долі хитруватого персонажа Німеччини XIV ст., давав дорогу його безсмертному твору «Так говорив Заратустра» (1895–1896), написаного під впливом однойменного твору філософа Фрідріха Ніцше. Поема «Життя героя» (1897–1898) має автобіографічний характер і втілює всі досягнення Штрауса в галузі інструментовки.

Вступивши у ХХ ст., Штраус зосередився на опері: між 1894 і 1942 роками він написав 15 опер, які розвиваються від войовничого вагнеризму двох перших – «Гунтрам» (1892–1892) і «Фейєрснот» (1900–1901). У 1905 р. німецький композитор завершує свій найкращий твір в ліричному жанрі – «Саломея», який став одним із основних стовпів оперного репертуару. Незабаром композитор створює «Електру» (1906–1908), твір, з якого розпочинає плідну творчу співпрацю з лібретистом Хуго ван Гофмансталем. Плодом цієї співпраці стала опера «Кавалер троянд» (1911). Відкинувши шлях, відкритий «Саломеєю» і «Електрою», які знаменують собою експресіоністичний напрям, Ріхард Штраус у 1912 р. пише першу версію витонченої і ліричної «Аріадни на Накосі». Опері, написані далі були менш важливими.

Ранній період творчості *Арнольда Шенберга* (1874–1951) теж пов'язаний зі стилістикою експресіонізму, принципи якого втілені ним в одноактній монодрамі «Чекання» (1909), де одинока жінка в тривозі бродить лісом, її душу охоплює страх і накінець при місячному світлі вона знаходить бездиханне тіло свого коханого і занурюється в безумство, ненависть і ревність до розлучниці.

«Біблією експресіонізму» називають мелодраму для голосу і ансамблю інструментів «Місячний П'єро» (1912) Шенберга на вірші відомого бельгійського експресіоніста Альбера Жіро. Для передачі незвичних душевних станів і образів віршів Шенберг винайшов особливу манеру «мовного співу»

(Sprechgesang), в якій звичайний спів перетворюється у своєрідну напівдекламацію, що нагадує шепіт, крик, вижання і стогін. «Місячний П'єро» – це прикордонний для мистецтва твір.

Шедевром пізнього музичного експресіонізму вважається опера *Альба-на Берга* (1885–1935) – «Воцек» (1921). У цьому творі немає жодного позитивного персонажа. Берг показує трагедію маленької людини – солдата Воцєка, над яким знушається Капітан, ставить садистські досліди Лікар, якому зраджує улюблена дружина Марі. Вбивши її в пориві ревності, напівбожевільний Воцек закінчує життя самогубством.

Серед багатьох відомих музикантів, які творили в цей період, слід згадати *Ганса Пфітцнера* (1869 –1949) – яскравого представника академічної, традиційної вітки класичної музики і *Макса Регера* (1873–1916), в музиці якого нероздільно злилися і стремління до незвичності і новаторства, і бажання зберегти і примножити традицію. Саме М. Регер став предтечею неокласицизму, впливового музичного напрямку в Європі після Першої світової війни.

**Франція.** Поразка Франції в ході Франко-пруської війни (1870–1871) викликала всередині країни сильні патріотичні, і навіть націоналістичні настрої. Для діячів культури було важливо доказати незалежність, цінність і унікальність культури рідної країни. На хвилі цих настроїв було організовано Національне музичне товариство (1871), Співочу школу «*Scola Cantorum*» (1906), відкриті і видані твори французьких композиторів Рамо, Глюка, Куперена, Люлі.

Родоначальниками композиторського «ренесансу» у Франції вважають **Сезара Франка** (1822–1890) і **Каміля Сен-Санса** (1835–1921). С. Франк – композитор бельгійського походження, більшу частину життя провів у Франції, віртуозний органіст, професор Паризької консерваторії, творець Національного музичного товариства. Його твори (опери, симфонії, симфонічні поеми, твори для органу, фортепіано) привертали слухачів індивідуальністю музичної мови, сповненої містики і романтики.

**Венсан д'Енді** (1851–1931) – композитор, засновник Школи церковно-хорового співу в Парижі («Схола канторум»), великий прихильник Вагнера, автор книг про С.Франка, Л. ван Бетховена, Р. Вагнера, його перу належить «Курс музичної композиції».

**Габріель Форе** (1845–1924) – композитор, диригент, органіст, піаніст, учень і послідовник К. Сен-Санса, директор Паризької консерваторії. Музика Форе (опера «Пенелопа», Реквієм для хору і оркестру, 2 симфонії, більше 100 романсів) слідує ідеалам Сен-Санса: поєднує чистоту і ясність виразу з романтичною піднесеністю почуттів. Форе – великий новатор музичної гармонії. Складні співзвуччя, що виникли під впливом Вагнера, поєднуються в його творах з ладами стровинної музики. Композитор пропагував григоріанський хорал<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Григоріанський хорал – вид ранньохристиянського одноголосного співу.

*Французька лірична опера* набула нового дихання у творчості Жюль Массне (1842–1912). Це опери: «Манон» (1884), «Вертер» (1886), романтична античність виникає в його операх «Таїс» (1894) і «Сафо» (1897).

**Іспанія.** Ініціатором руху національного музичного відродження – «ренась’їменто» став композитор, педагог і музичний видавець *Феліпе Педрель* (1841–1922), який звернув увагу музикантів на твори композиторів іспанського Відродження і бароко, і спрямував зусилля своїх учнів і послідовників на вивчення різноманітних фольклорних традицій (андалуського фламенко, музики Арагони, Валенсії, Наварри, Гранади та ін.).

**Ісаак Альбеніс** (1860–1909) – композитор, видатний піаніст-віртуоз. Віртуозний стиль гри і розуміння роялю як свого роду «великого оркестру» Альбеніс перейняв у Ліста, у якого вчився, і розвив у своїх багато чисельних творах (тільки для фортепіано написав біля 300 творів). Типово романтичні жанри (цикли програмних п’єс, прелюдії, рапсодії) і романтичний стиль цієї музики збагачені і оновлені іспанськими ритмами, мелодіями, а також наслідуванням прийомами виконання на народних інструментах (гітарі, ударних) або народною манерою співу. Найбільш популярними є його «іспанські» сюїти – цикли фортепіанних п’єс «Іберія», Каталонія», «Кастилія», «Гранада».

**Мануель де Фалья** (1876–1946) – композитор і піаніст, який, рятуючись від франкістського режиму, емігрував до Аргентини. В його оригінальній і витончено-віртуозній музиці злились воєдино композиторське мистецтво і новаторство із стихією народного звуку. Особливо шанують де Фалья як пропагандиста і творчого наслідника андалуської музичної культури, і, зокрема, стилю фламенко. Часто виконується його сюїта «Ночі в садах Іспанії» для фортепіано з оркестром. Основним же своїм твором музикант вважав велику фантастичну і містичну кантату «Атлантида».

**Скандинавія.** Вслід за *Едвардом Грігом* (1843–1907), який утвердив музичну самостійність Норвегії, відомими стають і інші скандинавські композитори і музиканти: *Нільс Гаде* (1817–1890) – один із засновників консерваторії в Данії, його учні і послідовники – *Карл Нільсен* (1865–1931), *Асгер Хаммерік* (1843–1923); нідерландський композитор *Альфонс Діпенброк* (1862–1921). *Ян Сібеліус* (1865–1957) став основоположником національної фінської школи композиції

**Англія.** У Лондоні відкривається Королівська школа музики (1882), яка стала світовим центром класичної музичної освіти. **Едуард Елгар** (1857–1934) був визнаним першим композитором Англії, затверджений придворним Майстром королівської музики, мав багато почесних ступенів багатьох університетів, був одним з перших композиторів, чії твори активно записували на грамплатівки. Музика Елгара своїм стримано-елегійним і, одночасно, екстравагантним характером втілює саму суть вікторіанської Англії. Такими є його знамениті «Варіації на оригінальну тему» («Енігма») для оркестру, варіації, де тема заощається загадкою, так і не прозвучавши в оригінальному вигляді. Молодші колеги Елгара *Густав Хольст* (1874–1934) і *Ральф*

*Воган Вільямс* (1872–1958), *Ф. Деліус* (1862–1934) розвивали самобутній характер нової англійської музики.

**Італійська опера: веризм і Джакомо Пуччіні.** Після «золотого періоду опери» Россіні, Белліні, Доницетті і Верді в останнє десятиліття XIX ст. композитори звертаються до життєвих сюжетів, запозичених із реалістичної літератури епохи. Якщо літературний натуралізм Емілія Золя намагався втілити світ зі всіма його бідами, світу, вільного від ідеалізації романтизму, **веризм** (оперний еквівалент згаданого натуралізму) оперував сюжетами також вільними від впливу романтики, які іноді межували із жорстокістю. Персонажі – це вже не схожі на картонних предків або легендарних героїв, а «тільки чоловіки і жінки із м'яса і кісток», почуття яких, майстерно передані через музику, шукають засоби вразити публіку «глибиною повсякденної трагедії». Музика італійського веризму здається нам іноді грубою і тривіальною, однак, без сумніву, вона захоплююча і заставляє переживати. Композитори-веристи трактують музичну драму як *жанр камерний* – їхні опери невеликі за обсягом, в них беруть участь декілька героїв, сюжет розгортається швидко, оркестр невеликий.

Предвісником веризму можна вважати *Альфредо Каталані* (1854–1893) – автора опери «Валлі» (1892), яка вже окреслює нову, більш реалістичну манеру написання музичної драми. Тим не менше п'єса, яка вважалася зі своєї прем'єри зразком (парадигмою) веризму, це «Сільська честь» (1890) *П'єтро Масканьї* (1863–1945). Сюжет цієї опери – бурхлива драма ревності, що відбувається на фоні сільського пейзажу. Кульмінацією твору є сцена вбивства Турріду, головного героя опери. Короткий і лаконічний, цей твір близький іншому великому веристському опусу – опері «Паяци» (1892) *Руджеро Леонкавалло* (1857–1919), що ґрунтується на реальній події. Ні Масканьї, ні Леонкавалло ніколи більше не досягли успіху, подібного до згаданих двох опер, хоч продовжували творити.

До появи на сцені *Джакомо Пуччіні* (1858–1924) веризм ще не досяг своєї зрілості. Пуччіні – натхненний романтик, ідеаліст і гуманіст, працював над своїми операми довго і терпеливо. Особливе співчуття він мав до героїнь цих творів, іменами яких звичайно і називав свої опери. Композитор і глядача примушує співпереживати трагічним долям цих жінок. Його опери такі як «Манон Леско» (1893), «Богема» (1896), «Тоска» (1900) і «Мадам Баттерфляй» (1904), – найпроникливіші і найзворушливіші опери італійського веризму. Всі ці опери і зараз займають міцні місця в репертуарі всіх оперних театрів світу. Однак найвеличнішою із опер Пуччіні є «Богема», в якій тонкий ліризм поєднується з неприкритим суворим реалізмом дійсності. Особливо вражає трагізмом сцена смерті Мімі на руках Рудольфа. «Богема» вперше була поставлена 1 жовтня 1896 року під керівництвом великого Артуро Тосканіні. Пізніше Пуччіні став відділятися від цієї течії.



## 2. Різноманіття і криза ХХ століття. Прогрес і традиції. Криза музичної мови. Нові шляхи: музичні течії на пограниччі століть: імпресіонізм, символізм.

Масштаб подій, різноманіття, складність і часто парадоксальність розвитку музичної культури ХХ ст. не мають аналогів у попередній історії. Десятки тисяч музикантів творять в сотнях музичних стилів і напрямків. Науково-технічний прогрес дозволив людині створити електронні музичні інструменти і більше того – зовсім *нове електронне звукове середовище*. Справжнім переворотом в історії слід вважати *відкриття способів запису звуку* і розвиток технічних засобів його відтворення. Радіо, телебачення, все більш доступна аудіотехніка, а в останній час Інтернет сформували на нашій планеті *глобальне аудіо середовище*, більшу частину якого складає музика. Сьогодні, коли звучання музики може бути відділене від її безпосереднього виконання, вона доступна практично кожному.

Радикально змінився і музичний «ландшафт». Іншим стало місце релігії у суспільстві, посилювався інтерес до фольклору, розвиток цивілізації практично знищив традиційний патріархальний уклад життя і разом з ним самі умови для існування і продовження традиційної музичної творчості.

Початок ХХ ст. виникає *феномен масової музики*, який до кінця століття став домінуючим у свідомості сучасної людини. У своїй професії музиканти все більш вузько спеціалізуються. Якщо раніше в поняття «музикант» входило вміння творити, виконувати, викладати музику, робити музичні обробки, писати про музику, то тепер – це різні спеціальності і навіть музичні професії: композитор, аранжувальник, виконавець, музичний продюсер, музичний критик, музикознавець-учений і т. і.

Бароко у ХVІІ ст., класицизм у ХVІІІ ст. і романтизм у ХІХ ст. були «великими стилями» – загальними для всіх європейських музикантів способами розуміння, слухання, творення музики. На їх основі творилися особисті музичні стилі, або формувалися національні школи композиції – «малі стилі».

Специфічна для європейця тяга до нового, незвичного, небувалого, його стремління в майбутнє привела до *виникнення нової музики* – музичний авангард, футуризм, модернізм, експерименталізм. Багато новаторів черпали натхнення і композиторські ідеї в далекому або близькому минулому, свідченням чого стали музичні стилі з додатком «нео» або «пост» (неокласицизм, неоромантизм, нова простота, постмодернізм і ін.).

**Музичний імпресіонізм** – це значний музичний стиль, що виник у Франції, і був названий за аналогією з художнім рухом. Так як в живопису, композитор-імпресіоніст бажав звуками передати скоріше своє *враження*, ніж виразити якусь змістову ідею. В музиці ясність загальної форми, яскрава винахідливість і навіть звуконаслідування поєднуються з незвичними, змінними гармоніями і незвичними нерегулярними ритмами. Звучності у творах імпресіоністів розташовуються широкими, плаваючими «пластами» або дробляться на багато мальовничих музичних «крапок». Важливіше від

стійкості в цій музиці відчуття руху і несподіваної зміни, важливіше строгої логіки розвитку – характер самого звучання. Музика імпресіонізму – це мистецтво прекрасного. Витонченість, чуттєвість, краса і особлива благозвучність цієї музики здобули їй велику популярність у слухачів.

Ім'я **Клода Дебюссі** (1862–1918) назавжди залишиться пов'язаним з лідерством в *імпресіоністській і символістській музичних течіях*. Поети-символісти Варлен, Бодлер і Малларме мали вплив на його музику, так же як і твори живопису художників-імпресіоністів, таких, як Мане і Моне. Авторитетний вплив перших, до інтелектуального товариства яких належав музикант, є найбільш яким. Сам Дебюссі заперечував визначення себе як композитора-імпресіоніста, хоч саме його вважають основоположником музичного імпресіонізму. У своїй творчості він опирався на музичні традиції Франції, такі, як музика французьких клавесиністів (Ф. Куперен, Ж. Рамо) і лірична опера і романс (Ш. Гуно, Ж. Массне). Дебюссі втілював у своїй творчості найтонші відтінки людських емоцій і явищ природи. Для його музики характерні витонченість, хиткість настроїв, вишуканість гармонії.

Дебюссі витворив власний неповторний стиль. Починаючи з 1890 р. він створює свої найкращі шедеври: опери «Пеллеас і Мелізанда» (1902), балет «Камма» (1912), поема для голосу з оркестром «Діва-обраниця» (1888), оркестрові «Ноктюрни» (1899), 3 симфонічні ескізи «Море» (1905). Його оркестрова «Прелюдія до «Післяполуденного відпочинку фавна» (1894) – своєрідний маніфест музичного імпресіонізму. Вона відкриває новий звуковий світ. П'єр Булез сказав, що вона «потягла за собою пробудження музики стилю модерн».

**Стиль модерн.** На порубіжжі XIX–XX ст. у живопису, архітектурі, скульптурі, мистецтві напрям *модерну* (сецесіон, ар нуво, югенд-стиль) творчо протистояв імпресіонізму. Стремління до максимально чіткої, і разом з тим складної музичної форми, витончених і чітких звукових ліній, асиметрична «графіка» мелодії і особлива строга «декоративність», фігурність супроводу, стремління до чистих чітких ритмів, утвердження традиційної тональності, і, одночасно, надання переваги ясно чутній, хоч часто терпкій і незвичайній гармонії вирізняють таких композиторів-антиімпресіоністів.

Найбільш сильна сторона французького композитора **Моріса Равеля** (1875–1937) – оркестрова музика. Це: «Іспанська рапсодія» (1908), «Вальс» (1920) і «Болеро» (1928) – один із його найбільш знаменитих творів всіх часів. В ньому Равель комбінує різні інструменти, проводячи динаміку від найтоншого піаніссімо початку до фінального фортіссімо. Крім того, одна із найбільш виконуваних оркестровок Равеля – «Картинки з виставки» М. Мусоргського – його транскрипція (1922). Це прекрасний приклад блискучої гри різними гранями звучання інструментів оркестру.

Незвичайними колористичними достоїнствами володіла не тільки оркестрова і театральна музика Равеля, але й вокальна, камерна та фортепіанна. У всій його творчості дивує вміння композитора відкривати нам

незвичайну повнозвучність, далеку від тих повітряних, прозорих «імпресіоністських» звуків, типових для Дебюссі. У складній видатній особистості М. Равеля співіснували дві сильно протилежні тенденції, які доповнювали одна одну: гедоністична насолода зафарбуванням звуку, звуковим насиченням і, з іншого боку, явна відверта тенденція до строгості. Його два концерти для фортепіано з оркестром підтверджують цю двоїстість його натури. Написані в один час (1930), перший з них написаний для лівої руки в тональності ре мажор – похмурий і песимістичний<sup>24</sup>, в той час як другий – в яскравій тональності соль мажор – блискучий і екстравертний, такої легкості, що наближена до моцартівської. Разом з тим знаходимо майже одержиму стурбованість філігранністю технічного викінчення композиції, що притаманна Равелю. За це Стравінський вважав його «найкращим годин-никарем із всіх композиторів». Класицист або романтик, що скривав свої справжні почуття під маскою класика, Равель прагнув своєю музикою створити нове мистецтво, магічне і далеке від реальності і повсякденних турбот.

**Символізм в музиці.** У музичному мистецтві не склався специфічний стиль символізму. Однак композитори цього часу часто співпрацювали з поетами, письменниками, драматургами і живописцями цього художнього напрямку. Стремління символістів до ідеального і містичного, складність і часто «музикальність» їхніх настроїв і образів, а також принцип *синестезії* – злиття відчуття звуку, кольору, запаху чудово передавалася музикантами. Для даного музичного напрямку характерні багаточисельні романси на вірші П. Варлена, А. Рембо, Ст. Малларме, К. Бальмонта та ін. Серед шедеврів музики цього часу привертають увагу музичні драми: опера «Пеліас і Мелізанда» (1901) і «Падіння дому Вшерів» (1917) К. Дебюссі і «Аріана і Синя Борода» (1907) П. Дюка. Вплив символізму відчутній в пізніх творах С. Рахманінова, зокрема, в знаменитій симфонічній картині «Острів мертвих» (1909), в деяких симфонічних творах Я. Сібеліуса.

Трудність виконання, відсутність мелодії, часткове несприйняття новаторської мови композитора, недоступність сприйняття, какофонія – от лише частина постулатів, що відносяться до музики ХХ ст. і що міцно закріпилися серед більшості слухачів-непрофесіоналів. Ламання традицій і агресивні новаторські напрями були характерні не тільки для музики, алей і для всіх жанрів мистецтва в цілому. Однак *загальною характеристикою* музичних тенденцій століття сміливо можна назвати *різноманіття*: різноманіття тенденцій, стилів і мови, що збагатили музичне мистецтво кінця другого тисячоліття і зробили його одним із найбільш захоплюючих і незвичайних явищ.

Музичне мистецтво ХХ ст. наповнене новаторськими ідеями. Воно знаменує собою корінний перелом у всіх аспектах музичної мови. У ХХ ст. музика часто слугувала єдиним джерелом відображення страшних

---

<sup>24</sup> Равель написав його для свого колишнього «противника», відомого на початку століття австрійського піаніста Пауля Вітгенштйна (1887–1961), який втратив праву руку під час війни.

епохальних історичних подій, свідками і сучасниками яких була більшість великих композиторів цієї епохи, які стали новаторами і музичними реформаторами. Прапороносцями цих новаторських напрямів стали такі композитори, як Арнольд Шенберг, Пауль Гіндеміт, Олів'є Мессіан, П'єр Булез, Аентон Веберн, Карлхейнц Штокхаузен. Однією із особливостей музичної мови 20-х років нового століття стало звернення до принципів музичного мислення і жанрів, характерних для епохи бароко, класицизму і пізнього Відродження. **Неокласицизм** став одним із протиставлень романтичній традиції XIX ст., а також течіям, пов'язаним з нею (імпресіонізму, експресіонізму, веризму та ін.). Окрім того, посилювався інтерес до фольклору, який привів до створення цілої дисципліни – етномузикології, що займається вивченням розвитку музичної фольклористики і порівнянням музично-культурних процесів у різних народів світу.

**Криза музичної мови.** Падіння естетичних принципів XIX ст., політична і економічна криза початку нового століття, як не дивно, сприяли утворенню нового синтезу, що обумовив проникнення в музику інших видів мистецтва: живопису, графіки, архітектури, літератури і навіть кінематографу. Однак загальні структурні і ладогармонічні закони, що панували в композиторській практиці з часів Й. С. Баха, були порушені і перетворені.

XX ст. було століттям різноманіття. Однак не всі твори цього століття мали яскраво виражений авангардний характер. Багато композиторів у своїй творчості намагалися продовжувати романтичні традиції минулого (Сергій Рахманінов, Ріхард Штраус) або шукали натхнення в епохах класицизму і бароко (Маріс Равель, Пауль Гіндеміт, Жан Луї Мартіне). Деякі звертаються до джерел давніх культур (Карл Орф) або всеціло опираються на народну творчість (Леопольд Яначек, Бела Брток, Золтан Кодай). Разом з тим композитори активно продовжують експериментувати у своїх творах і відкривають нові грані і можливості гармонічної мови, образів і структур.

Втілення нових ідей в музиці не завжди сприймалося публікою з ентузіазмом. Ігор Стравінський, Бела Барток і Арнольд Шенберг – це тріада композиторів-новаторів, чия творчість стала основою для всієї музичної культури століття, і в першу чергу для їх учнів – Альбана Берга, Антона Веберна, Сергія Прокоф'єва, Д. Шостковича, Пауля Гіндеміта.

**Париж – столиця музики.** В кінці XIX – на початку XX ст. Париж був справжньою столицею європейського мистецтва. Зі всього континента в це місто з'їжджалися артисти, композитори, художники і просто шанувальники музики. В образотворчому мистецтві виділялися Едуард Мане і Клод Моне, Вінсент Ван Гог, Поль Сезан, Анрі Матісс та ін. Розвивається напрямок кубізму у творчості Пабло Пікассо і Жоржа Брака. В літературі присутній дух витонченого символізму Шарля Бодлера, Стефана Малларме, Поля Варлена, натуралізм Еміля Золя, тонка іронія Альфреда Жаррі і Гійома Аполінера. Атмосфера в музичному світі була не менш насичена і схвильована. В цей час в Парижі творили Габріель Форе (1845–1924), Поль Дюка (1865–1935), Альберт Рассел (1869–1937). В той же час зміцнення столиці як музичного

центру було пов'язано з розповсюдженням у Франції музики зі всієї Європи, серед якої не останнє місце займали іспанські композитори – Ісаак Мануель Франсіско Альбеніс, Енріке Гранадос, Мануель ле Фалья, Хоакін Туріна, чеські – Богуслав Мартіну, румунські – Джордже Енеску, а також російські композитори: Ігор Стравінський та Сергій Прокоф'єв.

**Російський балет Дягілева.** Перше десятиліття нового століття в Парижі було ознаменовано появою Російської балетної трупи, яка відіграла незвичайний вплив на музичне життя Парижу. Засновником і імпресаріо Російського балету був Сергій Дягілев (1872–1929), який зумів зібрати в своїй трупі кращих артистів того часу. До її складу входили: хореографи – Михайло Фокін, Джордж Баланчін; танцівники – Анна Павлова, Тамара Карсавіна, Вацлав Ніжинський, Броніслава Ніжинська; сценографи – Лев Бакст, Анрі Матісс, Пабло Пікассо. Всесвітню славу трупі принесли постановки балетів Стравінського «Жар-птиця» (1910), «Петрушка» (1911) і «Весна священная» (1913).

Результатом плідної діяльності трупи стала нова концепція танцю. Дягілев давав повну свободу сценографам, хореографам і музикантам. В результаті музика перестала всеціло залежати від класичної хореографії, давши і композиторам, і виконавцям більшу свободу дії. Це дозволило розширити балетний репертуар. Були здійснені балетні постановки творів К. Дебіссі, Р. Штрауса, М. Равеля, М. де Фільї, І. Стравінського, С. Прокоф'єва і інших композиторів, у т.ч. членів групи Шести (Французька шістка). Завдяки Дягілеву і його артистам танець став більш експресивним і вільним.

**Саті і Шістка.** В 1917 р. в трупі Дягілева пройшла скандальна прем'єра. Вистава ґрунтувалася на тексті Жана Кокто. Автором декорацій був Пікассо, який використовував у своїй роботі естетику цирку і мюзік-хола «Parade». Музику до балету написав **Ерік Саті** (1866–1924). Твір Саті привернув увагу молодих французьких композиторів незвичним стилем, який порушував всі канони академічної школи. Саті можна вважати першим діячем європейської музичної контркультури. Він відкрив шляхи музичного сюрреалізму<sup>25</sup>, постмодернізму і концептуалізму<sup>26</sup>.

Безпосередній вплив творчість Саті мала на **групу композиторів Шести**, куди входили: Луї Дюрей (1888–1979), Артюр Онеггер (1892–1955), Жермен Тайфер (1892–1983), Даріус Мійо (1892–1974), Франсіс Пуленк (1899–1963), Жорж Орік (1899–1983) і письменник Жан Кокто, ідеолог групи, що пропагував просту, доступну для розуміння музику. Група існувала у

<sup>25</sup> **Сюрреалізм.** (фр., –надреалізм) – формалістичний напрям у мистецтві й літературі ХХ ст., який заперечує роль розуму й досвіду в творчості та шукає ті джерела у сфері підсвідомого, інтуїтивного.

<sup>26</sup> Концептуалізм (від англ. concept – поняття, ідея, загальне уявлення) – один із найзначніших напрямів сучасного мистецтва (власне, можна навіть сказати, що сучасне мистецтво здебільшого якщо не належить до концептуалізму безпосередньо, то, як мінімум, може бути схарактеризоване як концептуальне за суттю). Як синонімічна інколи використовується назва «інформаційне мистецтво».

1918–1924 рр., основною її метою було творення «музики повсякдення». Символом музичного *урбанізму*<sup>27</sup> стала оркестрова п'єса А. Онеггера «Пасифік 231» (1923). *Pacific 231* – це марка американського паровоза того часу. П'єса розвивається як потік безперервних «механічних» звучань, які все більше посилюються. Після розпаду Шістки, кожен із членів групи попрямував власним творчим шляхом.

Російський композитор **Ігор Стравінський** (1882–1971), який народився в сім'ї видатного оперного співака Федора Стравінського, був учнем М. Римського-Корсакова, став знаменитим після першої вистави свого балету «Жар-птиця» в Парижі (1910) у виконанні артистів трупи С. Дягілева. Саме з цього моменту творчість композитора стала тісно пов'язаною із цією трупою. Згодом послідували два інших балети – «Петрушка» (1911) і «Весна священна» (1913). Постановки цих балетів трупою С. Дягілева принесли композитору велику славу, не дивлячись на грандіозний скандал, який розігрався після прем'єри другого балету і викликаний неординарністю і оригінальністю музики. Однією із найважливіших особливостей музичної мови балету «Петрушка» була політональність. Тепер, завдяки радикальній новизні музичної мови і насамперед ритму, «Петрушка» є одним із кращих зразків музики ХХ ст. Завдяки цьому твору, а також творам написаним пізніше, Стравінський, поряд із Шенбергом і Бартоком, став одним із найбільших майстрів сучасної музики.

Творчість композитора можна розділити на три етапи: російський (фольклорний), перший закордонний (неокласичний) і другий зарубіжний (серіальний або додекафонний).

В перший були створені три вище згадані балети, а також «Історія солдата» (1918) і «Весіллячко» («Свадебка», 1923), що вирізняються блискучою інструментовкою, жорсткістю гармонії і гострим характером ритмів.

Період неокласицизму. Стравінський завжди вирізнявся здатністю дивувати навіть своїх прихильників. Після Першої світової війни в його творчості відбувається радикальний і несподіваний поворот. У 1920 р. відбулася прем'єра балету «Пельчінелла». Декорації до вистави готував друг композитора Пабло Пікассо, роботи якого, як і твори Стравінського, важко вкладалися в рамки якогось конкретного художнього напрямку. Цей балет здивував як прихильників, так і недоброзичливців композитора, оскільки автор звернув тут свій погляд в минуле. Він взяв за основу музику італійського композитора Джованні Батіста Перголезі і переробив її з точністю, що межувала з пародією. Скандал був грандіозним. Прихильники Стравінського побачили в цьому творі явну зраду передовим напрямкам музичного мистецтва, а недоброзичливці сприйняли його як насміхання над традиціями.

---

<sup>27</sup> **Урбанізм** (франц. urbanisme, від латів.(латинський) urbanus – міський, urbs – місто), напрям в мистецтві ХХ ст., представники якого утверджували ідею про очолюючу і безумовно позитивну роль міст в сучасній цивілізації.

Після «Пульчінелли», балета, який ознаменував собою початок періоду неокласицизму у творчості композитора, Стравінський написав ряд творів, в яких віддав данину видатним музикантам минулого: Генделю в опері-ораторії «Цар Едіп» (1927), Чайковському в балеті «Поцілунок феї» (1928), Гайдну в «Симфонії in C» (1940), Баху в «Концерті ре мажор» (1947). Окрім цих творів, Стравінський пише «Симфонію псалмів» (1930). Опера «Походеньки гульвіси» (1951) є вершиною цього періоду у творчості композитора і знаменує собою його завершення.

В останній період творчості Стравінський звернувся до додекафонної системи композиції, створеної Шенбергом. В цій техніці, яку ще називають «дванадцятитонову музикою» або «серійною технікою», використовувався звукоряд із 12 ступенів. До цього періоду належать балет «Агон» (1957), кантата «Плач пророка Єремії» (1958), музична вистава «Потоп» (1962).

**3. Період неокласицизму. Додекафонія. Нова Віденська школа: криза тональності. Арнольд Шенберг (1874 –1951), Альбан Берг (1885–1935) і Антон Веберн (1883 –1945). Бела Барток (1881–1945)**

**Неокласицизм.** У 1925 р. Арнольд Шенберг пише три «Сатири для хору а саррелла» для хору. Одна із них називалася «Неокласицизм». Основним послідовником цієї течії був І. Стравінський. Неокласицизм – це течія, що домінувала в Європі з 1930–1940 рр. Подібні до неокласицизму тенденції були притаманні багатьом композиторам другої половини ХІХ ст. – Й. Брамсу, С. Франку, К. Дебюссі, О. Глазунову. Ця течія була не просто відродженням форми і стилю минулого. Неокласицизм протиставляв себе художнім тенденціям епохи романтизму. Він появився як знак протесту експресії кризового періоду в мистецтві 1914–1918 рр. Неокласицизм ґрунтувався на об'єктивності, раціоналізмі і музичній логіці. Відхід від романтичної естетики привів до відродження жанрів, історично передуючих епосі романтизму, – сюїти, concerto grosso, поліфонічних циклів та ін. Неокласицизм відстоював традиційну систему тональності, що існувала ще до Ріхарда Вагнера і романтиків, в епоху класицизму і бороко, а також відмова від програмної музики. *Суть естетики неокласицизму* – співвіднесення і суміщення різних художніх стилів, в яких старовинні прототипи співставляються з музичними жанрами, властивими винятково ХХ ст. Так, наприклад, П. Гіндеміт в межах одного твору суміщав воєнний марш і пассакалію, а Ейтор Віла-Лобос у своїх знаменитих Бразильських бахіанах – бразильську модінью і фугу. Все це суперечило естетиці другої віденської школи. Для деяких композиторів виразність в музиці («творення серцем» – одне із правил А. Шенберга) було основним моментом.

Найвідомішим композитором неокласицизму був **Пауль Гіндеміт** (1895–1963) – один із провідних представників сучасної музики першої половини ХХ ст. Автор кількох книг і навчальних посібників з гармонії і теорії музики, Гіндеміт виступав як прихильник тонального принципу в музиці, виражаючи негативне ставлення до атональної системи і авангардизму в ряді свої праць. У своїй творчості композитор намагався

максимально наблизити музику до естетичних ідеалів бароко, ґрунтуючись на музиці Й. С. Баха. Камерну музику Гіндеміта для різних інструментів можна сміливо назвати «Бранденбурзькими концертами ХХ ст.». Поряд з цими творами виділяються його опери, зокрема «Художник Матісс» (1937).

Неокласицизм представляють також чеський композитор *Богуслав Мартіну*, італійські композитори *Альфредо Касель'я*, *Льдебрандо Пізетті*, *Джан Франческо Маліп'єро*, іспанський композитор *Мануель де Філья*.

**Нова віденська школа.** Театральні та концертні підмостики Відня привертали діячів культури зі всього світу. Відень був столицею декаданса вмираючої Австро-Угорської імперії з часів Першої світової війни. Вона була центром об'єднання артистів та інтелектуалів різних естетичних тенденцій і напрямків. Великий інтерес викликала оперета «Весела вдова» (1905) Франца Легара. Більшість композиторів знаходились під впливом музики Р. Вагнера. До них належали Густав Малер, Александр фон Цемлінські (1871–1942), Франц Шрекер (1878–1934), Ерїх Вальфганг Хорнгольд (1897–1957). Музичні течії цього часу були дуже суб'єктивними.

**Арнольд Шенберг** (1874–1951) став одним із композиторів, що кардинально вплинув на музичні напрямки ХХ ст. Еволюція музичної мови привела до радикальних змін традиційної системи гармонії і тональності. Основи цієї реформи були закладені ще в «Трістані і Ізольді» Вагнера. Дисонанс стає основним значимим елементом, музика все більше відходить від класичних канонів. Звільнення дисонанса привело до звільнення від устоїв підпорядкування тональному центру. «Камерна симфонія № 1» (1907) і «Квартет і хор № 2» (1908) Шенберга стали початком шляху до атональної системи.

Використання атональності привело до загострення експресії в музиці композитора. Такі твори, як «Чекання» (1909) і «Щаслива рука» (1913), «П'ять п'єс для оркестру» (1909) і «Місячний П'єро» (1912) зробили Шенберга відомим. Незабаром нова техніка привела до створення незвичайних музичних структур. Пошук нової системи композиції привів Шенберга до «методу композиції дванадцяти звуків», або додекафонії, який був повністю реалізований у 1922 р. в Сюїті для фортепіано ор. 23. Принцип нової системи полягав в абсолютній рівності звуків. Музичну тему заміняла послідовність із 12 звуків ( тобто серія), яка залишалася строго незмінною протягом всього твору. Результати пошуку композитора були з найбільшою повнотою втілені у Варіаціях для оркестру (1928) та опері «Мойсей і Аарон» (1930–1932).

**Берг і Веберн.** Шенберг не знайшов розуміння ні у публіки, ні у критиків. Однак з 1904 р. композитор зібрав навколо себе цілу плеяду учнів, що входили до так званої *Нової Віденської школи*. Найвідомішими її представниками були Альбан Берг (1885–1935) і Антон Веберн (1883–1945). Обидва підтримували Шенберга у всіх його починаннях, хоч кожен змінював і вдосконалював відкриття вчителя у своєму власному стилі.



Перші твори Берга знаходяться серед двох протилежностей: устремлінням до досконалості форми, з одного боку, і захоплення ліризмом, натхненним романтичною естетикою, – з іншого. Його особлива експресія найбільш яскраво втілена в операх «Воцтек» (1925) і «Лулу» (1937), а також в інструментальних композиціях: «Три п'єси для оркестру» (1913–1914), «Лірична сюїта» для хорового квартету (1926) і «Концерт для скрипки «Пам'яті ангела» (1935).

Якщо Берг на початку свого творчого шляху рухався до масштабного втілення естетики романтизму, то його колега Антон Веберн, навпроти, притримувався лаконізму і економії звукових засобів. Творчість Веберна сформувалося під впливом естетики експресіонізму. Уже в перших творах, таких, як «Пассакалія» (1908) і «Шість п'єс для оркестру» (1909), композитор використовує техніку атональності і додекафонії. Далі новаторські ідеї ново віденців були розвинуті у творчості Карлхенца Штокхаузена і П'єра Булеза.

**Музичний фольклоризм.** З настанням нового століття вивчення фольклору отримало оновлене піднесення. Композитори і етномузикологи перейшли до серйозних досліджень всіх фольклорних жанрів. Одним із перших в цьому напрямку пішов чех **Леош Яначек** (1854–1928), який більшість своїх творів писав, спираючись на народні музичні традиції своєї рідної Моравії.

Слідування фольклорним традиціям ставало основною характеристикою творчості угорського композитора **Бели Бартока** (1881–1945) – однієї із провідних фігур історії музики ХХ ст., такого ж масштабу таланту, як і Ігор Стравінський і Арнольд Шенберг. Захоплення народною музикою з раннього віку, а згодом глибоке вивчення фольклору дало Бартоку необхідні засоби, щоб відірватися від впливу романтизму, яке панувало у його перших творах. Його манив не тільки угорський фольклор, він також цікавився словацьким, румунським, сербохорватським, турецьким і арабським фольклором. Кожен із них залишив свій рельєфний відбиток у його творах, дуже відділених від простої цитати, наслідування чи відтворення. В деяких творах («Сорок чотири дуети для двох скрипок», 1931) повністю або частково зберігається оригінальна мелодія. В інших – таких як «Шість народних румунських танців» (1909–1910), – мелодична і ритмічна винахідливість композитора повністю переробляє фольклорний оригінал і в той же час не відходить від коріння народних традицій, не дивлячись на новаторство композиторського стилю Бартока. Це те, що надає його музиці особливий колорит: щоб усвідомити це, достатньо послухати такі твори, як «Музика для струнних, ударних і челести» (1936), дві сонати для скрипки і фортепіано (1921–1922) або вражаючі шість струнних квартетів (1908, 1915–1917, 1927, 1928, 1939) – справжня вершина жанру в ХХ ст.

Однак не тільки фольклор мав вплив на творчість Бартока. Вирішальним, наприклад, було враження, яке справила на нього «Весна священна» І. Стравінського, яке відчутне у його балеті «Чудесний мандарин» (1918–1919), чий потворні і зміщені ритми, різка оркестровка значною мірою

зумовлені шедевром російського композитора. Єдиною оперою композитора, написаною ще до знайомства Бартока з музикою Стравінського, є «Замок герцога Синя Борода» (1911) – красивий твір символістського напрямку, на яке мала вплив музика Клода Дебюссі (його «Пеллеас і Мелізанда»). Загалом, Барток був композитором, який гостро відчував особливий зв'язок з найпрогресивнішими напрямами свого часу. Шанувальник Шенберга, він прийшов до використання в деяких партитурах атональних прийомів, хоч так і не приєднався до строгих принципів додекафонії. Його вивчення фольклору перемогло захоплення модними новаторськими течіями, і він кінцево виробив свій власний композиторський стиль.

**Золтан Кодай** (1882–1967) – видатний угорський композитор, етно-музиколог, педагог, диригент. З 1907 до 1940 р. Кодай був професором теорії музики і композиції Музичного університету Будапешту, створив систему музичного виховання, яка має світове значення. У своїй музиці композитор прагнув найбільш повно передати народний дух, а тому широко використовував автентичні народні мелодії, поспівки, ритми. Найбільш відомим є його «Угорський псалом» (1925) для хору, тенора соло і оркестру, написаний на текст 4-го псалма Біблії і присвячений 50-літтю об'єднання міст Буди і Пешта.

Музичний фольклоризм в Європі стає стійкою традицією, в 1920–1940-і рр. цей напрям розвивають чех Богуслав Мартіну (1890–1959), польські композитори Кароль Шимановський (1882–1837) і Вітольд Лютославський (1913–1994), видатний румунський скрипаль і композитор Джордже Енеску (1881–1955).

**Джордж Гершвін** (1898–1937) народився в Брукліні (Нью-Йорк, США) в сім'ї єврейських емігрантів з Одеси. Все життя композитор вивчав класичну і сучасну серйозну музику самостійно, а також консультувався у багатьох композиторів (М.Равеля, І. Стравінського, А. Шенберга, Г. Коуелла та ін.). До кінця 1920-х рр. Гершвін стає зверх популярним американським композитором, а до середини століття був визнаний класиком американської музики. Написав біля 30 мюзиклів, симфонічні твори, твори для фортепіано. Він одним з перших успішно працював в новому популярному жанрі мюзиклу. В музиці Гершвіна, пізньоромантичній за характером, помітний вплив і сучасних йому європейських стилів – імпресіонізму і експресіонізму, в драматичних творах він близький до композиторів-веристів. Основою його стилю стала народна і побутова американська музика – духовні негритянські пісенспіви (спірічуелс), блюз, ранні джазові стилі, міські пісні. Його «фолк-опера» «Поргі і Бесс» (1935) стала першою класичною оперою США. В центрі опери – трагічна історія кохання бідного каліки Поргі і юної красуні Бесс, яку спокушає і вивозить до далекого Нью-Йорка торгівець наркотиками Спортінг-Лайф. Живі драматичні і жанрові сцени, пісні замість традиційних арій, мелодійна і ритмічна музика дуже сильно виділяли цю оперу серед інших творів музичного театру.

Гершвін став також першим композитором *симфоджазу*, стилю, який об'єднав в собі якості класичної інструментальної музики і джазу. «Рапсодія в стилі блюз» (1924), Фортепіанний концерт (1925) – ці п'єси для фортепіано з оркестром, у виконанні яких часто брав участь їх автор, мали особливий успіх.

### **Література до теми:**

- Баженова Л. Мировая художественная культура. XX век. Кино, театр, музыка (+CD) / Л. М. Баженова, Л. М. Некрасова, Н. Н. Курчан, И. Б. Рубинштейн. – СПб. : Питер, 2008. – С.238–322: ил. – (Серия «Мировая художественная культура»).
- Всеобщая история музыки / автор-сост. А. Минакова, С. Минаков. – М. : Эксмо, 2009. – С.254–300. – (Всеобщая история).
- Друскин М. О западно-европейской музыке XX века / М. Друскин. – М.: Советский композитор, 1973. – 271 с.
- История мировой музыки: Жанры. Стили. Направления / [авт.-сост. А. Минакова, С. Минаков]. – М.: Эксмо, 2010. – 544 с.: ил. – (Библиотека мирового искусства).
- История зарубежной музыки. Вып. 5. Конец XIX– начало XX века / ред. И. Нестьев. – М. : Музыка, 1988. – С.3–438.
- Мир музыки : энциклопедия. – М. : ООО «Издательство Астрель» : ООО «Издательство АСТ», 2004. – С. 114–137.
- Опера. Иллюстрированная энциклопедия [пер. с англ.] / гл. ред Стэнли Сэди. – М. : ЗАО «БММ», 2006. – С.219–313.
- Сердюк А. В., Уманец О. В. Пути развития украинского и зарубежного искусства : пособие. – Харьков: Основа. 2001. – 242 с. Доступно за: [http://adhdportal.com/book\\_2805.html](http://adhdportal.com/book_2805.html)
- Masterpieces of the Metropolitan museum of art [introduction by Philippe de Montebello; edited by Barbara Burn]. –The Metropolitan museum of art, New York; A bulfinch press book/ Little, Brown and company Boston; New York; Toronto; London, 2001. – 320 p.

## ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНІХ СТИЛІВ В МИСТЕЦТВІ

### Лекція. Тема 8. Музичні стилі повоєнного періоду ХХ ст.

1. Американський музичний експерименталізм.
2. Нова музика: післявоєнний музичний авангард (1950–1960 рр.).  
Музичний серіалізм. Принцип невизначеності – музична алеаторика.  
Сонорна композиція. Електронна музика. Кінець структуралізму.

**Вступ.** У другій половині ХХ ст. оновлення досягло самих основ мистецтва – змінилися не тільки музичні жанри, музична мова або музична естетика, але було переосмислено саме поняття про природу і якість музичного звуку. Ускладнення новаторських концепцій в серйозній музиці супроводжувалися все більшим прискоренням у *винайденні нових музичних технік*, нові способи творення виникають кожне десятиліття, а з останньої чверті минулого століття – ще частіше. В цьому розвиток класичної музики ХХ ст. найбільш споріднений науково-технічному прогресу. В той же час сама природа музичного новаторства парадоксальна. З одного боку, специфічна для європейської людини тяга до нового, незвичного, небувалого, її стремління в майбутнє привели до виникнення *нової музики* (музичний авангард, футуризм, модернізм, експерименталізм). З іншого боку, зміни в музичному мисленні часто були результатом щирого бажання творців відродити якийсь старовинний ідеал, досконале мистецтво минулого, і тим немов би виправити «вироділе» сучасне мистецтво. В минулому столітті багато новаторів черпали натхнення і композиторські ідеї в далекому і близькому минулому. Свідченням цього є музичні стилі з додатком «нео» або «пост» (неокласицизм, неоромантизм, нова простота, постмодернізм і ін.). Протест проти традиції, характерний для музикантів-новаторів, виражався і в суспільному житті. Вони часто були «вільними художниками» або учасниками незалежних музичних формувань

#### 1. Американський музичний експерименталізм.

Поряд із Дж. Гершвіним **Чарльза Айвза** (1874–1954) називають першим оригінальним американським композитором. Однак, якщо Гершвін став засновником академічної, традиційної вітки серйозної музики, то Айвз експериментатор і в музичній історії Америки відкрив традицію так званого «американського експерименталізму». Оригінальність музичного мислення Айвза стала результатом його вільного музичного розвитку. З одного боку визначальним для нього був вплив батька – музичного експериментатора, а з іншого – філософія трансценденталізму<sup>28</sup>. У своїй музиці Айвз намагався

---

<sup>28</sup> Трансценденталізм — це метод виведення та пояснення логіки сутнього з визначеного першопринципу: всі сенси, весь їх ланцюг покладаються розумом з одного абсолютного джерела як незмінного закону і трансцендентного принципу.

виразити ідею вищої духовної єдності всіх проявів життя. І тому для нього немає принципової різниці між високою і низькою музикою, народною або композиторською, простою чи складною, гармонійною чи дисонансною, навіть фальшивою – будь-які звуки, вважав він, цінні і необхідні для творчості. Народна пісня і американський гімн, популярні мелодії або церковні хорали, джаз, музика інших композиторів цитуються точно або у зміненому вигляді, поєднуються одні з одними як *колаж* або слідує один за одним, як кадри при монтажі в кінофільмі, поряд із складними або нарочито простими музичними фрагментами самого Айвза.

Музична мова творів Айвза не мала аналогів у сучасній йому серйозній музиці, і тому його твори не були прийняті широкою публікою. Успіх прийшов до нього тільки в останні роки життя. Його грандіозна «*Фортепіанна соната № 2, Конкорд, Массачусетс, 1840–1860*» (1915) – це своєрідні «портрети» філософів і літераторів – трансценденталістів (Р. Емерсона, Н. Готорна, А. Олкотта, Л. Олкотт, Г. Торо), які проживали в невеликому містечку Конкорд штату Массачусетс. Реалії американської історії або сучасності часті у творах Айвза. Такою є його Симфонія № 3 («*Польове богослужіння*», 1910) – музичний «спогад» про підкорення Америки європейськими поселенцями, або звукові замальовки життя нью-Йорка – п'єси для оркестру «*Центральний Парк в темноті*» (1909) і «*Футбольний матч: Йель проти Принстона*» (1903), струнні квартети «*Для Армії Спасіння*» (1900), «*Три знамениті місця в Новій Англії*» (1917).

Багато американських композиторів шукали новий звук і оригінальні композиційні ідеї. Прогресивні європейські ідеї «музики майбутнього» були близькі самотній традиції новаторства, яку розпочав Ч. Айвз. Другим, унікальним для свого часу джерелом радикального оновлення стали для американських композиторів «екзотичні» музичні культури і архаїчний фольклор.

Лідером американського музичного «*ультрамодернізму*» став **Генрі Коуел** (1897–1965) – композитор, піаніст, теоретик і дослідник музики, музичний критик, педагог, видавець і музичний імпресаріо. Коуел – один із засновників Панамериканської асоціації композиторів, власник журналу «*Нова музика*» (1919), автор всесвітньо знаменитої книги «*Нові музичні ресурси*» (1919) і статей про сучасну музику. Тоді ж він відкрив для себе музику афро-кубинської традиції, культуру мексиканських аборигенів, жителів Таїті і Індонезії, індійську і японську традиційну музику.

Уже в перших своїх фортепіанних опусах Коуел розвивав ідею нової «*ритмогармонії*», основаної на «*тон-кластерах*»<sup>29</sup>. Незвичне, часто грубоударне трактування фортепіано, зокрема, гра кулаком, ліктем, долонею, гра на роялі без струн, гра на відкритих струнах роялю – «*стрінг-піано*», і т. і. і яскравість образів-назв склали фірмовий стиль молодого композитора. Серед відомих опусів Коуела – «*Танець гніву*» (1914), «*Динамічний рух*» (1916),

<sup>29</sup> Ton-cluster, «звуковий пучок» – «суцільне», дисонантне поєднання багатьох тонів, що мають одночасно ознаки звуку і шуму.

«Реклама» (1917), а також «Баньши» (1925), «Лепрекон» (1928) – за образами ірландської міфології, яскрава п'єса «Тигр» (1930) – за поемою У. Блейка та ін. Коуел став одним з перших музикантів, які писали для ансамблю ударних.

Серед багатьох чисельних друзів і колег Коуела – його вчитель, знаменитий «футуристичний» піаніст і яскравий композитор *Лео Орнштейн* (1893–2002), творець п'єс в стилі «дисонантного контрапункту» *Чарльз Раггс* (1876–1971), музичний містик і піонер транс персональної астрології *Дейн Рад'яр* (1895–1985), тонкий музикант і музичний вчений *Чарльз Сігер* (1886–1979), послідовниця О. Скрябіна, А. Шенберга і видатна дослідниця американського фольклору *Рут Кроуфорд* (1901–1953); близьким до «ультрамодерністів» був і французький емігрант, композитор і диригент, класик музики ХХ ст. *Едгар Варез* (1883–1965).

**Мікротонова музика і перші електромозичні інструменти.** Екстравагантний і незвичний творець – американець *Гаррі Патч* (1901–1974) став одним із засновників світового музичного руху – *мікротонової музики*. Для виконання своїх творів він переробляв існуючі і створював нові інструменти. Музиканти, які утверджують принцип мікротоновості в музиці, і по сьогоднішній день складають дружнє інтернаціональне товариство. У першій половині ХХ ст. видатними композиторами цього напрямку були чех Алоїз Хаба (1893–1973), мексиканець Джуліан Карілло (1875–1965), росіянин Іван Вишеградський (1893–1979).

В останніх фразах свого пророчого трактату «Ескіз нової естетики мистецтва звуку» (1907) видатний італійський композитор і піаніст Феруччо Бузони (1866–1924) з натхненням писав про «дінамофон» американця *Тадеуша Кахілла* як про передвісника нової ери в мистецтві звуку. З цього часу твердження про необхідність *електромозичних інструментів* стало частиною творчої програми майже кожного авангардиста.

Ще в 1761 р. французький винахідник Ж. Б. ла Борд демонстрував публіці «електричний клавесин», в 1937 р. в Масачусетсі появилася «електронний камертон» К. Д. Пейджа. Електричний струм використовувався і у «співаючій дузі» (1899), яку сконструював англійський фізик У. Дуддел. «Дінамофон», або «телармоніум» Кахілла (1900–1906) можна вважати першим в повному розумінні музичним інструментом: на ньому можна було виконувати досить складні мелодії і навіть варіювати тембр звуку. Кахіл транслював свої електромозичні концерти телефонними проводами, а також давав «живі» концерти. Однак значний успіх не врятував винахідника від банкрутства – надто громіздкою була конструкція телармоніума (вага 200 тон, довжина 20 метрів) і дуже дорого коштувала модернізація і обслуговування цього прототипу електроорганів – сучасних синтезаторів. Принципи отримання електричного музичного тону, винайдені Кахіллом, розвивалися в конструкціях «Сітроніка» (США, 1934) І. Єремєєва «Політона» А. Лесті і Ф. Самміса (1931–1936, США) і «Органа Хаммонда» (запатентований у США Лоуренсом Хаммондом у 1934 р., випускався до 1974 р.), який мав великий комерційний успіх.

Другий напрям у конструюванні електромузичних інструментів почався із представлення публіці у 1915 р. «Аудіон-піано» Лі де Фореста (Франція) і був продовжений в серії інструментів, створених російським інженером і музикантом Львом Терменом (1896–1993). Його «терменвокси», «ритмікони» (спільно із Г. Коуелом), «терпістон» у 20-х рр. часто звучали в Європі і Америці. Його ідеї розвивали «електрофон» і «сферафон» Й. Магера, «траутон» Ф. Траутвейна (Німеччина, 1921 –1929), «хвилі Мартено» Моріса Мартено (1928), «неовіолени» і «еквродіна» В. Гурова (Росія, 1927 –1931).

Третю групу електромузичних інструментів склали модернізовані електрогітари, скрипки, віолончелі, контрабаси.

Утвердження тоталітарних режимів в Італії, Радянській Росії, Німеччині в 1930-ті рр., велика депресія у США (1929) зробили практично неможливим подальший розвиток незалежної авангардної музики, та і сам *авангард*, по своїй природі контркультурна, маргінальна течія, швидко вичерпав себе, виконавши своє основне завдання – змінити звичну свідомість творців і показати їх можливість дальшого розвитку.

Музика «першого авангарду» повернулася до слухачів у 1980-х рр. Музиканти розучували забуті партитури, шукали креслення інструментів, заново відкривали художні принципи «музики майбутнього». «Жовтий звук» В. Кандінського набув нового відродження в музиці Ф. А. фон Гармана, відновленої композитором Г. Шуллером, а також отримав нове втілення з музикою А. Шнітке (1974).

**2. Нова музика: післявоєнний музичний авангард (1950–1960 рр.). Музичний серіалізм. Принцип невизначеності – музична алеаторика. Сонорна композиція. Електронна музика. Кінець структуралізму.**

Після катастрофи людської цивілізації у Другій світовій війні перед класичними музикантами знову постала проблема самовизначення. Одні уявляли музичне мистецтво як «свою справу», «високе ремесло», «елітну» галузь людського буття, «музику для музикантів».

Другою крайністю стали багаточисельні явища так званого «соціально ангажованого мистецтва», пов'язані як з політичними ідеологіями (соціалізмом, комунізмом, лібералізмом, націоналізмом), так, до прикладу, і з ідеологією «поп-арту». Такі музиканти свідомо і, як правило, добровільно використовують свій талант для виразу якихось важливих для суспільства ідей, вплив яких музика повинна багатократно посилити.

Значною мірою змінився *спосіб побутування музики*. Зміцнення ролі держави у всіх сферах життя, небувалий розвиток приватного підприємництва в галузі культури – все це змінило соціальний стан музичного мистецтва. Виникли багаточисельні державні і приватні консерваторії, інститути, університети, музичні училища і школи, конкурси і фестивалі, громадські і приватні фонди, премії, гранти і т. і. Музиканти отримали можливість постійної соціальної підтримки і навіть гарантії працевлаштування.

Технічний прогрес дозволив домогтися широкого розповсюдження практично будь-якої музики (радіо- і телетрансляції, грамплатівки, ноти), а

також привів до появи ряду нових музичних професій (звукорежисер або звукоінженер, музичний редактор, конструктор електронних музичних інструментів та ін.). Стала активно розвиватися нова область – електронна музика. З'явилися нові галузі науки про музику – музична акустика, музична психологія, соціологія музики.

В області композиторської творчості ідея прогресу стала особливо сильною. Більше того, композитори-новатори тепер нерідко являють собою музичних «вчених» – експериментаторів або винахідників, їм часто більш близькими є актуальні природничо-наукові, математичні і логічні, філософські, соціологічні, психологічні концепції, ніж новаторські явища інших мистецтв. Ця небувала зміна образних орієнтирів, а також сильний розвиток різноманітних «прогресивних» музичних технік незабаром створила у самих музикантів і їх публіки уяву про «другий авангард» як про «Нову музику».

*Дармштадт – центр музичного авангарду і його ідеолог Теодор Адорно.* У 1946 р. в Дармштадті (Східна Німеччина) за ініціативою відомого німецького музикознавця *Вольфганга Штейнеке* (1910–1961) були організовані «Міжнародні літні курси нової музики», які до сьогоднішнього дня є одним із найвпливовіших форумів сучасної серйозної музики. Курси, на яких проходили майстер-класи композиторів, лекції про сучасну музику, концерти із нових творів, привертали з початку 1950-х рр. велику громадську увагу. Практично кожен значний композитор післявоєнного авангарду пройшов «школу» Дармштадта.

Великий вплив на формування музичних уявлень дармштадтців мали особистість і творчість великого філософа, соціолога, музичного ученого, талановитого композитора і піаніста *Теодора Адорно* (1903–1969). Феноменальна гуманітарна обдарованість юного Адорно дозволила йому в 19 років захистити видатну дисертацію про філософію Е. Гуссерля, у 20 років почати вивчати композицію під керівництвом А. Берга, а до 22-х – стати автором ряду талановитих творів, близьких духу нововіденців, а також викласти у філософських працях естетику «нової музики». Далі Адорно – видатний філософ так званої «франкфуртської школи». Його концепція «авторитарної особистості» стала важливою частиною прогресивного мислення європейців. Великий вплив на музикантів післявоєнного покоління мали його праці про музику – «Філософія нової музики» (1949), лекції «Вступ до соціології музики» (1961), «Музичні моменти» (1962) та ін. Найбільш важливою у його творчості була ідея про глибокий зв'язок суспільного устрою і духовного життя людини. Так він стверджував, що *принципи музичної композиції завжди об'єктивно відображають специфіку суспільства*, в недрах якого вони появились.

Основним завданням композиторів «нової музики» стало винайдення-відкриття все більш прогресивних музичних технік. Для цього необхідно було оновити самий музичний звук – основу композиції, системи організації у творі, способу виконання музики, музичної нотації і т.і.



**Музичний серіалізм.** «Шенберг мертвий!» – заявляв молодий композитор П'єр Булез. Він і його соратники, хоч і вважали Шенберга своїм предтечею, стверджували, що він був непослідовним у своїй системі. Принцип серії, який використав Шенберг тільки до одного «параметру» музичного звуку, необхідно було розширити і використати також в області тривалості, динаміки, тембру, артикуляції.

Так появилася техніка серіальності, яка, на думку її творців, дозволяла досягнути тотального контролю над музичним матеріалом, об'єднати різні аспекти звуку в якусь універсальну систему, а також досягнути абсолютної свободи творчості – адже композитор може віднині сам вибирати всі характеристики своєї музики, виходячи із конструктивної ідеї або якогось внутрішнього звукового образу – задуму.

Саме з ідеями серіалізму пов'язаний перший успіх композиторів Дармштадту і уявою про «дармштадтську школу» в композиції. Пафос «об'єктивної творчості», захоплення можливостями людського розуму і слуху чутний в найбільш яскравих серіальних творах – шедеврах П'єра Булеза і Карлхайца Штокхаузена.

Видатний французький композитор П'єр Булез (нар. 1925), учень Мессіана, став одним з лідерів європейського композиторського авангарду в 1950–1960 рр. У творах початку 1950-х рр. він використовував пуантилістичну<sup>30</sup> та серіальну техніки – зокрема у творах *Polyphonie X* (1951) для 18 інструментів, два *musique-concrète Études* (1951–1952), та *Structures* для двох фортепіано. Найвідомішим твором цих років вважається вокальна кантата «Молоток без майстра» (*Le marteau sans maître*, 1952) на слова французького поета-сюрреаліста Рене Шара (*René Char*), що розвинув традиції закладені Другою Віденською школою, зокрема вокальний стиль шпрехгезанг (*Sprechgesang*) і серійні техніки.

З кінця 1950-х років П'єр Булез відмовляється від ортодоксальної серіальності і експериментує в царині обмеженої алеаторики<sup>31</sup>. Показовими є його Третя фортепіанна соната, оркестрові і камерні твори *Eclat* (1965), *Domaines* (1961–1968) та *Rituel in Memoriam Bruno Maderna*. На відміну алеаторики Кейджа, у творах Булеза алеаторика зводиться переважно не до імпровізації виконавців, а лише до вибору виконавцями одного із запропонованих варіантів виконання.

Булез написав низку творів для електроінструментів, зокрема квартет для чотирьох хвиль Мартено (1945–1946), та *Répons* і *Dialogue de l'ombre*

---

<sup>30</sup> **Пуантилізм** – стиль в живописі, що належить до постімпресіонізму. Розквіт пуантилізму припадає на період між 1889 та 1910 роками.

<sup>31</sup> **Алеаторика** (від лат. *alea* – гральна кість; жереб, випадковість) – метод музичної композиції ХХ ст., при якому елементи випадковості зводяться в ранг формотворчих чинників. Як композиторський напрямок, алеаторика виникла як діалектична реакція на тотальний структуралізм, ставши його безпосереднім і логічним продовженням.

*double* (1980-ті роки) для електроніки та акустичних інструментів і *Poésie pour pouvoir* (1958) для електроніки з окрестром

**Карлхайнц Штокхаузен** (нар. 1928 р.) – видатний німецький композитор, учень О. Мессіана, лідер музичного авангарду. З початку 1950-х рр. до сьогоднішнього часу Штокхаузен – один із провідних композиторів європейської музики, засновник багатьох її напрямків. Талановитий вчитель десятків композиторів, він протягом 21 року викладав на Літніх курсах в Дармштадті, брав активну участь в організації музичного життя в Європі і Америці. Штокхаузен розпочинав свій творчий шлях як пропагандист «чистої музики», однак з роками у його творчості стали виникати масштабні, універсальні, міфологічні і космічні концепції «світової музики». Нині Штокхаузен – автор більше 60 самобутніх творів, серед яких виділяється гігантський цикл із семи опер «Світло» (1977–2003).

Геніальна музика, особиста привабливість і творча енергія Штокхаузена постійно привертають до нього увагу світової громадськості. Тотальний серіалізм, який дозволив композитору створити «глобальну структуру», виник у Штокхаузена як заперечення-подолання системи Шенберга. Радикальне мислення Штокхаузена не дозволяє йому задовольнятися тільки «готовими» музичними звуками, в основі його серій повинні лежати і звуки ударних інструментів, і «мелодії, гармонії, ритми вітру, води, дзвонів, молотів, автомобілів, машин»<sup>32</sup>, і практично безконечний спектр електронних звучань, що стали доступними музиканту сучасності.

У своїх серіальних композиціях Штокхаузен розробляв «пуантилістичну» техніку звкових «крапок». Відомими творами цього часу стали «Перехресна гра» (1951), «Клавірштюки I–IV», «Крапки» («Пункти») і «Контрапункти» (1952). Особливо уважним Штокхаузен був до характеристики динаміки і тембру, до просторового звучання своїх композицій. Можливо тому його музика (і навіть його зверхраціональні серіальні опуси!) так незвичайно сильно, майже гіпнотично діють на слухача.

Оригінальний варіант серіалізму розробив американський композитор-математик *Мільтон Беббіт* (1916 р. н.). Важливе місце займали ці принципи у музичному мисленні видатного італійського композитора *Луїджі Ноно* (1924 –1990), відомого польського новатора *Вітольда Лютославського* (1913 –1994) і багатьох інших композиторів. Сьогодні серіалізм є однією із нормативних, «ремісничих» практик творення, якими повинен володіти сучасний серйозний композитор.

Однак, композитори, що працювали в техніці серіалізму, повністю контролюючи вихідний музичний матеріал, в той же час втратили владу над кінцевим результатом своєї творчості – самим звучанням музики! Це глибоке протиріччя серіалізму стало предметом активної критики зі сторони його противників і одночасно спонукало новаторів шукати нові музичні техніки.

---

<sup>32</sup> Stockhausen K. Texte zur Musik. Bde 1–6. – Köln, 1963. – S.32.

**Музична алеаторика** – принцип невизначеності<sup>33</sup>. Одним із виходів цієї «кризи формалізму» було впустити у строгу систему елемент випадковості, імпровізації, гри. Це мав здійснити (як правило) виконавець музики або композитор.

Талановиті твори *П'єра Булеза*, які ґрунтувалися на принципах «контрольованої випадковості» (3-тя соната для фортепіано, вокально-симфонічний цикл «Складка на складці» за поезією Малларме, 1960, «Структури II») і «статистичні» партитури К. Штокхаузена («Клавірштюк XI», 1957; «Моменти» для сопрано, чотирьох хорових груп і 13-ти інструменталістів, 1962) стали класикою авангарду і народили цілий бум подібної музики. Однак вирішальний вплив на мислення музикантів-новаторів мали особистість і творчість американця *Джона Кейджа* (1912–1992). Це – видатний композитор, лідер американського експерименталізму, музичний діяч і філософ. Він активно працював над зміною музичних інструментів, ставши відкривачем так званого «препарованого фортепіано», між струн якого вставляються різні предмети (цвяхи, металічні пластинки, кусочки пластмаси, папір і т. і.), що змінює тембр інструмента кардинально. Для пошуків Кейджа були важливі як його власні художні відкриття, так і музичні і релігійні практики Сходу (Індії, Японії). В кінці 1940-х він став прихильником дзен-буддизму. Принцип «алеаторики» використаний ним у його «Варіаціях» для фортепіано, Концерті для фортепіано з оркестром (1958), оркестровій композиції *Atlas Eclipticalis* (1961) та багатьох інших. Символом музичної «алеаторики» стала композиція «Музика перемін» (фортепіанний цикл із 4 «книг»-частин, 1951). Ця музична «медитація» ґрунтується на знаменитій китайській книзі «І-Дзін» («Книга перемін»). Музичні «таблиці» Кейджа відповідають триграмам «І-Цзін». Викидаючи кості, музикант складає різноманітні музичні варіанти, які обмежені тільки часом.

**Сонорна композиція – новий спосіб музичного мислення.** Сериалізм походить із «аналітичного» підходу до музичного звуку, виділяючи в ньому окремі параметри. Зовсім інший спосіб пропонує метод сонорики (сонористики). В її основі лежить уява про музичний звук як складний і цілісний комплекс його окремих малих частин – тонів. Традиційний музичний звук мав певну висоту, йому протистояв шум. У нових звучаннях ці дві сторони звука зливаються, утворюючи «сонори», які характерні, насамперед, своїм забарвленням – тембром. Музичні «об'єкти» – сонори різних масштабів (крапки-пучки звучностей, невеликі музичні «тіла», триваючі «пласти») рухаються у звуковому просторі, взаємодіючи один з одним. Видатний музикознавець Ю. Холопов вважав, що сонорика утворює «трьохвимірний» музичний простір, на відміну від першопочаткового європейського одноголосся (горизонталі), потім двовимірних просторів багатоголосся і гомофонії (мелодія із супроводом), де гармонія складала вертикаль. Композитор перетворюється у звукового «архітектора» –

---

<sup>33</sup> Алеаторика від лат. «алеа» – гральна кістка, жереб, випадковість.

будівничого цього простору. Принципи сонорики, таким чином, близькі до просторової моделі Е. Вареза.

Одним з перших шедеврів «сономузики» стали «Моменти» (1962) К. Штокхаузена. Видатним творцем сонорики був угорський композитор і музикознавець *Дьйордь Лігетті* (1923 р. н.). Його оркестрові «Видіння» (1959) і «Атмосфери» (1961) прославились своєю «статичною» соборністю. Всередині «нерухомого» звукового масиву відбуваються мікрозміни звуків. Композитор використовує так звану «мікрополіфонію» – багатство голосів, що «рояться», вступають на найближчій віддалі, організовані за старовинними правилами контрапункту, але по-новому використані лігетті.

Другий варіант «музики звучностей» представлений у творах видатного польського композитора *Кшиштофа Пендерецького* (1933 р.н.). Він – автор багатьох композицій, написаних в різних жанрах і стилях. Це: 5 опер, 8 симфоній, десятки оркестрових композицій, духовних і світських творів для хору і ін. Світову славу композитору приніс «Плач пам'ятві жертв Хіросіми» (1960) – картина вогненного хаоса і вираз крайнього жахиття перед катастрофою атомного бомбардування. 52 струнні інструменти відтворюють досить жорсткі звучання (музиканти, до прикладу, грають зворотною стороною смичка, б'ють ним по корпусі і т. і.). Звукові «пучки» (кластери) і звукові маси виникають тут як засіб крайньої експресії.

Небували за своєю масивністю і енергетикою звучності творів *Яніса Ксенакіса* (1922–2001) стають для багатьох найбільш потрясаючим досвідом слухання авангардної музики. Унікальний слух і геніальна творча інтуїція дозволила цьому музиканту створити особливий світ звуків. Він є одним із лідерів модернізму і концептуалізму в музиці і архітектурі у другій половині ХХ ст. Навіть серед таких імен як (П. Булез, К. Штокхаузен, Л. Ноно), Ксенакіс виділяється радикальністю своєї позиції, сміливим впровадженням сучасних математичних засобів у процес композиції, особливим звучанням його музики. Екстраординарним є його метод творчості, який поєднує в собі раціональність, строгість серіалізму, свободу алеаторики. Ксенакіс вслід за Е. Варезом став творцем «наукового мистецтва». Видатний грецький композитор був також талановитим архітектором, працював разом із Ле Корбюзь'є, професійно вивчав математику і фізику, цікавився сучасною біологією, логікою, філософією, лінгвістикою – всім колом прогресивних наук свого часу. В основу своєї композиційної процедури Ксенакіс поклав «метод пізнання і моделювання випадкових процесів, яке відоме як математична теорія ймовірності»<sup>34</sup>. Серед відомих «стохастичних» композицій Ксенакіса – «Метастазис» (1954), «Пітопракта» («Дія ймовірності», 1956), «Номіс Альфа» («Закономірність Альфа», 1966), «Стратегія» (1963).

Композиція «Стратегії» для двох оркестрів із двома диригентами, що стоять спиною один до одного, ґрунтується на випадковому або гадальному (карти) виборі кількох «тактик» – звукових конструкцій із 361 можливої.

---

<sup>34</sup> Кон Ю. Янис Ксенакис // ХХ век. Зарубежная музыка. Очерки и документы. Вып.3. – М., 2000. – С.182.

Диригенти змагаються – хто швидше виконає задане число тактик або їх найбільше число за даний час. При цьому поединку є присутніми також судді (або комп'ютер, що слідкує). Переможцю «музичного матчу» можуть вручатися медаль або кубок.

Сонорна композиція – найбільш радикальна техніка післявоєнного авангарду. Її великі перспективи оцінили не тільки серйозні музиканти, але й діячі масової музичної культури (рок-музиканти, творці експериментального року, творці музики «ембієнт» та ін.).

**Електронна музика.** Час електронної музики, про яку так мріяли діячі «першого авангарду», на кінець прийшов. Уже до початку 1960-х років електронна музика стала звичною галуззю класичного музикування: був розроблений її основний інструментарій, способи роботи зі звуком, основні типи композицій.

В основі роботи творця електронної музики лежить фундаментальний поділ звуків на «винайдені» (синтезовані) і «відтворені», тобто попередньо записані на магнітофон. Синтез звуку може здійснювати осцилятор, синтезатор, генератор шуму.

Дж. Кейдж у своїй знаменитій композиції «Уявний пейзаж № 4» (1951) забавно поєднав ці два начала. Ця строго виписана «партитура» призначена для 12 радіоприймачів. Виконавці, дотримуючись «ритмічних» вказівок Кейджа, включають і виключають апарати, змінюють канали, частоти яких вони вибирають самостійно. Строго алеаторна музика, яка утворилася, складається із утворених прийомниками звучностей, які самі по собі можуть бути записами музики, бесіди і т. і.

На магнітофон можуть бути записані і музичні звуки, і шуми ударних, а також будь-які звучання оточуючого світу. Останні є матеріалом так званої «конкретної музики», яка складається тільки із оброблених природних звуків. Магнітофон в той час давав великі можливості звукових перетворень: зміни швидкості відтворення, програвання «зворотнім ходом» (електронний ракохід), а також накладання кількох записів при перезапису, або використання монтажу. Остання техніка нарізання і склеювання кусочків стрічки була зверх віртуозно освоєна композиторами, ці твори ефектні і сьогодні. Музика «створення» і «відтворення» може звучати в чисто електронному вигляді, однак також у творі можуть використовуватись і звичайні інструменти. Е. Варез, один із ідеологів і творців «електронного середовища» у віці 71 року пережив свій пізній тріумф з одночастинною п'єсою «Пустелі» (1954) – першим в історії твором для ансамблю інструментів і магнітофонної стрічки. Цей тип композиції надалі отримав широкого розповсюдження.

Винайдені дармштадцями нові техніки (серіалізм, алеаторика, сонористика) вільно використовувалися і в галузі електронного звуку, змінився тільки матеріал і форма роботи – замість інструментів – магнітофони і прилади, замість партитур – схеми і графіки.

В електроніці став більш явним просторовий аспект «нової музики». У синтезованих звучаннях можна тонко контролювати параметр звучності і висоти, створюючи у слухачів ефект наближення-віддалення, пониження-підвищення.

Електронна музика 1950–1960-х рр. створювалася в стінах музичних студій, які були центрами акустичних досліджень та експериментів, місцем, де винаходились і апробувались нові інструменти, і місцем роботи композитора (він же часто і акустик, інженер, музичний психолог і т. і.).

Піонерами французької електроніки стали друзі і колеги *П'єр Шеффер* (1910–1995) і *П'єр Анрі* (1927 р. н.). У 1948 р. за їхньою участю була створена «Група музичних досліджень» (при Французькому радіо). В цій студії народилася «конкретна музика». Чудовий слух і відчуття звуку дозволило композиторам створювати не тільки окремі п'єси, але й масштабні «конкретні» композиції, такі, як «Симфонія для однієї людини» (1950), опери для голосу і магнітофонної стрічки «Орфей 51» (1951), «Орфей 52» (1952).

П'єр Булез у 1970 рр. при підтримці президента Жоржа Помпиду заснував Інститут акустико-музичних досліджень і координацій (IRCAM). Важливою частиною діяльності цього центру музичної науки і творчості стали вивчення і підтримка світової електронної музики.

К. Штокхаузен сприяв в 1963 р. організації студії електронної музики Західно-німецького радіо (Кельн). Він пропагував «чисту» електронну музику (синтезовану) як вищий ступінь сучасної композиції.

Центр електронної музики університетів Принстона і Колумбії (1958, Нью-Йорк) став форпостом електроніки в Америці. Талановиті і самобутні композитори *Володимир Усачевський* (1911–1990) і *Отто Люенінг* (1900–1996) творили, використовуючи передові моделі синтезаторів та магнітофонів.

Швидко досягнув успіху творець електроніки, бельгійський композитор, педагог і музичний діяч *Анрі Пуссер* (1929). Його значимі твори з'явилися в Італії, в міланській Студії музичної фонології (1955), яку заснували видатні дармштадці Бруно Мадерна (1920–1973) і Лучано Беріо (1925–2003). Серед великої електронної спадщини необхідно відзначити «Мікрофонії I, II» (1964–1965), «Процесію» (1967), «Телемузику» (1966) К. Штокхаузена; «П'єсу для магнітофона» (1956) і «Метаморфози» (1957) В. Усачевського; «Звуки нової музики» і «Фантазію в космосі» (1952) О. Люенінга; «Сейсмограми» (1954) і «Три види Л'єжа» (1961) А. Пуссера; «Краанерг» (1969) і «Персеполіс» (1971) Я. Ксенакіса; «Мутації» (1955) і «Перспективи» (1957) Л. Беріо і ін.

Електронна музика має невичерпні можливості звукової зображальності і виразності. Можливо, саме тому вона так широко використовується в кіно (особливо фантастичному). Так, у знаменитому науково-фантастичному фільмі «Заборонена планета» (1956, режисер В. Дж. Стюарт) використані виключно електронні звучності (композитори Л. та Б. Беррон). Серйозна

електронна музика послужила джерелом багатьох напрямів масової музики (індастріал, електропоп, ембієнт, хаус, драм-н-бас і ін.).

Музика повоєнного авангарду недовго залишалася радикальною течією. Уже на початку 1970-х вона ввійшла у світову музичну культуру як «нова класика» і «академічний авангард». Послідовники першого покоління дармштадців утворили «мейнстрім» сучасної серйозної музики. Серед них – італієць Франко Донатоні (1927–2000), видатний німецький композитор Хельмут Лахенман (1935 р.н.), геніальний шведський композитор Клас Хубер (1924), американець Мортон Фелдман (1926 –1987), угорець Дьйордь Куртаг (1926 р. н.) і багато інших.

### Література до теми:

- Баженова Л. Мировая художественная культура. XX век. Кино, театр, музыка (+CD) / Л. М. Баженова, Л. М. Некрасова, Н. Н. Курчан, И. Б. Рубинштейн. – СПб. : Питер, 2008. – С.241, 280–282, 304–307, 323 –336; ил. – (Серия «Мировая художественная культура»).
- Всеобщая история музыки / автор-сост. А. Минакова, С. Минаков. – М. : Эксмо, 2009. – С.299 –300;. – (Всеобщая история).
- Григоренко Е. Джон Кейдж. Творчество / Елена Григоренко. – К.: Музична Україна, 2012. –226 с.
- Друскин М. О западно-европейской музыке XX века / М. Друскин. – М.: Советский композитор, 1973. – 271 с.
- История мировой музыки: Жанры. Стили. Направления / [авт.-сост. А. Минакова, С. Минаков]. – М.: Эксмо, 2010. – 544 с.: ил. – (Библиотека мирового искусства).
- История зарубежной музыки. Вып. 6. Начало XX века – середина XX века / ред. В. В. Смирнов. – Санкт-Петербург : Композитор, 2001. – 630 с.
- Мир музыки : энциклопедия. – М. : ООО «Издательство Астрель» : ООО «Издательство АСТ», 2004. – С. 138–149.
- Павлишин С. Американська музика / Стефанія Павлишин. –Львів: Бак, 2007. – 316 с.
- Павлишин С. Зарубіжна музика XX ст. Шляхи розвитку. Тенденції / Стефанія Павлишин. – К., 1980.
- Павлишин С. Композитор Мар'ян Кузан. – Львів: Навчально-виробничі майстерні Львівського поліграфічного технікуму, 1993. – 135 с.: порт., 8 окр. л. фотогр.
- Павлишин С. Музика двадцятого століття: Навч. посібник для вищ. навч. закладів культури і мистецтв I–IV рівнів акредитації /Львів. держ. муз. акад. ім. М. Лисенка / Стефанія Павлишин. – Львів: БаК, 2005. – 232 с.